



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • január

LIII. évfolyam, 1. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

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

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítótér: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

MŰVÉSZET ÉS MORÁL

- 2 Réz Anna: Vétkes hőseink
5 Tillmann Ármin: A Handke-jelenség
10 Kiss Ilona: Sztálin teste, Bulgakov drámája
A „Sztálin-dráma” keletkezéstörténetéhez
12 Fuchs Livia: Rettegve, gátlástalanul, vakon?
Szeplők életműveken: Jerome Robbins, Agrippina Vaganova, Serge Lifar, Lábán Rudolf

A #METOO UTÁN

- 16 Tudatosan, felelősséggel kezelendő
Biztonságos terek: Rihay-Kovács Zitával és Deres Kornéliával (FESZ) Proics Lilla beszélgetett
19 Simon-Hatala Boglárka: Vékony jég
Hatalmi visszaélés és válságtünetek a német színházi struktúrában
21 Artner Szilvia Sisso: Testképviselet
Az évad szörnyei. Hozzászólók: Oberfrank Réka, Cuhorka Emese, Egyed Bea és Raubinek Lili táncosok, valamint Bálint Orsolya tánckritikus
24 Tompa Andrea – Hardy Júlia: Ő is benne volt
Két szemszögből az Affér Színház Ráolvasás című előadásáról

KOLLOKVIUM

- 26 Magunkról elmondott történetek
Menedzsiségi Színházak Kollokviuma – Gyergyószentmiklós. Boros Kinga bevezetője
27 Stuber Andrea: Bűnös – Harag György Társulat (Szatmárnémeti): Semmit se bánok
27 Köllő Kata: Míg valaki emlékszik rájuk – Yorick Stúdió (Marosvásárhely): Elűntek
29 Proics Lilla: Házasságterápia – Csíki Játékszín (Csíkszereda): Ásókap
29 Beretvás Gábor: A gyász természetrajza – Tomcsa Sándor Színház (Székelyudvarhely): Kovács János meghal
31 Boros Kinga: Manifestum – Állami Zsidó Színház (Bukarest): Jiddis? – Giuvlipen Színház: Sexodrom – Temesvári Állami Német Színház: Romániai napló. Temesvár

HODWORKS

- 32 Bálint Orsolya: Beszólások és kiszólások
Hodworks-Unusual Symptoms: Coexist – Trafó
34 Komjáthy Zsuzsanna: Görcs a testben
(Test)deformációk a Hodworks-koreográfiákban
38 Albert Dorottya: A test gondot jelent?
Meztelenségképletek: Hód Adrienn, Doris Uhlich, Lucy Guerin

VILÁGSZÍNHÁZ

- 41 Tetemes fesztiválok, fesztiváltetek
Az Európai Színházi Unió 18. fesztiváljáról Kolozsváron Adorjáni Panna és Bogdán Zenkő beszélgetett

KÖNYV

- 45 Márton László: Színre szavak II–III.

Címlapon: (fent) Sunday, kor.: Hód Adrienn (fotó: Dömölky Dániel); (lent) Sexodrom, r.: Bogdan Georgescu (fotó: Jakab Lóránt)

IMEDIA

OBSERVER

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

E-mail: szinhalapitvany@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.

Miután 2019-ben Peter Handke irodalmi Nobel-díjat kapott, elindultak a viták arról, mennyiben védhető, ha a nagyszerű író háborús bűnösöket mentetet. Handke ugyanis tiltakozott az ellen, hogy a nyugati sajtó „a Balkán mészárosának” nevezte Slobodan Miloševićet, akit ő börtönében is meglátogatott, a temetésén pedig beszéddel búcsúztatott. Nem válaszolhatunk „helyesen” a klasszikus kérdésre, miszerint legitim döntés-e a grémiumtól, ha olyan író emel piedesztálra, aki azt állítja, hogy Milošević nem tudott az uralma alatt végrehajtott népirtásról. Azt viszont érzékeljük, hogy egy paradigmaváltás közepén vagyunk, amikor is elkezdünk a művészek és általános példaképek erkölcsi vétségeiről másképpen gondolkodni, mint korábban, és ez akár visszamenőleg is átértékelheti egyes kanonizált alkotók státuszát. A dilemma éppen azért izgalmas, mert azt sokan, sokféleképpen közelítik meg. Köztük rögtön két szerzőnk is ebben a számban, akik – mint azt látni fogja az olvasó – különbözőképpen vélekednek a Handke-díjazás kérdéséről. A irodalmi, színházi és táncművészeti, kortárs és történeti, német, orosz és más nemzetiségbeli problémafelvetésekkel célunk nem az igazságosztás, hanem a beszélgetés. Hátha a *Színház* folyóirat egy ilyen beszélgetés egyik motorja lehet.

RÉZ ANNA

VÉTKES HŐSEINK

Egyetemista éveim alatt egy hamvába holt projekt keretében fel kellett dolgoznom egy, a pókerről szóló oktatókönyvet. A könyvben – ahogy az ilyenekben általában – volt egy rakás játszmaelemzés: adott a játéknak egy kimerevített pillanata, a szerző pedig elmondja, hogy ebben a helyzetben mi lenne a helyes lépés a játékos részéről. Az egyik példa egy különösen nehéz, egyben kockázatos állást mutatott be, a szerző kommentárja pedig a következő volt: „Fogalmam sincs, mit kéne most tenned. De a fontosabb kérdés ez: mégis hogy a fenébe kerültél ebbe a helyzetbe?”

Úgy gondolom, nagyjából ugyanez az adekvát válasz¹ azokra az erkölcsileg nehezen kezelhető botrányokra is, amelyek az elmúlt pár évben elképesztő mennyiségben zúdultak ránk, követelték ki a figyelmünket, és bénították le az erkölcsi ítélőképességünket. A továbbiakban a „vétkes hősök” problémájaként fogok hivatkozni minden olyan esetre, amikor a (szűk vagy tág) közösség által nagyra becsült, a szemében

kiemelkedő teljesítményt nyújtó művészekről, tudósokról, sportolókról, közéleti figurákról kiderül, hogy a múltban súlyos erkölcsi normaszegéseket követtek el. A példák sora kimeríthetetlen: Kiss Lászlótól Michael Jacksonig, Gothár Pétertől Martin Luther Kingig tucatjával dőlnek ránk a hasonló történetek.² (A továbbiakban csak a művészet területéről fogok példákat hozni.)

Persze ez így rettentően tág – és ahhoz, hogy egyáltalán nekiugorhassunk az általuk felvetett etikai rejtvény kibogozá-

¹ Bár feltehetőleg az emlék nem egészen megbízható – egykori munkatársam és barátom legalábbis úgy emlékszik, hogy egyáltalán nem volt ilyen játszma a feldolgozott kötetben. Viszont az ő családjukban kétségtelenül van egy hasonló csattanójú *bonmot*, amelyet abban az időszakban gyakran emlegettünk. Ettől persze a tanmese még áll – ám az eset arra rávilágít, hogy sokszor nem egyszerű pontosan rekonstruálni több évtizedes történeteket.

² Nyilván nem véletlen, hogy a legtöbb feltárt vétek a szexuális abúzus és a hatalmi visszaélés valamifajta kombinációja. Egyfelől az ilyen ügyek téren komoly normaváltás zajlik jelenleg a nyugati társadalmakban; másfelől a hasonló eseteknek hatalmas a látenciája, így sokkal jobb eséllyel maradnak radar alatt, mint sok más erkölcsi normaszegés.



sának (amire én most csak egy apró, tapogatózó kísérletet tesz), eleve be kellene vezetnünk egy csomó különbségtételt. Hiszen nem mindegy, hogy az illető „munkavégzés közben” vagy attól teljességgel függetlenül követte el bűneit; hogy az érintettek műveiben visszatükröződnek, kifejeződnek-e vétkeik és jellemgyengeségeik. Nem mindegy, hogy aktív alkotóról vagy olyasvalakiről van szó, aki már meghalt; mint ahogy az sem teljesen lényegtelen, hogy milyen volt az az erkölcsi miliő, amelyben a vétket elkövette. Az egyszerűség kedvéért csak olyan esetekkel fogok foglalkozni, amelyeknél maguk a művek nem adnak okot erkölcsi bírálatra, és arra sincs alapunk, hogy azt feltételezzük, hogy a mű létrejötté során az alkotó erkölcsi vétségeket követett el.³

³ Ezzel a megszorítással kiesnek az elemzés köréből olyan izgalmas esetek, mint *Az utolsó tangó Párizsban* című film, amelynek híres-hírhedt „vajás” jelenetét Maria Schneider beszámolója szerint úgy forgatták le, hogy ő nem tudta, mi fog történni vele. De kívül esnek rajta az olyan alkotók is, akiknek kifejezetten a műveik vetnek fel erkölcsi aggályokat, l. például Szűcs Teri közelmúltbeli kritikáját Michel Houellebecq nőábrázolásáról: <https://revizoronline.com/hu/cikk/8145/michel-houellebecq-szerotonin/>. A művek etikai (azon belül is feminista) megítéléséről jelen sorok szerzője már ebbe a folyóiratba is írt: <https://szinhaz.net/2014/03/12/rez-anna-nem-eleg-feminista/>.

De lépünk még egyet hátra: egyáltalán *mi* az az erkölcsi kérdés, amelyet ezekkel az esetekkel kapcsolatosan meg szeretnénk válaszolni? Ha a kérdés az, hogy vajon lehetnek-e ezek az emberek továbbra is a példaképeink valamilyen magasztos és univerzális értelemben, akkor a válasz elég egyértelmű: nem. És ez a válasz persze fájdalmas – fájdalmas, de semmiféle dilemma elé nem állít bennünket. Viszont ez az egyszerű válasz máris megold egy-két másik, gyakran előke-rülő kérdést: ha például úgy gondoljuk, hogy bizonyos magas presztízsű díjak elnyerésére csak olyanok érdemesek, akik nemcsak művészeti teljesítményükkel, de teljes életútjukkal példaként tudnak szolgálni mások számára, akkor a vétkes hősöket nyugodt szívvel kihúzhatjuk ezen díjak várományosainak listájáról.

A kérdés nehezebbé válik akkor, ha így tesszük fel: hogyan kellene összességében megítélnünk egy olyan embert, aki munkájával számtalan másik ember életét tette gazdagabbá, miközben a saját környezetével (vagy legalábbis annak egyes tagjaival) alávaló módon viselkedett? Úgy kellene gondolkodnunk, hogy az erkölcsi érték (vagy értéktelenség) önmagában semmissé tesz vagy felülír minden más értékes teljesítményt? Vagy inkább úgy, hogy ez két, párhuzamosan futó „elszámo-

lás”? És ha azok, akkor vajon van-e mégiscsak valamilyen egységes „valutánk”, amellyel a kettő összemérhetővé tehető?⁴

Erre a kérdésre, szemben az előzővel, tényleg elképesztően nehéz kielégítő választ adni – de mi okunk lenne egyáltalán feltenni? Amennyiben nem mi vagyunk a menny és a pokol őrei, mégis miért akarnánk egyetlen számba, értékbe, szóba összesűriteni egy komplex és bonyolult élet értékét? Emberek lehetnek egyszerre kicsinyesek a szeretteikkel, és nagyvonalúak a művészetükben; kitartóak és tehetségesek, de közben hataloméhesek és fanatikusok; lehetnek a műveik okosak, miközben ők maguk elvakultak és részrehajlók. Az égvilágon semmiféle erkölcsi vagy racionális kötelesség nem kényszerít minket arra, hogy ezt a komplexitást feloldjuk vagy redukáljuk.

Úgy gondolom, hogy a vétkes hősökkel kapcsolatos releváns erkölcsi kérdés azzal kapcsolatos, hogy nekünk és másoknak *mi a dolgunk* ezekkel az értesülésekkel. Ha valaki megszegett egy erkölcsi szabályt, akkor a helyzet valamifajta korrekciót és/vagy szankciót követel – röviden ezt szoktuk felelősségre vonásnak hívni. A vétkes hősökkel kapcsolatos kérdés nem az, hogy az illető milyen ember, hanem hogy mi a helyes reakció az egyén és a közösség részéről az általa elkövetett károkozásra. A lehetséges szankciók köre – amint ezt az elmúlt években megtapasztaltuk – elképesztően tág: a nyilvános bocsánatkérés követelése, a szakmától való eltiltás, a fogyasztói bojkott, a kapott díjak és formális pozíciók visszavétele, a művészeti kánonból való kirekesztés (azáltal, hogy az illető műveit nem tanítjuk, nem állítjuk ki, nem írunk róluk kritikát) mind-mind lehetséges alternatívák. Az pedig, hogy ezek közül számunkra melyik elérhető, nagyrészt attól függ, hogy mennyire vagyunk „közel” az adott művészeti ághoz vagy a konkrét alkotóhoz – csak főnökök tudnak kirúgni alkalmazottakat, csak kritikusok dönthetnek úgy, hogy mostantól nem foglalkoznak egyes alkotók műveivel, és így tovább.

Mindebből máris világosabban látszik, mi teszi ezeket az ügyeket – legalábbis részben – megoldhatatlanná. A vétkes hősök problémája csak egy olyan világban merülhet fel rendszeresen, amelyben bőséges hozzáférésünk van olyan emberek privát ténykedéseire, akik nagyon messze vannak tőlünk mind térben, mind időben. Márpedig az, hogy egy adott normaszegésre mi a megfelelő válaszreakció, nem pusztán azon múlik, hogy mennyire volt súlyos a normaszegés – azon is múlik, hogy mi magunk megfelelő pozícióban vagyunk-e ahhoz, hogy az illetőt számon kérjük.⁵ A tőlünk minden szempontból „messze” elkövetett bűnök nemcsak komoly episztémikus korlátokat állítanak elénk (mert végső soron csak a tények közlése vetett bizalom szavatolja azok igazságát, és ezek a tények elkerülhetetlenül hiányosak lesznek), hanem abba a képtelen helyzetbe hoznak, hogy olyan embereket kell felelősségre vonnunk, akikkel semmilyen értelemben nem tartozunk egyazon *erkölcsi közösségbe*.

4 Ez utóbbit az angolszász filozófia az összemérhetőség (commensurability) problémájaként tárgyalja, és a kérdés kiterjed mind az erkölcsi és nem erkölcsi, mind a különböző természetű erkölcsi értékek összemérhetőségére (mint amilyen például a szabadság és az egyenlőség).

5 Úgy gondolom, ez megmagyarázza azt is, miért állhatnak fenn valós nézetkülönbségek ebben a kérdésben akkor is, ha a vitás felek közt meg egyezés van a tekintetben, hogy a kérdéses vétket valóban elkövették, és hogy a vétek súlyos normaszegés. Azzal, hogy megállapítottuk és megítéltük az adott vétket, még nem válaszoltuk meg azt a kérdést, hogy milyen szankció vagy korrekció lenne helyes és arányos az adott esetben.

Mindennek a fordítottja is igaz: minél „közelebb” vagyunk időben és térben az elkövetett vétekhez, annál *kevésbé* lesz dilemmatikus a felelősségre vonás kérdése. Ha színház-igazgatóként arról értesülök, hogy az egyik rendezőm rendszeresen zaklatja a legkiszolgáltatottabb női munkatársaimat, akkor *erkölcsi értelemben* egyértelmű, mi a teendő.⁶ Minden eddig feltárt ügyben voltak szemtanúk és voltak cinkosok (a #metoo antihőséről, Harvey Weinsteinről immár tudható, hogy komplett infrastruktúrát épített ki visszaéléseinek el-tussolására), és sokan közülük teljes joggal kérhetők számon mulasztásaikért vagy tevőleges közreműködésükért. És itt érkezünk vissza a nyitótörténethez: az, hogy itt és most fifikás erkölcsi rejtvényeket kell(ene) megoldanunk hétről hétre, azért történik, mert akkor és ott, amikor a helyzet még cseppet sem volt dilemmatikus, mások elmulasztották megtenni azt, ami egyértelműen az erkölcsi kötelességük lett volna. A vétkes hősök problémája attól olyan bonyolult, hogy minden szempontból derivatív: térben, időben és kulturálisan „kivül-állónak” kellene rendet tenniük ott, ahol ezt nem tették meg azok, akiknek a dolga lett volna.

Amennyiben ez a helyzetelemzés helytálló, sok tanulság következhet belőle. Például az, hogy *nem vagyunk kötelesek* minden egyes hasonló ügyben állást foglalni – minél „távolabbi” az ügy, annál kevésbé. Bármennyire lebilincselőek is ezek a történetek erkölcsi érzékünk számára, minden jogunk megvan ahhoz, hogy azt gondoljuk: ez nem a mi dolgunk.⁷

De következik belőle az is, hogy a múltbeli eseteken való kilátástalan kérdődzés helyett sokkal többet kellene foglalkoznunk azzal, ami viszont a *mi* dolgunk: azokkal a hatalmi túlkapásokkal és visszaélésekkel, amelyek itt és most, a saját közegünkben, közösségünkben történnek. Természetesen a lehetőségeink e tekintetben sem egyformák: diákként sokkal nagyobb kockázattal jár fellépni a tanári visszaélések ellen, mint kollégaként; nem ugyanazok a lehetőségei egy kezdő gyakornoknak és egy vezető színésznek, a kritikusnak és az olvasónak.

Talán tévedek, de úgy tippelem, hogy azok közül, akik nyomtatásban veszik kezükbe ezt az írást, a többségnek mégiscsak van *valamekkora* hatásköre. Eldönthetik, hogy kivel készítenek interjút, és miről írnak kritikát; hogy miről beszélgetnek a diákjaikkal, és kivel ülnek le kerekasztal-beszélgetni; hogy kit választanak meg szimbolikus és kevésbé szimbolikus pozíciókba, és kiknek adnak munkát. Bár tudom, hogy nem könnyű, de ha valamikor, akkor itt és most kell élnünk a számunkra adott befolyással. Ha nem tesszük, akkor viszont legyünk felkészülve rá, hogy tíz-húsz-harminc év múlva tőlünk nagyon távoli emberek fogják azt kérdezni: „Mégis hogy a fenébe kerültünk ebbe a helyzetbe?”

6 Talán mondanom sem kell, hogy a régi barátságok és lojalitások, a félelem, hogy „jó hírnevünk csorbát szenved”, a vétekkel kapcsolatos erkölcsi cinkosság hogyan írják felül a gyakorlatban az erkölcsi indokokat – ám ettől még ezek az esetek *erkölcsi szempontból* cseppet sem dilemmatikusak.

7 A helyzetet tovább bonyolítja – bár sajnos ezzel terjedelmi okokból nincs időm részletekbe menően foglalkozni –, hogy a szexuális visszaélések témája az utóbbi években egyfelől „elbulvárosodott” (amennyiben az érzékeny és körültekintő tényfeltárást sarkosra hangolt „szenzációk” váltották fel), másfelől hatékony, bár kétélű politikai fegyverré vált. Irtóztatosan nehéz kérdés, hogy a gazdasági és/vagy hatalmi érdek szerepe az ügyek kirobbanásában és tálalásában hatással van-e arra, hogy nekünk közönségként/olvasóként miként kell viszonyulnunk ezekhez az ügyekhez. Nem tudom rá a választ.

TILLMANN ÁRMIN

A HANDKE-JELENSÉG



Peter Handke (középen) a 2019. december 10-i Nobel-díj-átadón. Fotó: MTI/AP/TT Hírügynökség, Henrik Montgomery

Peter Handke politikai profilja kellően immerzív ahhoz, hogy óvatlanul belemerüljünk a szerzői individualitásba. A morálizáló hangvételű műkritikák tömkelege gyakran a képzelőerő szabadságának, a distancia és elsősorban a tényleges probléma valódi ismeretének hiánya miatt egyfajta magasztos információátadásra szorítkozik.¹ A téma szempontjából tehát kulcsfontosságú egyfajta kritikai distancia felvétele, amely lehetővé teszi, hogy Peter Handke személyét írói alkotótevékeny-

ségére és közéleti szerepléseire válasszuk szét, a kettőt pedig következetesen külön kezeljük. Ez a szétválasztás ugyanakkor nem jár együtt a teljes irodalmi mező depolitizálásával, mint ahogy Handke tarthatatlan politikai megnyilvánulásainak mentegetésével sem, már csak azért sem, mert Handke értelmiségiként tudatosan használta népszerűségét politikai-közéleti kérdésekben való állásfoglalásra. Célunk eléréséhez értelem-szerűen a tárgyra vonatkozó kérdéseket kell feltennünk (például: Hermetikusan leválaszthatóak-e a handkei életműről a közszereplő Handke politikai nyilatkozatai?). A tételt megfordíthatjuk úgy is, hogy a rosszul feltett kérdések eleve kizárják

¹ Theodor W. ADORNO, „Zur Krise der Literaturkritik”, in *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974), 641.



Slobodan Milošević ENSZ-fegyőrök kíséretében a hágai Nemzetközi Törvényszék tárgyalótermében 2001. október 30-án. Fotó: MTI/EPA/ANP pool, Ed Ondaarden

az adekvát válaszadás lehetőségét. Ezek közé sorolhatók az olyan kérdések (például: Szabad-e Nobel-díjat adni annak, aki háborús bűnösöket mentetget?), amelyek a diskurzus fókuszát egy morális keretrendszerbe ágyazzák be, eltekintve a tények előzetes, lehetőleg árnyalt felvázolásától, összerosva írói életművet az alkotó közéleti szerepléseivel, gyakran indokolatlanul felnagyítva egyes életrajzi mozzanatok, amelyek azután ennél fogva eltorzítják az alkotó profiljáról felvázolható összképet.

„Aligha vitatná bárki is, hogy Handke mint író ne lenne érdemes az irodalmi Nobel-díjra. Elbeszélései, mindenekelőtt *Vágy nélkül*, *boldogtalan* című műve, a legszebbek és legmélyebb értelműek közé tartoznak, amelyek valaha német nyelven íródtak. Színművei briliánsak, egyes reflexiói és leírásai fantasztikusak. Ha valami »az emberiségnek a legnagyobb javára szolgált«, mint ahogyan Alfred Nobel a Nobel-díj odaítélésének feltételét megfogalmazta, úgy ez kétségtelenül érvényes a handkei életműre. Szerencsére az említett mű bölcsebb szerzőjénél. Közéleti emberként Handke a józan valósággal az esztétika és az »alternatív tények« világát állítja szembe, ami csak álmélkodást, ellenszenvet, legjobb esetben mulatságot

válthat ki. Egyedül irodalmi alakjai és szövegei védekeznek ez ellen», írja róla Vladimir Vertlib.²

A túlmediatizáltság által felnagyított néhány személyeskedő publicisztikán kívül ez idáig senki nem vitatta el Handke írói nagyságát, amelynek ténye magáért beszél, ezáltal értelmetlen ennek bebizonyítására vállalkozni, míg politikai megnyilvánulásait tarthatatlanságuk folytán nem lehet védelmezni. (Noha egyébként a botránykeltés szándékolatlan, de hasznos mellékkövetkezménye lenne, ha Handke regényeit, feljegyzéseit és naplóit minél többen olvasnák, és nem érnék be néhány véleményformáló, de a figyelmet a művekről a szerző személyiségére terelő, felszín kapargató vezércikk elolvasásával.)

Paul Lendvai kifogásolja *Törékeny Európa* című, 2019-ben megjelent könyvében, hogy Handke Jugoszlávia-nosztalgiaja nincs kellő mélységben feldolgozva,³ még kevésbé kellő

² Vladimir VERTLIB, „Das Werk ist klüger als sein Autor”, <https://www.cicero.de/kultur/literaturnobelpreis-peter-handke-srebrenica-serbien-winterliche-reise>. Utolsó hozzáférés itt és a többi internetes forrásnál: 2019.12.08.

³ Paul LENDVAI, *Törékeny Európa*, ford. NÁDORI Lídia (Budapest: Noran Libro 2019), 91.

alapossággal közvetítve a médiában, noha ugyanez a vita és tiltakozáshullám Handke újabb kitüntetései ellen már korábban lejátszódott, 2006-ban a Heinrich Heine-díj, illetve 2014-ben az Ibsen-díj odaítélésekor. Hozzá kell tenni, hogy irodalmi munkásságának értékét akkor és azóta sem vonták kétségbe, sőt, Handkét egyenesen az európai irodalom egyik gigaszaként tartják számon, de a köztudatban legalább annyira benne van az író apologetikus politikai állásfoglalása a népiértékekért felelőssé tehető Slobodan Milošević mellett, illetve egyoldalúan leegyszerűsítő szerbpártisága a jugoszláv polgárháború tekintetében.

A viszontagságos Jugoszlávia-fejezet (gyakran provokatív, sokszor indokolatlanul átgondolatlan, botrányt kiváltó kommentárok, interjúkban hangoztatott nézetek, performatív aktusok – részvétel és ünnepélyes beszéd Milošević temetésén, börtönlátogatás Karadžićnál) Handke életében Jugoszlávia felbomlásával, életművében egy *Abschied des Träumers vom neunten Land* (Hetedhétország szétfoszlása)⁴ című publicisztikával vette kezdetét. Handke ebben az írásában sem a szlovén autonóm törekvéseket, sem a horvát állam fennállásának létjogosultságát nem ismeri el, gyászolja a Tito vezette Jugoszlávia felbomlását, a szlovénokat pedig szerződészegéssel vádolja, mert szerinte függetlenedési szándékukkal felülírták azt a jugoszláv egységességszeme teremtette politikai-gazdasági stabilitást, amit szerinte csak egy nyugati, erőszakos beavatkozás kényszeríthetett ki. Nem sokkal később kitört az első jugoszláv háború, ami megmutatta, hogy Handke nem vette kellőképpen számításba a térség lőporos hordóhoz hasonlítható konfliktuspotenciálját. Günter Grass szavaival élve a félig szlovén Handke lelkesedése a soknemzetiségű, pezsgő kulturális életű Jugoszláviáért érthető volt a hatvannyolcas nemzedék akkor még egyértelműen baloldalinak számító írójától – bár, tehetnénk hozzá, eredeti politikai reflexiókat akkor sem igazán tudott felmutatni –, csak hogy az a jugoszláv polgárháború kitörése után Szerbia képtelenül egyoldalú támogatásába csapott át.⁵ A pszichologizálás legcsekélyebb szándéka nélkül kijelenthető, hogy Jugoszlávia szétesése egzisztenciálisan is érintette Handkét, személyes és írói válságot eredményezett nála, ami sajnálatos módon differenciálatlan, agresszív szerbpártiságban nyerte el végleges formáját.⁶ Malte Herwig, az első Handke-biográfia szerzője⁷ ebben az összefüggésben azt állítja, hogy Jugoszlávia szétesésével „Handke belső világa is összeomlással fenyeget”. Hogy Szlovénia kilépett a konföderációból, és a Nyugat felé orientálódott, azzal Handke anyaföldjét elvesztve mintegy „hazátlaná vált”, ugyanis itt tapasztalta meg a semmihez sem fogható otthonosság és egy ehhez kapcsolható hazaélmény jelentőségét, amelyeket a „tárgyszerűség” és a „valóságosság” fogalmaival írt le.⁸ Handke visszatetsző pártosságának és a helyzet összetettségének felvázolásáról való lemondásának újabb stációját – amely a szlovén nemzetállami törekvések elbúcsúztatásánál még hevesebb reakciók kiváltója volt – az 1996-ban megjelent *Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen, Donau, Save, Morawa und*

Drina (Igazságot Szerbiának. Téli utazás a Dunán, a Száván, a Moraván és a Drinán)⁹ című impresszionisztikus útikalauz jelentette. Ebben az írásában Handke nem pusztán a történeti szituációt leegyszerűsítően tesz hitet a szerbek ügye mellett,¹⁰ hanem vitriolos kirohanásokkal illeti a botrányhajhász újságírókat is. A túlhajtott maliciózság a nemzetközi napilapok denuncálására is kiterjed: míg Handke a *Frankfurter Allgemeine Zeitungot* „Európai Központi Szerbfalónak” nevezi, aki „hóhérsztílusban megírt vezércikkeivel” hergeli olvasótáborát a szerbek ellen, addig a *Le Monde*-ot „démagóg lihegőként” tünteti fel, de a *Time*, a *Nouvel Observateur* és a *Spiegel* is megkapja jól megérdemelt jutalmát: Handke szerint „kövér betűkkel hirdetik »a szerbekről«, hogy mindegyik maga a megtestesült Gonosz, miközben »a muszlimok« mind csupa Jó Ember”.¹¹

A Jugoszlávia-affér harmadik epizódja a Koszovó függetlenségéről folyó béketárgyalások megakadásával, a mintegy nyolcszáz ezer koszovói albán üldöztetésével, illetve kivégzésével, valamint az 1999-es NATO-intervencióval vette kezdetét. Handke a NATO-bombázások ellen tiltakozva visszaadta 1973-ban kapott Büchner-díját, kilépett a római katolikus egyházból, majd belépett a szerb ortodox egyházba.¹² Számos provokatív, de leginkább botrányba fulladó kijelentését később megpróbálta kontextusváltással vagy valamilyen más megfogalmazással csillapítani, alkalomadtán teljesen visszavonni, esetenként pedig kétségbe vonta, hogy állított olyasmit, amit szó szerint idéztek tőle. Nehéz például valódi tartalmiságot felismerni abban a nyilatkozatában, amelyben Thomas Mann, Musil és Kafkát szemétre valónak nevezte,¹³ míg a NATO-bombázásokat például 1999-ben a *Süddeutsche Zeitung*nak adott interjújában „új Auschwitzhoz” hasonlította, mondván, hogy „[a]kkoriban gázcsapok és tarkónlövés jártak; ma számítógépes bérnyilkosok érkeznek, 5000 méter magasságból”.¹⁴ Kijelentései viszont azt a konklúziót vonták maguk után, hogy a szerbek nagyobb mértékben voltak áldozatai az 1992-ben kirobbant boszniai háborúnak, amikor a szerbek kikiáltották a túlnyomórészt szerb többségű Boszniai Szerb Köztársaságot, mint más etnikumok, ami sem számszerűen, sem történelmileg nem igazolható.¹⁵

Előbb idézett megnyilvánulásai inkább tűnnek átgondolatlanságból fakadó téves következtetéseknek vagy – amennyiben szándékoltnak tekinthetők – idiotizmusnak, mintsem egy politikai szakértő ambíciójával érkező író helyzetelemzésének vagy valamiféle adott ügy mellett szóló politikai kampánynak.¹⁶ Jóval súlyosabbak azonban az előbbi példánál Handke a szerb háborús bűnösökkel kapcsolatos performatív aktusai. Malte Herwig Handke-életrajzából tudjuk, hogy az író 1996 decemberében titokban meglátogatta a börtönben a körözés alatt álló, később a hágai Nemzetközi Bíróság által

4 Peter HANDKE, „Hetedhétország szétfoszlása”, ford. Kertész Erzsébet, *Magyar Lettre Internationale* 3 (1991): 20–22.

5 „Konsequenz ist keine Kunst”, Interview mit Günter Grass, https://www.zeit.de/2006/25/Interv_Grass_xml.

6 LENDVAI, *Törékeny Európa*, 93.

7 Malte HERWIG, *Meister der Dämmerung*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2010.

8 Malte HERWIGET idézi LENDVAI, *Törékeny Európa*, 92.

9 Peter HANDKE, *Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen, Donau, Save, Morawa und Drina*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

10 LENDVAI, *Törékeny Európa*, 95.

11 Uo.

12 Uo., 97–98.

13 „Wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt”, André Müller spricht mit Peter Handke, <https://www.zeit.de/1989/10/wer-einmal-versagt-im-schreiben-hat-fuer-immer-versagt>.

14 LENDVAI, *Törékeny Európa*, 98.

15 Timothy GARTON ASH-t idézi LENDVAI, uo., 99.

16 URFI Péter, „Szabad Nobel-díjat adni olyan íróknak, aki háborús bűnösöket mentetget?”, <https://444.hu/2019/10/11/szabad-nobel-dijat-adni-olyan-ironak-aki-haborus-bunosoket-mentetget>.

negyven év szabadságvesztésre ítélt háborús bűnöst, Radovan Karadžićot. Barátságuk megerősítéseként szilvapálinkát ittak, Handke a *Téli utazás...* szerb fordítását ajándékozta Karadžićnak, míg ő válogatott költeményeinek dedikált változatával viszonzta a gesztust. 1999 februárjában még javában folytak a tárgyalások Koszovóval, amikor Handke franciaül interjút adott a szerb állami televíziónak, és egy adott ponton azt találta mondani, hogy „[a] szerbek még nagyobb áldozatok, mint a zsidók voltak”¹⁷ (sic!). Amikor erre a német médiában később rákérdeztek, hogy komolyan gondolta-e, maga sem akarta elhinni, hogy ilyet mondott volna, ezért mindjárt írásban korrigálta korábbi állítását.

Abszolút mélyponthoz vezetett Handke politikai szerepvállalásának megítélésében a Miloševićsel való személyes találkozás, illetve később a temetésén mondott beszéd Požarevacban. Handke eleve többször is megkérdőjelezte a hágai törvényszék legitimitását: a „győztesek illegitim jogi eszközének” nevezte,¹⁸ amely „jótányit sem tesz hozzá az igazság felderítéséhez”. 2004 júniusában Milošević ügyvédei 1630 tanút neveztek meg Milošević védelmében, köztük Handkét is, aki nem volt hajlandó tanúvallomást tenni, ehelyett viszont meglátogatta Miloševićet a börtönben. A látogatást követően megírta *Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević* (Kerülőutas tanúvallomás a Slobodan Milošević elleni perben)¹⁹ című írását, hogy „felkutassa a történetek mélyebb igazságát”. 2006 márciusában Milošević a cellájában szívinfarktus következtében elhunyt. Ezt követően családja felhívta telefonon Handkét, hogy nem akar-e részt venni a temetésen. Handke később azzal indokolta részvételét, hogy felháborodott a nyugati sajtó mocskoló nyelvén, amely Miloševićről a „Balkán mészárosaként”, „Jugoszlávia sírásójaként” közölt cikkeket. Erről a zsrnaliszta nyelvezetről Handke azt állította, hogy „meg sem érdemli, hogy nyelvnek nevezzék, vagyis meg kell próbálni más nyelvet találni rá”.²⁰ Handke Herwignek később a gyászszertartásról kulcsélményként számolt be, amely számára kettős értelemben volt állami temetés – Jugoszláviát is akkor temették el. Ezt követően a Comédie Française tiltakozásképpen levette Handke

színdarabját a műsoráról, illetve az író a heves tiltakozások miatt kénytelen volt lemondani az ötvenezer euróval dotált Heine-díjról is, amelyet Düsseldorf városa ítélte neki oda. Később megkísérelte relativizálni és korrigálni Szerbia mellett tett elfogult nyilatkozatait, valamint a nem szerb áldozatok iránt tanúsított ignoranciáját, amelyek élet szimbolikus nyelvi fordulatokkal kívánta enyhíteni.²¹ 2010-ben jelképes interjút adott a *Süddeutsche Zeitung*nak annak apropóján, hogy nyilvánosságra került 1996-os látogatása Karadžićnál. Ebben azt kifogásolja, ami a szerző politikai vesszőfutasát leszámítva önmagában véve helytálló, hogy „gyakran mennyire hamis a bűnösséget firtató kérdés, főleg ha olyan bonyolult dolgokról van szó, mint több nép együttélése”.²²

Gondolkodásának pontos foglalatja a 2006-ban a *Neue Zürcher Zeitung* által készített interjú, amelyben Handke többször is felrúgja a liberális konszenzus által kijelölt elváráshorizontot: a beszélgetésben a volt Jugoszláviát „szabad országnak” nevezi,²³ amely a „keleti blokk” államszocializmusaihoz és a Nyugat szabadversenyos kapitalista államaihoz képest valóban mind gazdasági, mind kulturális értelemben önrendelkezőnek, tehát szabadnak volt mondható; Handke szerint éppen a volt Jugoszlávia volt annak letéteményese, ahogyan a történelem menete jobb irányba fejlődhetett volna Európában, ha mindenki ezt a modellt követi, ehelyett ma a „hatalom-, parancs- és moralizálás-Európában” élünk.²⁴ Handke ezenkívül kritikával illette az ún. Soros-demokratákat, vagyis a kívülről szponzorált demokrácia, a kapitalizmus exportjára irányuló hegemoniatörekvések érdekképviselőit. Handke szerint a demokráciára való törekvést a népakarat határozza meg, a demokráciát nem lehet finanszírozni, még kevésbé exportálni. A megvalósítható utópiaként tételezett, némiképp romanticizáló Jugoszlávia-kép, illetve a kelet-közép-európai térségben a kapitalista hegemonia kiépítésében a mai napig serénykedő Soros György kritikája, noha a régió története szempontjából legitim gondolatok, korántsem ellensúlyozzák Handke korábbi, a szerb háborús bűnösöket tisztára mosdató kijelentéseit. De az igazi „kemény dohány”

17 Uo.

18 LENDVAI, *Törékeny Európa*, 100.

19 Peter HANDKE, „Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević”, *Literaturen* 7–8 (2005): 84–103. Különnyomatként megjelent *Die Tablas von Daimiel* címmel a Suhrkampnál.

20 LENDVAI, *Törékeny Európa*, 101.

21 Uo., 102.

22 Uo.

23 „Der lange Abschied von Jugoslawien – Gespräch mit Peter Handke über den Untergang des Vielvölkerstaates und seine umstrittene Parteinahme für Serbien”, <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-lange-abschied-von-jugoslawien-gespraech-mit-peter-handke-1.40135>.

24 Uo.

H I R D E T É S

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Gyerekek a színpadon

Milo Rau *Five Easy Pieces* című előadásából inspirálódva

Vendégek: Kucserka Fanni pszichológus és Vadas Zsófia Tamara táncos, koreográfus

www.szin haz.net

az interjú azon részlete, amikor Handke kijelenti a kommunista politikusból nacionalistává vedlő Miloševićről, hogy regnálása idején az etnikai tisztogatások szinte korlátlan hatalmú vezéralakja a népirtásokról nem tudott, nem tehetett. Ugyanakkor figyelemre méltó Handke fogalomhasználata a jugoszláv háborúval kapcsolatban: a nemrég a svéd SVT tévécsatornán vele készített interjúban a délszláv polgárháborút „testvérgyilkosságként” jellemezte a *neutrálisan hangzó* „népirtás” helyett. A fogalmi csere mély értelmű és átgondolt, hiszen a polgárháború alapvetően testvérgyilkosság, mert egyazon állam polgárai kelnek fel egymás ellen. A „genocídium”, illetve a „népirtás” kifejezései azonban a semlegesség leple alatt ideologikus szóhasználatot tükröznek, hiszen legitimációs bázist biztosítottak a NATO-csapatok Jugoszlávia ellen indított, „humanitárius háborúként” eufemizált légi háborújához mint az intervenció jogához, amelynek kapcsán a bombázások következtében meghalt civil lakosságról csupán „járulékos veszteségként” (collateral damage) tudósított a nyugati média.²⁵

Jelen pillanatban kifejezetten mulatságosnak hat, hogy Handke a Nobel-díjról 2014-ben azt nyilatkozta, hogy el kellene törölni, mert hamis kánon kialakításához vezet.²⁶ Ezt akkor már feltehetően rezignáltnan jelentette ki, mivel már 2006-ban beletörődött abba, hogy nem kaphat Nobel-díjat a Miloševićhez fűződő viszonya miatt.²⁷ A Nobel-díj odaítélését közlő telefonbeszélgetésben azonban viszonylagossá kellett tennie korábbi éles, jóllehet önmagában véve helyénvaló kijelentését: „A világirodalom híve vagyok, nem a nemzetközi irodalomé. A díj kimondottan ellentmondásos ügy és örök

dilemma. De előfordulhat, hogy mégiscsak egy olvasója, sőt talán írója is vagyok annak, amit Goethe világirodalomnak nevezett. Ha tehát a Nobel-bizottság így dönt, nincsenek teljesen téves úton, miszerint a világirodalom mégiscsak jelent valamit.”²⁸ A hivatalos indoklás mellett azért felmerül a kérdés, hogy miért pont most ítélték oda Handkénak a Nobel-díjat, amit ha más nem, az életkora tesz indokolttá. Ugyanakkor azt is fontos látnunk, hogy a Handke minden díjazásával kapcsolatosan fellángoló vita nemcsak a személyiséget az életművel összemosni kívánó moralizáló retorikát vonja maga után, hanem azt a felismerést is, hogy maguk a díjak egy, legalábbis a küldetésnyilatkozat szintjén kizárólag szakmai kritériumokat szem előtt tartó bírálóbizottság elismerésének intézményesülései, ugyanakkor politikai állítások is egyben. Mert ha egy olyan politikai előtörténettel bíró szerző, mint Peter Handke, Nobel-díjat kaphat, az bizony egy szakmai grémium hamisítatlan politikai állítása, a megszilárdult elvárásrendszer fellazulásának egyértelmű bizonyítéka. Ez ugyanis azt jelenti, hogy a bizottság tagjai külön kívánták kezelni a szakmaiságot a politikumtól, kiváltképp a szerzői életmű átpolitizálásától, vagyis *irodalmi Nobel-díját Peter Handke nem védhetetlen politikai állásfoglalásaiért, hanem a „perifériát és az emberi tapasztalat specifikusságát kutató, nyelvi zsenialitással”²⁹ megszólaltató irodalmi munkásságáért kapta, aminek a nagyközönség számára az lehet az első számú üzenete, hogy végre Handke irodalmi műveire koncentráljunk, aminek szándékát egyébként az is alátámasztani látszik, hogy a díjátadót megelőző ünnepi beszéden a szerző kizárólagosan irodalmi szövegeket olvasott fel.*

25 PERCZEL István, „Humanitárius háború”, *Eszmélet* 13, 49. sz. (2001): 143.

26 Peter HANDKE, „Literaturnobelpreis abschaffen”, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-handke-literaturnobelpreis-abschaffen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-141017-99-03442>.

27 „Questions for Peter Handke. Facing His Critics”, https://www.nytimes.com/2006/07/02/magazine/02wwln_q4.html.

28 „Peter Handke über den Nobelpreis: »Ich bin durch die Wälder geeiert«”, <https://www.derstandard.de/story/2000109745044/peter-handke-ueber-den-nobelpreis-ich-bin-durch-die-waelder-geeiert>.

29 „Nobelpreis an Peter Handke: Die Begründung im Wortlaut”, <https://kurier.at/kultur/nobelpreis-an-peter-handke-die-begrueundung-im-wortlaut/400643381>.

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

KISS ILONA

SZTÁLIN TESTE, BULGAKOV DRÁMÁJA

A „Sztálin-dráma” keletkezéstörténetéhez

Kollaboránsok – ez a címe John Hodge nagy sikerű színdarabjának (2011, London), amelyben Bulgakov *Batum* című drámájának „alternatív” keletkezéstörténetét rekonstruálja a fergeteges komédiától a kegyetlen abszurdon át a történelmi tragédiáig terjedő skálán. A kísérlet azért is figyelemre méltó, mert a főnőjéről mutatja meg a *Batum* hol agyonhallgatott, hol túlhangsúlyozott ellentmondásait. Ezekre a kérdésekre keressük a választ mi is: miért épp a „fiatal József”-ről írt Bulgakov? Miért utasította el Sztálin a kész darabot, s állította le a bemutatását? Befolyásolja-e mindez a Bulgakov-életmű megítélését?

Bulgakov 1930. március 28-án még szándékosan a Szovjetunió *Kormányának* címzi levelét, mintha az lenne a vég-ső instancia teljes írói kudarca és szorongató egzisztenciális helyzete megoldására.¹ A választ viszont már magától Sztálintól kapja az 1930. április 18-i híres telefonbeszélgetésben: „Adja csak be a kérvényét [a Művész Színházba], úgy gondolom, igent fognak mondani.” Majd így folytatja: „Nekünk meg találkozunk kellene, beszélni szeretnék Magával... Igen, időt kell találni rá, és találkozni, feltétlenül...”

A Művész Színház felveszi rendezőasszisztensnek, de stabil alkotómunkáról szó sincs. Nem hagyja nyugodni a Sztálinnal való *személyes* beszélgetés ígérete sem: rövid üzenetben emlékezteti a főtitkárt, idézetekkel teletűzdelt leveleket fogalmaz, közben barátainak kitalált és előadott „Sztálin-mesékben”² „neveti ki” a találkozás utópiáját, végül, utolsó stádiumként, a *Batumban* „temeti el”.

Helyzete a harmincas évek közepére újból teljesen ellehetetlenül, a Művész Színházban egyedül a *Fehér gárdából* készült *Turbinék napjait* játsszák, a Molière-darabot (*Képmutatók cselszövése*) több évig próbálják, de a második előadás után betiltják, az *Ivan Vasziljevics* ügye a Szatíra Színházban feneklik meg, a Puskin-darab előadására gondolni sem mer. 1936-ban otthagyja a Művész Színházat, elszegődik a Bolsojba librettistának. Mindezzel párhuzamosan írja a *Mester és Margaritát*, a számos variáció és redakció után készül az első gépiratos tisztaír. Azt mérlegeli, érdemes-e próbálkozni, s benyújtani oda, föl – az „első olvasónak”. Végül mégsem saját ügyeiben ír Sztálinnak, hanem 1938. február 4-én egyik legjobb barátja, Nyikolaj Erdman érdekében fordul hozzá, hogy a drámaíró hazatérhessen az 1934 óta tartó száműzetésből.

A szakítás ellenére 1938-ban a Művész Színház delegációkat meneszt hozzá: egyre kérik, írjon darabot nekik. Bulgakov előbb kategorikusan nemet mond („sehogysa jönnék ki jól belőle”), aztán mégis belevág, mégpedig abba a témába, ami a leginkább izgatja: a Sztálin-darabba. A színház ujjong, az író viszont máris zsákutcába kerül: nemhogy megbízható forrásanyag, de még hivatalos Sztálin-életrajz sem hozzáférhető.

Nem véglegesült még Sztálin saját múltjához való viszonya sem. 1926-ban, amikor Tifliszben beszédet mondott a vasutasok gyűlésén, azt hangsúlyozta, hogy háromszor esett át a tűzkeresztségen, s ez a három „fokozat” határozta meg, kicsoda is ő valójában. „Tifliszben voltam tanonc, Bakuban lettem inas, Leningrádban pedig elértem, hogy forradalmunk egyik mestere lehessen. Így néz ki, elvtársak, az én forradalmi tanulmányom.” E meglehetősen hézagos narratíva egészül ki 1937-ben két fontos kötettel: *Az 1902. évi batumi lázadás*, illetve *Kaukázusi munkásveteránok elbeszélései a nagy Sztálinról*.³

Bulgakov mindkét könyvet forrásként használta a darab előmunkálatai során. A *Kaukázusi munkásveteránok* fennmaradt a hagyatékában is, számos jelöléssel, vastagon kiemelve az egyik veterán történetét Sztálin és az ohranka, a cári titkosszolgálat viszonyáról, s arról, hogyan szökött meg a kelet-szibériai száműzetésből. Alig egy hónapot töltött ott, és közben fabrikált magának egy ohranka-igazolványt, amely szabad utat adott neki vissza a Kaukázusba. Az igazolvány olyan hitelesre sikeredett, hogy amikor Sztálin a vonaton egy túl sokat faggatózó, „gyanús személyiséggel” került egy kupéba, a legközelebbi állomáson leszállt, az ügyeletes kollégának felmutatta az ohranka-igazolványt, s az már indult is, hogy leszedje a vonatról a gyanús alakot.

A fordulatot történet hitelessége akár első hallásra is megkérdőjelezhető. Mivel azonban a „Főnök” által rendelt pártkiadványról volt szó, ráadásul Berija előszavával, aligha feltételezhetjük, hogy szerkesztői lazaságból maradt benn az igazolvány fabrikálásának meséje. Igazat kell adnunk a *Batum* 1992-es kiadását⁴ előkészítő kiváló kutatónak, Violetta Gudkovának, hogy ez a „fals legenda” szándékosan került be a kiadványba: e történet hivatalos kodifikálásával akar-

1 *Sárba taposva. Naplók, levelek 1917–1940*, Budapest: Magvető, 2004.

2 „Bulgakov meséi”, ford. SZILÁGYI Ákos, 2000, 1994/3.

3 Ol'ga EDELMAN, „Soso v Batume, 1902”. *Neprikosnovennyj zapas* 90 (2013/4).

4 Mihail Afanasjevich BULGAKOV, *Sobranie sochinenij v 5 t.*, T. 3: Pësy, Podgot. teksta i komment. V. V. GUDKOV, St.-poslesl. A. M. SMELJANSKOGO, Moskva: Hudozh. lit., 1992.

ták egyszer s mindenkorra elejét venni az ohrankával való együttműködésről szóló mendemondáknak.

Bulgakov figyelmét azonban épp ez a hiány keltette fel, épp ezt a *hiányzó időt*, a Kelet-Szibériából a Kaukázusba való hazatérés kitöltetlen periódusát állította a négyfelvonásos dráma lehangsúlyosabb, végső előtti utolsó szakaszába. Maga a darab pontosan követi a források kronológiáját, a szereplők is mind a saját nevüket viselik, a helyszínek hajszálpontosak. A Prológus 1898-ban játszódik Tifliszben, amikor Ioszf Dzsugasvili hatodik osztályos növendéket kizárják a papi szemináriumból fegyelmi vétség miatt, mivel már ekkor röplapokat terjeszt a tifliszi szociáldemokraták megbízásából. Három év ugrás következik, és Szoszót (ezt a gyerekkori nevet használja az illegalitásban) Batumban látjuk viszont 1901 végén, ahová a tifliszi szocdem bizottság delegálja, hogy munkásokat agitáljon, diákolvasóköroket szervezen. Batum nagy kikötőváros, a Dél-Kaukázus és a Kaszpi-tengeri olajvidék központja, a Rotschild mellett számos nagy olajfinomítóval és kapcsolódó üzemekkel, nyomdákkal. Szoszó az egyik tekintélyes munkásnál, Szilveszternél száll meg, ahol szilveszter éjszakáján összegyűlnek az öt legnagyobb gyár képviselői, hogy létrehozzák a batumi bizottságot. Elnökül Sztálint választják meg.

A Kutaiszi Katonai Kormányzóság irodája a következő helyszín, s a kormányzó dialógusai, viselkedése végre hozzák a közkedvelt Bulgakov-elemeket, groteszkben, nyelvi játékban. A pedáns kormányzó Batumba megy, hogy a helyszínen próbálja lecsendesíteni a sztrájkoló tömeget, de kudarcot vall. Az eredménytelen tárgyalás kiváltotta felháborodás 1902 márciusában a város utcáit elárasztó tömegtiltakozásba torkollik, az öt-hatezer fős menetoszlophoz a munkások mellett városiak, járókelők, „kíváncsiskodók” csatlakoznak. A csendőrök parancsot kapnak, hogy a zendülők első sorát tartóztassák le, de nem boldogulnak. A katonai kormányzó kozák üteget rendel ki, a fegyvertelen tömegbe lőnek: halottak, sebesültek, pánik. Trejnic csendőrezredes felismeri a lázadók vezetői közt Sztálint, s rövid időn belül le is tartóztatja.

A batumi gyűjtőfogházban Sztálin pillanatok alatt megtalálja a hangot a köztörvényes elítéltekkel is, akik a politikai foglyoknál szabadabban mozoghatnak, s akik egy-két doboz cigarettáért bármit megtesznek. Sztálin arra kéri őket, séta idején kísérik az ablaka alá az elkeseredett Natását (barátja, Szilveszter lányát), hogy beszélhessen vele. A börtönfelügyelők gyorsan véget vetnek az akciónak, Natását ütlelve visszahurcolják a női szárnyba. Ez zajos lázadást vált ki a politikai foglyok között, tiltakoznak a verés, a nők bántalmazása ellen. Kiderül, hogy a provokátor Szoszó volt, így a kormányzó parancsot ad az elszállítására. II. Miklós cár nyári rezidenciáján fogadja igazságügy-miniszterét, és jóváhagyja a kelet-szibériai száműzetést.

Itt újabb két évet ugrik a történet kronológiája, benne az az ismeretlen tartamú *hiányzó idő*, amelyet Ioszf Visszarionovics az úton tölt Szibériából hazafelé. A zárójelenetben ismét Szilveszter lakásában vagyunk: a házigazda nincs otthon, gyerekei, Natasa és Porfirij egyfolytában Szoszót emlegetik, egészségét féltik, hisz tüdőbeteg. Porfirij már halottnak hiszi, ugyanis ha élne, hírt adna magáról. Ekkor toppan be Sztálin. Éhes, holtfáradt, de nyomban előadja a történetét. Hihetetlen távolságokat gyalogolt, egyszer azonban beleesett egy befagyott tavon vágott lékbe, nagy nehezen kimászott belőle, s csuromvizesen indult tovább az irdatlan fagyban. Szerencséjére öt versztányira fényt látott, beengedték, subával betakarták, így aludt tizenöt órát egyfolytában.



Mihail Bulgakov

És csodák csodája, makkegészségesen ébredt, mintha mi sem történt volna.

Alighanem ugyanerről a csodatevő tőről, a csodás gyógyulásokról és Szárovi Szent Szerafimról beszélt néhány jelenettel korábban II. Miklós cár is igazságügy-miniszterének. Ez a „csodás” egybeesés újabb lépés afelé, hogy a Sztálin-biográfia már életében hagiográfiává váljék, Bulgakovot azonban ez a megoldás nem érdekli. A záródialógusban halvány utalást enged meg a húsvéti köszöntésre („Feltámadott!” – „Valóban feltámadott!”): a hazatérő apa, meglátva az alvó „idegent”, ennyit kérdez: „Visszajött?” „Visszajött” – feleli Porfirij.

Bulgakovnak tehát sokszorosan összetett feladatot kellett megoldania a *Batum* írásakor. A cselekményt szándékosan teszi az 1898–1901–1904 periódusra, ő ugyanis legfőképpen arra kíváncsi, hogyan *lép be* Ioszf Dzsugasvili a *történelmi időbe*, s hogyan alakul át a korai tapasztalat, mikorra első, szibériai száműzetéséből visszatér Batumba. A csodás gyógyulás története – a romolhatatlan, kikezddhetetlen test képével – arra utal, hogy „hőse” saját biográfiáját már éltében szakralizálná: nem érinti a múlt idő, ugyanolyan fiatal, mint mielőtt elvitték.

Különös párhuzam villan fel. II. Miklós nyári rezidenciáján az impérium történelmi ideje pusztá operettdíszletté válik: már a kanári is csak zenélő doboz kíséretében énekl a cári himnuszt. Sztálin viszont nem éri be ennyivel, magát a történelmet likvidálná, ha hatalmát kiterjeszthetné rá. Bul-

gakov drámájának történelemcentrikus koncepciójából az is következik, hogy a történelmi idő révén összevethetővé válik a fiatal Sztálin mint „kardlapokkal vert lázadó”, aki az egész rendszer likvidálására tör, és a vezér Sztálin, aki 1938-ban már egymaga testesíti meg a rendszert, ő a totális szovjethatalom, s a verést, kardlapozást, főbelövést a verőlegényeire hagyja.

Márpedig Bulgakovval szemben nem ez volt a kimondatlan elvárás. Nem csupán egy köszöntő-ünneplő darabot kellett írnia a születésnapra, nem egyet a sok dicsőítő szöveget közlő, hanem azt a *modellt* kellett volna létrehoznia, amely alapján a formálódó Sztálin-mítosz dramaturgiája és narratívája kanonizálható. Ez a kánon ugyanis még az 1930-as évek végén is hiányzott a szovjet totális kultúra eszköztárából. (A képzőművészetben, filmben, plakátok terén könnyebb volt a helyzet a vizualitás révén: Alekszandr Geraszimov *Ioszif Visszarionovics Sztálin és K. Vorosilov a Kremlben* című monumentális festménye kompozíciója révén egy csapásra kánonteremtő mű lett). A szocialista realista regény sémája erre nem volt alkalmas. Láttuk, Sztálin már 1926-ban felrúgta a kommunista „Bildungsroman” fejlődéselvű történetmenetét, még mielőtt a dogma megszületett volna: új emberré kovácsolódni a többieknek kell.

Sztálin tehát nem kért a történelmi időbe helyezett „fiatal Joszif” romantikus történetéből. 1939 augusztusára Bulgakov kész volt a darabbal, túl voltak a hivatalos elfogadási procedúrán, s a Művész Színház alkotói brigádja el is indult a Kaukázusba egy utolsó terepszemlére, anyagot gyűjteni a *történelmi* atmoszférához. Vonatuk már jó messze járt, amikor utolérte őket Sztálin titkárságának expressz távirata: „Forduljanak vissza, az utazás okafoggyottá vált.” A csapat egy része azonnal visszaindult, a Bulgakov házaspár később, mély depresszióba zuhanva. Bulgakov megértette, hogy ez az elutasítás számára a kulturális halálos ítélet, innen nincs visszatérés az irodalomhoz. Egészségi állapota is rohamosan romlott, a veseszklerózis szövődményei miatt látását elveszítve diktálta a javításokat *A Mester és Margarita* utolsó változatához – nem tudta lezárni.

Egy legenda szerint Bulgakov, akaratlanul, a betiltás ellenére, mégiscsak hozzájárult a Sztálin-kultusz erősítéséhez. Valamikor a negyvenes évek végén Sztálin állítólag azt mondta a drámaíró Visnyevszkijnek, hogy valójában nem is volt szüksége erre a darabra Bulgakovtól, csak „be akarta törni” őt is, meg akarta mutatni neki, hogy ő is a kultusz része: *kol-laboráns*.

FUCHS LÍVIA

RETTEGVE, GÁTLÁSTALANUL, VAKON?

Szeplők életműveken: Jerome Robbins, Agrippina Vaganova, Serge Lifar, Lábán Rudolf

A színház- és zenetörténeti – hogy csak a táncsal legszorosabb szimbiózisban létező művészeti területek párhuzamára utaljak – emlékezethez hasonlóan a tánc történet is számon tartja, ahogyan egy művészileg megkérdőjelezhetetlen életműre árnyékot vet az alkotó, előadó vagy pedagógus egy-egy morálisan aligha védhető tette. Számon tartja, de alig beszél róla, mintegy elfedve a jelentős művészi teljesítmények mögötti egyén erkölcsi botlását vagy súlyosabb esetben bűnét, hogy semmi se feketítse be az egyébként ragyogó fényű életműveket. És óhatatlanul magyarázat után kutat, indítékokat keres, hiszen a pillanatnyi társadalmi és politikai környezet szorítása teremthet olyan egyéni élethelyzetet, amelyben nehéz helytállni erkölcsi szempontból. S bár ilyen helyzetekben leginkább diktatórikus hatalmi berendezkedések bővelkednek, demokráciákban is előfordulnak, elég csak Jerome Robbins esetére emlékeztetni, akit – hasonlóan Elia Kazanhoz és oly sokakhoz még – 1953-ban az Amerika-ellenes Tevékenysé-

get Vizsgáló Bizottság elé citáltak mint a demokrácia belső ellenségét, a kommunista párt tagját. Robbins 1943-ban valóban belépett a pártba, mert a színház mellett ez kínálta még azt a közeget, ahol végre nem találkozott antiszemitizmussal. Az eljárás valódi tétje azonban számára egészen más volt. Attól rettegett, ha a vizsgálat során kiderül homoszexualitása – amelyet egészen 1973-ig súlyos mentális betegségnek tartottak az USA-ban –, derékba török felfelé ívelő musical- és balettkoreográfusi pályája. Ezért választhatta az együttműködést a Bizottsággal, s adta ki néhány művésztársa nevét, akik emiatt évekre feketelistára kerültek. Robbins pedig egy életen át hurcolta árulásának önmegsejtő terhét, magába zárkózó, interjút soha nem adó világhíresség lett, aki e hallgatás erős burkával védte magát haláláig.

Agrippina Vaganova, a szovjet balettpedagógia egyedül elismert reprezentánsának művészi konzervatívizmusáról jóval többet tudni, mint azokról a belső motivációkról, amelyek oda

vezettek, hogy tevékenyen részt vegyen az orosz-szovjet avantgárd legtehetségesebb koreográfusának szakmai tönkretételében. Fjodor Lopuhov ugyanis, aki a húszas években elsőként kísérletezett olyan sosem volt táncműfajokkal, mint a szimfonikus balett és az ún. szintetikus produkció, nem értette meg az idők szavát, azt, hogy az évtized végére befellegzett az új kifejezési lehetőségek keresésének. Az új jelszó, az „Előre Petipával!” valójában a cári balettműltat rehabilitálta, Lopuhov azonban változatlanul kortárs témák korszerű színrevitelével próbálkozott, így 1931-es Sosztakovics-balettje, *A csavar* bemutatója után ki is penderítették őt a Pétervári Balett éléről, hogy ott Vaganova és elv-társai vegyék át évtizedekre az uralmat. Lopuhov ekkor még nem adta fel, s új együttesével 1935-ben ismét Sosztakovics-művet állított színpadra. *A ragyogó patak* moszkvai bemutatója egybeesett a Sosztakovics ellen indított támadással a *Pravdában*. Ebbe az uszításba szállt be Vaganova, amikor ugyancsak a *Pravdában* olyan „baletthamisításnak” nevezte Lopuhov munkáját, amelyben „nem megfelelő” sem a klasszikus, sem a népi mozgásanyag, s amely ráadásul fitytyet hány az ekkor már minden koreográfus számára kötelező szocialista realista dramaturgia elveinek. Vaganova esztétikáinak álcázott vádjainak súlyos egzisztenciális következményei lettek, hiszen Lopuhov ettől kezdve legjobb esetben is csak a balett moszkvai és leningrádi központjaitól egyre távolabb eső városokban jutott munkalehetőséghez.

Serge Lifart ellenben csupán néhány évre tiltották ki a Párizsi Operából, amelynek élén a német megszállás éveit nyíltan és személyes ambíciótól fűtött lelkesedéssel szolgálta ki a náci uralmat. Választását nem kényszer szülhette, hanem meggyőződés, hiszen már 1937-től tagja volt az antikommunista Francia Néppártnak. Ugyanebben az évben megjelent „tánc történeti” könyvében a balett faji felsőbbrendűségét igyekezett bizonyítani, azt állítva, hogy a balett – amely szerint a pre-árja néptáncokból fejlődött ki – alappozíciói minden indoeurópai népnél megtalálhatók. Egy levelében pedig saját „fajtisztaságát” bizonyítandó azzal érvelt, hogy ő már fenti könyvében is kifejtette, a zsidó kultúra destruktivitása összeegyeztethetetlen az árja művészet kreatív erejével. Nemzetközileg is visszaigazolt sztárságából – hiszen a néhai Gyagilev Együttes utolsó nagy férfi táncosa volt – is következő önteltsége, féktelen önimádata alig ismert határt: egyszerre tartotta magát kivételes előadóművésznek – valóban az volt –, tehetséges koreográfusnak, újító pedagógusnak, komoly tudású tánc történetésznek, s úgy képzelte, német támogatással hamarosan nem csupán Párizs, hanem Berlin, majd a német megszállás alatt álló egész európai balettvilág teljhatalmú „Führere” lehet.

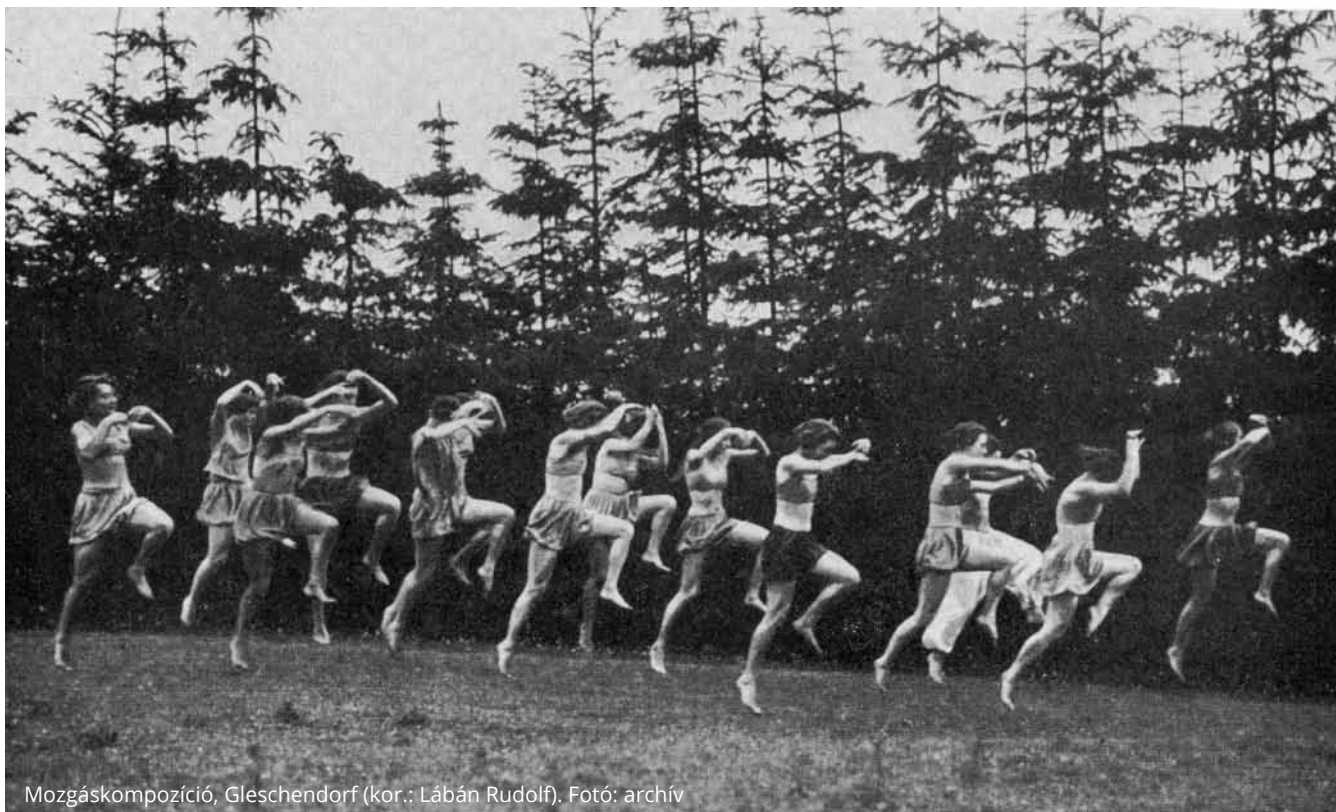
S ez a vágya nem volt teljesen megalapozatlan, mert a modern tánc európai bölcsőjeként ismert Németországban a negyvenes évekre igencsak új szelek fújtak a tánc területén is. Addigra a német táncéletből – ahol a balettnak jóformán semmilyen komoly művészi hagyománya nem volt – eltűntek az olyan nemzetközi rangú művészek, mint a kifejező tánc (ausdruckstanz) nagyasszonya, Mary Wigman és a sokoldalúságával a század nagyjai közül is mesze kimagasló Lábán Rudolf, hogy helyüket a művészi másod- és harmadvonal, ráadásul főként a balett képviselői vegyék át. Holott Lábán évtizedeken át a német modern tánc pápájának számított, közvetlen vagy közvetett módon mindenki az ő szellemi aurájának hatása alatt állt, az ő köpönyegéből bújt elő. Lábán szakmai életútjának felvázolása, de akár még legjelentősebb újításainak áttekintése is (a tánc- és mozgáselmélet, a tánc-

lejegyzés, a koreográfia és a pedagógia az amatőr, a professzionális, valamint a gyermek- és közösségi tánc közegében) szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit, kollaborálásának felvázolása azonban kínál meggondolnivalókat.

Lábán már elmúlt ötvenéves, amikor 1931-ben hároméves szerződést kapott a Berlini Operaházba. Életében először nem valamilyen kisebb-nagyobb független, és ebből következően kockázatos egzisztenciájú társulatot vezethetett, hanem állami alkalmazott lett, egy patinás intézmény koreográfusa. Ekkor már több könyvet publikált, amelyekben táncfilozófiáját, majd mozdulatelemző-tánclejegyző módszerét ismertette, megszervezett és irányított három országos tánckongresszust, koreografált a Wagner-szentélynek tekinthető Bayreuthban, Bécsben megrendezte az Iparosok és Kézművesek felvonulását közel húszezer résztvevővel, Essenben az ő módszere alapján szerezhetek diplomát táncosok és pedagógusok, rajongó hívei, odaadó tanítványai pedig egész Németországot behálózták. Ekkoriban dolgozott önéletrajzán, amely addigi életútjának és eszméinek összegzése kívánt lenni. A *Táncnak szentelt élet* alapján gondolkodásának sarokpontjai világosan kirajzolódnak. Lábán egy új és szebb jövő ígézetében ellenszenven táplált saját korával, a nagyvárosi élettel, a modern kort szimbolizáló tözsdével és gépesítéssel szemben, amiért e modern kor megeszi, elorsvasztja a lelket. Ő azonban éppen azt tartotta saját hivatásának, hogy „álmok és imák segítségével” felrázza és újjáélessze a lelkeket. Régóta dédelgetett álma a közösségi tánc kultúra megte-



Serge Lifart Ikarosz szerepében. Fotó: archív



Mozgáskompozíció, Gleschendorf (kor.: Lábán Rudolf). Fotó: archív

remtése volt, amely felválthatná az általa egyébként idealizált fehér és népi tradíciót, s amelyben mindenki megőrizheti az egyéniségét, mégis a közösség része marad. Ennek az álomnak – amelynek terepe számára az amatőr mozgáskórusok mozgalmá lett – a részeként egy új, ünnepi kultúra megteremtésére vágyott, az élet olyan miséjére, ahol „az együtt ünneplők ugyanúgy gondolkodnak, éreznek és cselekednek, és közösen keresik az utat világos céljaik eléréséhez, nevezetesen, saját belső tisztaságuk megnövelésére”. Ami pedig az imát illeti, Lábán mindig is szinte vallásos áhítattal csodálta az emberi mozgást, mert az szerinte minden pillanatban jóval túlmutat a pusztán fizikalitáson, hiszen szellemi élményt nyújt, táncolás közben pedig az egyén felmagasztosul, mert egy magasabb rendű, spirituális világ tárul fel számára.

A harmincas évek legeleje azonban már nem az ideák kiteljesítésének ideje volt, mert nyilvánvalóvá vált, hogy a gazdasági világválság tartósabb, mint eleinte hitték. A tánc lehetőségei beszűkültek, fesztiválokról szó sem lehetett, és rettenetes méreteket öltött a munkanélküliség. Hitler hatalomra kerülése után azonban hirtelen minden megváltozott, mert ugyan az összes kulturális intézmény liberálisnak vagy baloldalinak tartott vezetőjét megbízható pártemberekre cserélték, és elkezdődött az ún. árszítás, a többiek számára a központosított hatalom az ideológiai lojalitásért cserébe állami támogatást ígért. Egy évvel vagyunk ekkor az 1932-es, Párizsban megrendezett első nemzetközi koreográfus verseny után, ahol Lábán is a zsűri tagja volt. S nem kis büszkeségére a versenyt egyik tanítványa, Kurt Jooss politikai tárgyú darabja, *A zöld asztal* nyerte. S most a teljes kulturális életet átfarmáló, szakmailag és ideológiailag felügyelő és cenzúrázó Propaganda Minisztérium utasításai alapján a művészeti intézményeknek el kell bocsátaniuk zsidó származású tagjaikat, amit Jooss az esseni Központi Lábán Iskola élén nem tesz meg, hanem az iskola közel felével – tanárokkal és diákokkal együtt – már össze-

emigrál, míg Lábán a Berlini Operaházban végrehajtja az intézkedést. Lábán ekkor utolsó évadát tölti a színházban, búcsúztatása ünnepélyes keretek között zajlik, Hitler és Göbbels jelenlétében. Az új hatalom továbbra is igényt tart rá mint nemzetközi tekintélyű művészre, így Lábán 1934-től igazán lenyűgöző szakmai lehetőséget kap: a Minisztérium megalapítja a Deutsche Tanzbühnét, amely először kínál állandó otthont a *modern* táncnak, amelyet most *német* táncként azonosítanak. Valójában a teljes táncéletet összefogó csúcsszerv jött létre – az időközben megalakult Birodalmi Művészeti Kamara hálózata mellett –, így Lábánt elvakíthatta a lehetőség, hogy egy erősen támogatott pozícióból végre valóra válthatja a táncról szőtt vízióit, s közben az egész szakmát segítheti. Mert a Tanzbühne próba- és fellépési lehetőséget teremtett a kamarai tagok számára, munkaközvetítőként funkcionált, továbbképzést nyújtott, turnékat szervezett – egzisztenciális biztonságot adott. Lábán tehát koreografált, táncfesztiválokat szervezett, kidolgozta és egységesítette a szakmai követelményeket, megalapította az ún. Táncmester Műhelyt, amely a hivatásos táncképzés központja lett, s ezzel régóta dédelgetett álma vált valóra: megszületett a tánc felsőfokú intézménye. 1935-ben végre megkapta a német állampolgárságot, s mellé egy olyan megbízást, amely mintegy megkoronázta szakmai tevékenységét: ő foghatta össze az 1936-os berlini nyári olimpiai játékok sokrétű táncseményeit, hiszen a náciizmus nemzetközi elismertetésében kulcsszerepet játszó sporteseményhez művészeti programok is csatlakoztak. A nemzetközi táncverseny meghívottjai közül azonban az amerikai Martha Graham éles hangú levélben utasította el a felkérést, mondván: „Számítalan általam nagyra tartott és csodált művészt Önöknél üldöznék, neveltség és lehetetlen indokokkal fosztják meg őket a munkalehetőségtől. Ezért megengedhetetlennek tartom, hogy engem egy olyan rezsimmel azonosítsanak – ha elfogadom ezt a meghívást –, amelyik ilyesmit egyáltalán lehetővé tesz.” Lábán



A hamburgi Lábán-mozgáskórus. Fotó: archív

azonban a rezsim egyik kulturális prominenseként lelkesen készülődött arra, hogy a *Német sors* munkacímét viselő nagyszabású, tömegeket mozgató kompozíciójával megnyíljon a görög színházak mintájára újonnan épült – Dietrich Eckart náci író, a hivatalos pártlap szerkesztője emlékének ajánlott – szabadtéri színpad. A jelmezes főpróba azonban váratlanul Lábán kegyvesztettségét hozta, mert a próbát megtekintő propagandaminiszter, Göbbels nem találta megfelelőnek az előadást, így azonnal betiltotta. „Az egész annyira intellektuális. Nem szeretem az ilyet. A mi gőnceinkben tetszeleg, de semmi köze nincs hozzánk”, írta naplójába. Vagyis épp Göbbels érvelése mutatott rá, hogy a nácizmus ideológiája és Lábán eszméi közötti hasonlóságok – a népi (Völkish) hangsúlyozása, a vallási élményt helyettesítő rituális-ünnepi tömegrendezvények (Festkultur) és a közösségi összetartozás (Blut und Erde) erejében való hit – csak a felszínen léteznek. Az „intellektuális” jelző pedig a náci szóhasználatban az ellenséges – zsidó vagy bolsevik – értelmiséget jelentette. Lábánt ettől kezdve mellőzték, egy éven belül pedig minden pozíciójából felmentették. Miután rákényszerítették, hogy nyilatkozzon, tagja volt-e a szabadkőműves mozgalomnak (tagja volt), és homoszexualitással is megvádolták, új hivatali főnöke pedig táncelméletét is megpróbálta kozmopolitának, liberálm marxistának és degeneráltnak bélyegezni – a müncheni „Elfajzott művészet” kiállítás évében vagyunk –, Lábán az emigráció mellett döntött. A náci kultúrpolitika, amely egyébként a modern művészetek közül egyedül a táncot nem tekintette destruktívnak, Lábán kiszorítása (aki menekültként Nagy-Britanniában talált új otthonra) után egyre jobban visszavett a német kifejező tánc támogatásából, hogy új kedvencét annál hathatósabban pártfogolja. A modern tánc kivételezett helyét átvette a végre nem filozofikus, nem világmegváltó, nem intellektuális, hanem szép, könnyed és érzéki balett, amelyet Hitler annyira kedvelt. Ezért is reménykedhetett abban Lifar – aki

ekkor még „drámai grimaszként” nyilatkozott a német modern táncról, a megszállást követően viszont lelkesen kereste a szintézis lehetőségét a német tánc férfias ereje és a francia balett kifinomultsága között –, hogy hamarosan a Harmadik Birodalom lesz szédületes karrierjének új helyszíne.

Az íráshoz az alábbi könyveket és tanulmányokat használtam:

- Galina DOBROVOLSKAJA, „Fjodor Lopuhov”, in L. MERÉNYI Zsuzsa, szerk., *A leningrádi balett korai évei*, Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1980.
- Evelyn DÖRR, „Rudolf von Laban: The »Founding Fahter« of Expressionistic Dance”, *Dance Chronicle* 26, 1. sz. (2003): 1–29.
- Mark FRANKO, „Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940–1949)”, *Dance Research* 35, 2. sz. (2017): 218–257.
- Martha GRAHAM, *Blood Memory*, New York–London–Toronto: Doubleday, 1991.
- Lilian KARINA – Marion KANT, *Hitler's Dancers*, németből angolra ford. Jonathan STEINBERG, New York: Berghahn Books, 2003.
- Carole KEW, „From Weimar movement choir to nazi community dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban Festkultur”, *Dance Research* 17, 2. sz. (1999): 73–96.
- Horst KOEGLER, „A tánc a harmincas években”, *Külföldi Szemle* (Magyar Táncművészek Szövetsége) 1982/4, 87–95.
- LÁBÁN Rudolf, *Táncnak szentelt élet*, Budapest: L'Harmattan, 2009.
- Greg LAWRENCE, *Dance with Demons*, New York: G.P. Putnam's Sons, 2001.
- Susan MANNING, „Modern Dance in the Third Reich: Six Positions and a Coda”, in Susan LEIGH FOSTER, szerk., *Choreographing History* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995), 165–176.
- Valerie PRESTON-DUNLOP, *Rudolf Lábán – An Extraordinary Life*, London: Dance Books Ltd., 1998.
- Natalja ROSZLAVLEVA, *Az orosz-szovjet balett a XX. században*, ford. SZÉCHY Ágnes, Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975.
- Elizabeth SOURITZ, *Soviet Choreographers in the 1920s*, oroszról angolra ford. Sally BANES, London: Dance Books, 1990.

Amikor elkezdtek tervezni ezt a fókusz, még fogalmunk sem lehetett arról, hogy 2019 végén a budapesti Katona József Színház példaértékű lépést tesz: elbocsátja Gothár Pétert, akiről mint zaklatóról egy áldozata bejelentést tett, ezért életbe lépett a színház belső eljárásrendje, és a rendezőt a folyamat végén kitiltották a színház területéről. Ismét zárójelbe került azonban a #metoo általános kérdése a Katonát és a Színház- és Filmművészeti Egyetemet érő olcsó politikai támadások hatására, amelyek az ügyet politikai haszonszerzés céljából kiforgatva megalkották a „zaklatószínház” kifejezést. A rendszerszintű probléma érdemi és szakszerű feltárása helyett továbbra is inkább „egyedi esetekről” hallani. A magyar #metoo kirobbanása után két évvel megint csak nagyon más tapasztalható Magyarországon, mint amit összeállításunk német nyelvterületről szóló cikke bemutat, bár a zaklatásokkal szembeni fellépés és az eljárásrend-kialakítás ott sem teljesen problémamentes. Itthon elmondható, hogy az elkövetők idővel visszaszivárogtak a szakmai nyilvánosságba, és a FESZ 2017-ben alapított munkacsoportjait, továbbá néhány elemző cikket leszámítva a színházi szakma egy közös fórum megszervezését sem tartotta szükségesnek a problémák kibeszélésére és a megoldás keresésére – ehelyett a tabusítás működött. Ezt a tabut töri meg a független és a táncszféra néhány momentum: a #metoo-ra adott kevés színházi válasz egyike a *Ráolvasás* című előadás (Stúdió K), a FESZ „Biztonságos terek” konferenciája, valamint a meztelenség fotó- és videóreprezentációjának, illetve az azokkal való visszaéléseknek a megvitatása a táncszakmában.

TUDATOSAN, FELELŐSSÉGGEL KEZELENDŐ

Hogyan tud „jól” válaszolni a szakma a színházon belüli hatalmi visszaélésekre, zaklatásokra, és mi ezeknek a kiváltó oka? A Független Előadó-művészeti Szövetség (FESZ) által kidolgozott, és egy konferencia keretében elindított biztonsagosterek.hu program apropóján az esemény szervezőivel, RIHAY-KOVÁCS ZITÁVAL és DERES KORNÉLIÁVAL beszélgetett PROICS LILLA.

– Milyen nemzetközi kezelési gyakorlatokról tudunk a #metoo után, ami számunkra is érdekes lehet?

Rihay-Kovács Zita: Általános nemzetközi trend az, hogy szabályozni kell. Az egyik ilyen ismert anyag az Isztambuli Egyezmény, a másik az ILO (International Labour Organisation) – 2019 júniusában elfogadott – munkahelyi zaklatás elleni egyezménye, amelyben az aláíró tagállamok vállalják, hogy külön jogi szabályozást léptetnek életbe. Ez nemcsak a munkavállalókra vonatkozik, nemcsak a munkahelyen érvényes, hanem bárhol, és bárkire, akit jogi védelem illet bármilyen munkavégzéssel kapcsolatos helyzetben. Mindebből az is következik, hogy a munkaadóktól és fenntartóktól elvárható, hogy olyan szabályozást dolgozzanak ki, amely segít abban, hogy a munkahelyek olyan biztonságos terekké váljanak, ahol senki sem kerül kiszolgáltatott helyzetbe. A Deutscher Bühnenverein által kiadott nyilatkozatot Kricsfalusi Beatrix küldte át: ezt minden német zenekar és színház vezetője aláírta, és mi is ezt vettük alapul. Amikor

pedig friss szakszervezeti munkatársként Londonban kapcsolatba kerültem az ottani, negyvenhétezer tagot számláló szakszervezettel, amelyen belül egyébként külön osztály foglalkozik a zaklatási ügyekkel, akkor az ő kampányukkal is megismerkedtem. Ezen kívül időközben eljutott hozzánk egy japán előadóművészek által indított petíció, miután a Japánban elfogadott zaklatás elleni törvény csak munkavállalókra vonatkozott, amit azért nehezményeztek, mert az előadóművészek kilencvennyolc százaléka vállalkozóként dolgozik. A Nemzetközi Színházi Szakszervezeti Szövetség is küzd azért, hogy ennek a területnek, illetve témának legyen külön szabályozása.

Deres Kornélia: A német előadó-művészeti szakma reakciója a zaklatási történetek felszínre kerülése után a téma megszólítása és közös etikai kódex elkészítése volt. Szimbolikus és konkrét értelemben is megnyugtatóbb mindez, mint ami itthon történt, történik. Annak ellenére, hogy 2017-ben a FESZ fórumot hívott össze és munkacsoportot alakított, vala-

mint több fontos cikk megjelent a szakmai nyilvánosságban, a teljes szakmát láthatóan mégsem foglalkoztatta annyira sem a jelenség, sem az, amit az egyes történetek a rendszerről felfedtek, hogy közösen megtárgyalja, és valamilyen választ adjon rá. A kognitív disszonanciát persze csökkenti, ha csupán egyéni eltévelyedésként lát(tat)ják a sokadik zaklatási történetet is, pedig mindez elsősorban arról a munkahelyi, szakmai és társadalmi rendszerről beszél, amely lehetőséget ad arra, hogy ezek újra és újra megtörténhessenek anélkül, hogy a közeg adaptívan reagálna a felszínre került problémákra. A FESZ „Biztonságos terek” kampányában 2019 novemberében ajánlatként közreadott viselkedési kódex nem specifikus szöveg, és semmi olyasmi nincs benne, amit egy jó érzésű ember ne írhatna rögtön alá. Viszont ettől függetlenül még mindig hiányzik a közös szakmai diskurzus, a nyelv megtalálása. Ez utóbbi alapvető fontosságú: megtalálni azt a közös nyelvet, amelyen megszólíthatók ezek a helyzetek, hogy ne a szokásos, a kelet-európai diktatúra-tapasztalatra hagyatkozó megoldás, a tabusítás, az elfedés legyen a válasz. Hiszen ahogyan az egyén szintjén is elkerülhetetlenül feltör az elnyomott, ki nem beszélt, nyelvet nem találó trauma, ez a társadalom szintjén is ugyanígy működik.

– Szép vállalat ezzel foglalkozni, amikor a közegben erre nincs nagy politikai akarat – hiszen a témához értő két kis civil szakmai szervezet meglehetősen periférikus, az intézményrendszer pedig felkészületlen.

D. K.: Alighanem nagy gondban vagyunk társadalmi szinten. Amíg minden egyes munkahelyen nem lesz világos, hogy a szexuális zaklatás vagy a hatalommal való visszaélés nem maradhat következmények nélkül, és nem lesz az ilyen helyzetek kezelésére átlátható protokoll, addig a sajtó fogja „megoldani” ezeket az ügyeket, mert az áldozatok hangját az adott közösségben senki nem erősíti fel, nem támogatja. És nem csupán kódexekről és szabályozásról beszélünk itt, hanem arról is, hogy ezek az információk elérhetőek legyenek a közösség minden tagja számára. Mindenkinek tudnia kell, adott esetben kinek szólhat, írásban vagy szóban tud-e jelezni, névvel vagy anonim módon nyújthat-e be panaszt, kaphat-e közben pszichológiai és jogi támogatást, és így tovább. De probléma az is, hogy civil szakmai szervezetek segítségét kell ahhoz kérni, hogy az ember megtudja, mi a jogi mozgástere egy adott zaklatási ügyben. Feljelentést tenni ugyanis közel sem olyan egyszerű, mint ahogyan az a kéretlen tanácsadók fantáziájában él, mivelhogy a sértettet gyakran igyekeznek lebeszélni, eltéríteni szándékától, aki gyakran emiatt kénytelen feladni az elhatározását – ezt nem lehet pusztán egyéni szinten kezelni.

– Mindez tehát rendszerprobléma is?

D. K.: Elsősorban az. Rengeteg olyan szituáció van, amikor felnőtt fejjel mindenki tisztán látja, hogy határátlépés történik. Akkor homályosul csak el ez a tisztánlátás, ha egy közösség tagjai nagyon erősen másra vannak kondicionálva, szocializálva: kifejezetten a félrenézésre, arra, hogy addig örüljön az ember, amíg nem őt bántják. Ahol, mondjuk, az az alap, hogy egy rendező büntethet, fenyegethet, megalázhathat, félelemben tarthat egy színészt. És erre a válaszreakció a hallgatás.

– Melyek azok a társadalmi adottságok, amelyek akadályozzák a jó gyakorlatot?

R.-K. Z.: A tapasztalatok szerint ha a rendőrségen – folytatva a korábbi gondolatmenetet – esetleg elindul egy eljárás, akkor nem azt kezdik vizsgálni, hogy mi történt, hogyan tör-



Rihay-Kovács Zita



Deres Kornélia

tént, hanem azt, hogy történt-e egyáltalán valami. A magyar hatóságok egyszerűen felkészületlenek. Ezzel valóban nehéz egyéni szinten bármit is kezdeni. És innen nézve tényleg fontos a sajtó feladata, hiszen elvégzi az állami hatóságok által el nem végzett munkát. Számítalan más ügyben is a sajtó végzi a nyomozó hatóság feladatát azzal, hogy pontosan feltárja a jelenlegi törvények által egyértelműen kifogásolható eseteket.

– Ideális esetben mi a sajtó szerepe, feladata?

R.-K. Z.: Ez égető kérdés. A Katona József Színház ügyében például nagy felelőssége van a sajtónak. A mi olvasatunkban volt egy korrekt, eddig még soha nem történt megoldás: egy színház eljárta a meglevő eljárásrendje alapján. Nem

mondom, tele volt az ügy – elsősorban kommunikációs – hibákkal, de végül a sajtó bűnbakot csinált a színházból. Ami nemcsak a konkrét esetben kifogásolható, de elriaszthatja az összes többi áldozatot és színházat attól, hogy eljárjanak hasonló esetekben.

– *Bocsánat, de ne nevezzük a közpénzből finanszírozott, hatalmat kiszolgáló propagandagépezetet sajtónak.*

R.-K. Z.: Igazad van, a szerző nélküli, máshonnan elemelt tartalmakból összeállított önkényes értelmezés nem újságírás, ugyanakkor megjegyzem, hogy a korrekt cikkek fölött szereplő félreérthetően sugalmazó, kattintásvadász címek is károsak.

– *Mit tartotok jó gyakorlatnak? Kinek kell eljárni egy problémás esetben?*

R.-K. Z.: Néhány értő embernek. Nemrég beszélgettünk erről egy igazgatóval, aki elcsodálkozott, neki miért nem kell benne lennie abban a bizottságban, amelyik kivizsgálja a bejelentett eseteket. De végül megértette és elfogadta. Mit sem számít, ha egy igazgató népszerű, és nyugodt szívvel fordul hozzá, akit sérelem ért – a szabályzatokat nem emberekre írjuk, hanem feladatkörökre. A legfontosabb azonban a tájékoztatás, az információhoz való hozzáférés. Ahogy a tűzvédelmi szabályzatot ki kell tenni a falra, ezt is ki kellene.

– *Egyéni szinten mit tehet az, aki éppen bekerül egy olyan közegbe, ahol még nem jelent meg ez a fajta szemlélet?*

D. K.: Tudatossá kellene válni, vagy annak maradni. Aki a hierarchiában lejjebb van, annak is joga van rámutatni arra, hogy neki mi komfortos, és mi nem – ezt más nem döntheti el helyette, hiába rendelkezik nagy szakmai tapasztalattal. Hiszen amikor rendezői színházról beszélünk, akkor egy hierarchiáról, egy patriarchális rendszerről is beszélünk. A szabályozás persze nem könnyű, ha a rendszer maga diszfunkcionális – mint ahogy a rendezői színház is a rendező felelősségére épít, az alkotótársak feletti többlethatalomra, ami magában hordozza a hatalommal való visszaélés lehetőségét. Ezt pedig reflektíven, felelősséggel kellene kezelni. De mindezt egy olyan társadalomban várjuk el, amelyben eleve komoly deficitok vannak: hiszen azt már óvodás kortól kezdve kellett volna/kellene tanulni, amit a testhatárokról, énhatárokról elég pontosan tud a pedagógia és a pszichológia vonatkozó része. A specifikus kérdés pedig az, hogy a színházi (szélesebb értelemben véve: egyetemi, középiskolai, általános iskolai) képzésekbe mindezt hogyan lehet integrálni. Ha, mondjuk, az egyetemisták tudatosak lehetnének mindebben, sokkal kevésbé válnának kiszolgáltatottá.

R.-K. Z.: Ha tudnák, mi történhet velük egy próbán vagy egy felvételin, vagy azt, hogy ki mit kérhet tőlük. Amikor arról beszélgettünk, hogyan lehetne a Színműre bevinni ezt a képzést, akkor tudtam meg, hogy nincs egységes tanrend, hanem az osztályfőnök határozza meg a programot. Akik pedig emberekkel foglalkoznak, pláne tanítanak, azoknak elemi szükségük van erre a tudásra – annál is inkább, mert a tapasztalatok szerint akinek problémája van ezzel, az akar a legkevésbé foglalkozni vele. Ahogy ideális lenne vezetőknak a szupervízió intézménye is, hogy megbeszélhessék a vonatkozó problémáikat. De mindezek az ügyek nem színházspecifikusak. Ez a társadalomnak a demokráciához való viszonyáról szól, arról, ki hogyan szocializálódott a korai életében, majd a szakmájában. Érdekes korszakon vagyunk túl, amikor a munkavállalói érdekképviseletek szinte eltűntek, és az önérték-értvényesítés került előtérbe.

D. K.: Azt a rendszert, szokásrendet, amelyben nagyon kevés dolog működik megfelelően, a résztvevők nem érzik biztonságban magukat, nem transzparens a jogok és elvárások rendszere, ellenben mindenre azt kell mondani kötelezően, hogy nagyon jól működik, leegyszerűsítve nevezhetjük nárcisztikusnak – családokban, egyéb közösségekben, munkahelyeken egyaránt előfordulhat. Az ilyen közegek aztán könnyen kitermelik a grandiózus típusú egyéneket, az úgynevezett nehéz embereket, akik feljogosítottságot éreznek arra, hogy mások emberi méltóságát, biztonsághoz való jogát eltapossák, zárójelbe tegyék. Így félelemkeltő kényszerítésekkel elő lehet állítani olyan állapotot, amelyben még az érdek-közösségben álló kollégák sem tudnak, mernek szolidaritást vállalni egymással. A színház felől érkező történetek azt mutatják, hogy éppen a színészek és táncosok azok, akik a legkiszolgáltatottabbak. Erre cinikusan lehet azt mondani, hogy a siker mindenért kárpótol, minden megtérül utólag, holott az ember méltóságának akár csak ideiglenes elvétele nyilván sohasem „térülhet meg”. Ilyen közegben markáns hiedelem az, hogy téged egy kicsit megkínóznak, de csak azért, hogy előhozzák belőled a zsenit. Ha ez viszonylag széles körben elfogadott gyakorlat egy szakmában, akkor azt kézenfekvő módon munkamódszernek is gondolják.

– *A szabályozáson kívül mi lehet még a megelőzés módja?*

D. K.: Az oktatás fontosságát nem győzöm hangsúlyozni. Hiszen aki nem kap erőszaktól mentes szakmai skilleket, az nem is tud azokkal dolgozni, hanem, mondjuk, az agresszivitásra épülő hagyományok folytatója lesz, mert másra képtelen. Az edukáció ugyanis nemcsak az önvédelemről és egymás védelméről szól, hanem arról is, hogyan ne váljon az ember bántalmazóvá. Ez persze nehéz ügy, mert kétes, mennyire lehet egy felnőtt embert kiszakítani a szocializációjából, mennyire hajlandó megválni a megszokott sémáitól. Másokkal kegyetlenül viselkedők valószínűleg mindig lesznek, de ha a struktúra részévé válik az is, hogy az áldozat kérhet segítséget, és a bántalmazó nem alkalmazhatja évtizedeken át az ártalmas gyakorlatot, akkor lényegesen jobb lesz a helyzet. Nem mindegy, hogy egy intézménynek mi a célja: az, hogy elfedje azokat a kínos történeteket, amelyek úgymond rossz fényt vetnek rá, vagy az, hogy komolyan vegye a felelősségét minden ott dolgozó iránt.

– *Miért állna érdekükben a hatalommal bírónak lemondani a befolyásuk akármilyen kis részéről? Miért kellene plusz feladatoknak eleget tenni, amelyek nélkül az intézmények ugyanúgy működnek?*

D. K.: Többek között ez lesz az örökségük: nem a félelmet hagyják majd örökölni a következő generációkra, hanem a szolidaritást, és egy olyan attitűdöt, amely lehetőséget ad arra, hogy bárki hangot emeljen a (mindenkori) agresszor, zaklató ellen. Amely egyben azt is jelenti, hogy nem kell többé gyermekként viselkedni, hanem tudatos felnőttként ki lehet állni szakmai, etikai, jogi kérdésekben. Hogy a rossz sémát meg lehet törni. Ráadásul számtalan kutatás igazolja, hogy az ember szívesebben dolgozik fizikai és mentális értelemben egyaránt biztonságos munkahelyen, egyszerűen jobban teljesít, tehát gazdaságilag is megtérül mindez. Számomra érdekes kérdés, hogy ebben a krízisben miért nem látható és ragadható meg a változ(tat)ás ereje, energiája. Most van lehetőségük a színházaknak, hogy jó példával járjanak elől, jó gyakorlatokat vezessenek be, ne nézzenek félre, ezzel is példát mutatva a társadalom egészének, ha tetszik. Ehhez azonban először lokálisan kell cselekedni.

SIMON-HATALA BOGLÁRKA

VÉKONY JÉG

Hatalmi visszaélés és válságtünetek a német színházi struktúrában

„Elvillan a gyors szándék, hogyha nem
Száguld vele a tett.”
W. Shakespeare: *Macbeth*, IV. felvonás, I. szín

Az utóbbi évtizedben Thomas Schmidt a német előadó-művészeti intézményrendszer egyik legjelentősebb kutatójává vált. Weimarban a Nemzeti Színházban 2003-tól gazdasági igazgató, 2011–2013 között intendáns volt, de korábban dolgozott a független szcénában is. Intézményvezetőként a nevéhez fűződik az úgynevezett Weimar-modell (2003–2008) kialakítása. Két színházi tematikájú kötete mellett több rövidebb tanulmányt is írt, jelenleg a frankfurti HfMDK főiskolán a színház- és zenekarmenedzsment képzés igazgatója, a Harvard Egyetem vendégprofesszora. Októberben készített vele interjút a nachtkritik.de portálon Simone Kaempff annak kapcsán, hogy a professzor publikálta kétéves kutatását, amelynek során közel kétezer színházi dolgozót kérdezett meg – más témák mellett – elsősorban az általuk tapasztalt hatalmi visszaélésekről. Az eredmények sokkolóak: a megkérdezettek 55%-a volt hatalmi visszaélés (szexuális zaklatás vagy erőszak, pszichológiai terror, mobbing stb.) áldozata, a nők hátránya pedig jelentős, mivel a visszaélések 90%-ában férfiak az elkövetők.¹ Schmidt kihangsúlyozza, hogy van számos példásan működő intézmény is, ahol viszont a problémák kumulálódnak, ott az érintettség is sokkal magasabb. Schmidt és Kaempff körbejárják az interjúban, hogy a statisztikák mögött melyek azok a tényezők, amelyek kifejezetten a német viszonyok specifikumaiból adódnak. Továbbá Schmidt, ahogy korábbi munkáiban is, megoldási javaslatokkal is él, és alapvető reformokat sürget.

A német színházi struktúrával kapcsolatban gyakran élnek idealizált elképzelések egy olyan rendszerről, amelyik politikától független, stabilan finanszírozott, innovatív, kreatív, sokszínű, a társadalmi folyamatok iránt érzékeny, közönségével organikus és intenzív kapcsolatot ápol. Németország sok szempontból még mindig példaadó, ugyanakkor sok egykor valódi tartalommal bíró vezérelv dogmává merevedett és kiüresedett, és érdekes mód azok az elemek gyengítették meg a rendszert, amelyek valaha az erejét adták. Az utóbbi évtizedben mintegy 50 (!) vezetői krízishelyzet került nyilvánosságra, és Schmidt szerint a német színházi rendszer ma már inkább csak az intézmények rendkívül magas számával és kiterjedtségével egyedülálló. (A 2017/2018-as évadban 142 állami vagy önkormányzati, továbbá 199 magánintézmény üzemelt, amelyek között vannak többszáztagos és több játszóhelyen

fellépő társulatok és befogadó színházak is.² A színházak burjánzó hálózata azonban részben a hidegháborús kultúrpolitika³ egyik következménye volt, ám mára kifutottak alóla azok az érdekek, amelyek ezt a rendszert korábban egyensúlyban tartották.

Az egyik alapprobléma, amellyel Schmidt foglalkozik, az intendánsrendszer, a „one man show” jellegű színházi vezetés, amely valaha úttörőnek számított, és a maga idején nagyon hatékornak bizonyult. Az 1900-as évek elején, Max Reinhardt korában Berlinben a hatalomkoncentráció azt eredményezte, hogy a vezető sokkal jobban kézben tudta tartani a társulatot,⁴ ma azonban az intézményvezetés bonyolult feladatok kombinációjából áll. A művészeti igazgatónak a konkrét művészeti döntéseken kívül felelőssége a szervezetfejlesztés, a lobbitevékenység, a humánerőforrás-menedzsment, a pénzügyek kézben tartása, a kooperatív munka más szervezetekkel, a jogi ügyek kezelése stb. Ez valójában csapatmunka lenne. A folyamatokat feleslegesen lelassítja az, hogy az ügyvezetői döntésekért egy ember a felelős, de visszaélésekre is teret ad a túlzott hatalomkoncentráció. Schmidt szerint már a hetvenes években reformra szorult volna ez a modell, de többek között olyan hiedelmek akadályozták a változást, amelyek szerint az elkötelezett, a maga műfajában tehetséges és sikeres művész az optimális színházvezető. Így az eleve problematikus struktúra élére olyan emberek kerülnek általában, akik semmilyen csúcsmenedzseri képzettséggel nem rendelkeznek, nem tudnak bánni a hatalommal, és nem tudják sem megelőzni, sem kezelni a visszaéléseket. Ehhez a rendszerhez azonban nagyon ragaszkodik a színházi munkaadók szövetsége, a Deutscher Bühnenverein. Ennek a szervezetnek az intendáns tagjai masszívan beleszólnak az új intendánsok megválasztásába, olyannyira, hogy a szervezettel való megfelelő kapcsolat nélkül gyakorlatilag senki nem válhat komoly színház vezetőjévé Németországban.⁵ Schmidt tanulmánya szerint a színházakban történt összes fizikai és lelki abúzus, zaklatás 65%-ában a vezető (az intendáns vagy valamelyik művészeti társigazgató) az elkövető, ezen belül a művészeti vezetők harmada él vissza a hatalmával.

Egy másik kritikus pont a tömeges visszaélések hátterében az ágazati kollektív szerződés, a Normalvertrag Bühne

1 Thomas SCHMIDT, *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*, Frankfurt: Springer VS, 2019.

2 Theaterstatistik 2017/2018 (Köln: Deutsches Bühnenverein, 2019), tab 1, tab 10.

3 Yale RICHMOND, *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2004), 355–365.

4 https://www.deutschlandfunk.de/macht-und-missbrauch-am-theater-frauen-sind-definitiv.691.de.html?dram:article_id=460010

5 Thomas SCHMIDT, *Theater, Krise und Reform*, Frankfurt: Springer VS, 2017.

(NV Bühne, Tarifvertrag Bühne), amelyet a munkaadók, a Bühnenverein és a szakszervezetek kötöttek egymással (és legutóbb 2019 júliusában módosítottak). Az ágazati kollektív szerződések a hatvanas évektől a munkavállalói jogok kiteljesedésének jelei voltak, de az NV Bühne a kelet-német viszonyokhoz képest az egyesítés után visszalépést jelentett a munkavállalóknak, és ahelyett, hogy stabilizálta volna, fokozatosan leépítette a munkavállalók egzisztenciális biztonságát az elmúlt évek során. Schmidt tartalmilag „de facto művészellenesnek” titulálja a kollektív szerződést. A Tarifvertrag mögötti ideológia valószínűleg az, hogy a német kultúrpolitika abban látja biztosítottnak a művészeti szabadságot, ha egy-egy színházi vezető az elképzelései megvalósításához mindenre kiterjedő szabadságot kap – beleértve azt is, hogy kikkel akar dolgozni –, a színházban dolgozó előadóművészek művészeti szabadságát pedig negligálja. E rendszer fenntartása érdekében az NV Bühne akár tizenöt évig is lehetővé teszi a határozott idejű szerződéseket (ez korábban 7 év volt), ezeket a művészeti vezető saját hatáskörében hosszabbítja vagy nem hosszabbítja meg, nincs olyan indok, amely alapján a szerződés megújításának elmaradását a német bíróság szankcionálná, a szubjektív igazgatói vélemény megalapozottságát egyetlen hatóság sem vizsgálja. Ez azt jelenti, hogy bármilyen visszaélés jelentése esetén a munkavállaló – vagy bárki, aki mellette kiáll – elveszítheti a munkahelyét akár arra való hivatkozással is, hogy az igazgató nem kíván vele dolgozni, és az elbocsátottat semmilyen jogvédelem nem illeti meg. Soha egyetlen olyan pert sem nyert munkavállaló, amelyben az NV Bühne alá eső szerződés nem-meghosszabbítása (Nichtverlängerung) volt a per tárgya, akkor sem, ha jogilag bizonyított diszkrimináció, szexuális zaklatás vagy mobbing volt az előzmény. Peres úton kis összegű kártérítést lehet elérni, de a munkaviszony kockázat nélkül megszüntethető, ha a munkavállaló „nem szimpatikus”. Ez az egyik nagyon komoly oka annak, hogy az abúzusokat gyakorlatilag nem jelentik sehol, nem indulnak perek sem, azaz kialakult a hallgatás kultúrája. Amennyiben mégis bírósághoz fordulna egy munkavállaló, akkor az ügy – szintén az NV Bühne szabályai miatt – nem a munkaügyi bíróságra kerül, hanem az úgynevezett Bühnenschiedsgericht első és másodfokát kell végigjárnia, ahol az első fokon akkor is fizetnie kell a bírósági illeték felét, ha ő nyer, és csak ez után a szint után juthat el a munkaügyi bírósághoz a per, ahol ismét első és másodfok következik.⁶ Egy abúzus esetében előfordulhat, hogy 4-5 éves pertartamokról kell beszélnünk.

A német színházi minimálbér jelenleg bruttó 2000 euró, az adók és járulékok levonása után fennmaradó összeg 1200 euró körül van, ami több tényező függvénye. A heti munkaórák száma 48, ami összehasonlításban azt jelenti, hogy egy közismertebb élelmiszeráruház-lánc kezdő eladójának magasabb az órabére, mint a táncművészet területén egy balettművészek.⁷ Rendszeresen előfordul, hogy a munkaidő napi 10 óránál több, a hétvégi munka általános, és ez Schmidt tanulmánya szerint is jobban érinti a női munkavállalókat. A táncművészek esetében fontos megemlíteni, hogy a legtöbb európai ország gyakorlatával szemben Németországban

nincs sem szakmai nyugdíj, sem a karierváltásra szolgáló támogatás, így az alacsony bérekből kellene kigazdálkodni a pályamódosítás, egy új szakma elsajátításának a költségeit (egy táncművész alternatívaként a privát nyugdíjalapját használhatja átképzésre,⁸ illetve egy alapítványhoz, a Stiftung Tanzhoz⁹ fordulhat, amely adományokból segíti a rászorulókat). Ilyen fokú kiszolgáltatottság mellett irreális, hogy a munkavállalók felléphessenek a hatalmi visszaélések ellen. Ezek a viszonyok a német munkavállalók számára egyre kevésbé elfogadhatóak, a következményük pedig nagy számú „import” művész, akinek a képzését egy másik ország fizette, a szociális kapcsolata helyben gyengébbek, aki gyakran kelendő nyelvtudással, jogi ismeretekkel sem rendelkezik, és eleve nem itt tervez letelepedni. Ők a visszaélések leggyakoribb áldozatai.

Schmidt kutatása nem tér ki rá, de a zaklatás és a nőkkel szembeni diszkrimináció egyik legfontosabb német jogi teoretikusa, Prof Dr. Lembke több tanulmányában említi, hogy Németországban történelmi és kulturális okokból európai mércével mérve különösen rossz a női jogok helyzete – a zaklatás gyakori, igen ritkán van következménye, a társadalom pedig elnéző.¹⁰ A német szabályozás a polgári jogi szexuális zaklatást – némi leegyszerűsítéssel – csak a munkahelyen ismeri el, így például a színház épületén kívül történt atrocitásokra nincs jogorvoslat.¹¹

A Bühnenverein ugyan 2018-ban létrehozott egy etikai kódexet, de megszegése esetén nincs szankció, és a munkavállalók többnyire nem is ismerik.¹² Ugyanebben az évben létrejött a Themis,¹³ egy, a szexuális zaklatás megelőzésével foglalkozó szervezeti szövetség is. Működtetésében a szakszervezetek, a Bühnenverein és a minisztérium egyaránt részt vesznek, ám hatósági jogköre nincs, csak tanácsadással élhet, ugyanúgy, mint az Antidiskriminierungsstelle des Bundes¹⁴ elnevezésű intézmény, amely szintén csak kutatásokat végez és irányelveket fogalmaz meg a szexuális zaklatásokkal kapcsolatban, de intézkedéseket nem foganatosíthat. A két szervezet nehezen érhető el telefonon, az operátorok gyakran még angolul sem beszélnek, nincs olasz, spanyol, orosz és egyéb nyelveken tudó szakember – holott az érintett művészek többségének nem német az anyanyelve, és gyakran az angolt is törlik.

Schmidt három irányból javasol megoldást: bérrendezést indítványoz, mert véleménye szerint a fiatal, kiszolgáltatott művész túlságosan „olcsó”, nem éri meg vigyázni rá, radikális változtatásokat javasol az NV Bühne által rögzített szerződési keretekben, és a vezetők pszichológiai alkalmassági szűrését tanácsolja független tanácsadó szervezetek által, ahogyan ez például Zürichben bevett gyakorlat.

⁶ Arbeitsgerichtsgesetz §110 I Nr.2.

⁷ https://www.focus.de/finanzen/news/unternehmen/lidl-im-news-ticker-lidl-erhoeht-einstiegsgehalt-fuer-seine-mitarbeiter-lohndumping-geht-gar-nicht_id_10466589.html

⁸ Der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen, Satzung 2014, §36.

⁹ <https://stiftung-tanz.com/services/stipendium/>

¹⁰ <https://www.bpb.de/apuz/178676/sexuelle-belaestigung-recht-und-rechtsprechung?p=all#footnode1-1>, valamint Ulrike LEMBKE, (2014): „Sexuelle Belästigung: Recht und Rechtsprechung”, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64, 8. sz. (2014): 35–40.

¹¹ Allgemeines Gleichbehandlungsgesetz §3.

¹² <http://www.buehnenverein.de/de/sonderseiten/wertebasierter-verhaltenskodex.html>

¹³ <https://themis-vertrauensstelle.de/>

¹⁴ https://www.antidiskriminierungsstelle.de/EN/Home/home_node.html

TESTKÉPVISELET

Az évad szörnyei



Egyed Bea The Dark Night of the Soul c. szólójában.
Fotó: Jókúti György

Hatalommal való visszaélésektől hangos ismét a színházi szakma – talán most úgy, hogy ez szélesebb társadalmi dialógusra teremt lehetőséget, és nem csak a jéghegy csúcsát kaparássza. Ám arról sem szabad elfeledkezni közben, hogy hatalom a média is – a kritikától a videóbloggerig –, amellyel szintén vissza lehet élni. Például a más kontextusba helyezéssel, ami különösen megbélyegző, ha az előadó pusztán a testével fejezi ki a mondanivalóját – akár a meztelen testével, mint az a kortárs táncban is előfordul.

Egy hibás „szakértői” tekintet, egy téves kontextus, egy más összefüggésben megmutatás is tud abuzív lenni. Ugyanúgy meg tudja bántani emberi méltóságában az előadót egy pökhendi és bennfentes kritika, mint egy amatőr bulvárbejegyzés. Éppúgy megalázó tud lenni a pártpolitikától irányított, esztétikai szempontokat rég figyelmen kívül hagyó illiberális (értsd: irracionális, hazug, becstelen) sajtómegjelenítés, mint a szakmai és humánetikai szempontokat figyelmen kívül hagyó, ön- és pozíciókeresése extázisában fürdőző „liberális” recenzió, vagy egy patriarchális „rinya” a fészbúkon.

Aki méltatlan módon kezeli a színpadi szereplők szemé-

lyiségi jogait, aki degradáló „megjegyzéseket” tesz a táncos személyére, testére egy előadás kapcsán, aki engedély nélkül készít felvételeket, aki kéretlenül ül be próbára, és fotóz, aki az előadásokon készült hivatalos dokumentációból részleteket kiragadva erotikus tartalmakat gyárt, az megkárosítja az adott előadót, társulatot és művészi produktumot is. A felsorolt tevékenységek közül némelyiknek ráadásul lehetnek büntetőjogi következményei is.

A kortárs tánc egy különös rezervátuma az előadó-művészetnek, ahol, akárcsak a szakrális táncokban, sokkal inkább jelen van a pusztá test, a meztelenség, mint a kötöttebb

mozgásműfajok esetében. Művelője pedig kiszolgáltatott, és egyáltalán nem mindegy számára, hogyan interpretálják őt magát, a munkáját és az alkotó elképzeléseit a színpadi megnyilatkozások során. Hogy érzékeny(ebb)en közelítsünk ehhez a problémához, akár a médiában is, talán segít, ha tudjuk, mit gondolnak az alkotók a saját jogaikról, a saját testükről mint kifejezőeszközzel, hogyan élnek meg, amikor vállalják a színpadi meztelenséget – és miféle kellemetlenségek érhetik őket a vállalásuk miatt. Összeállításunkban olyan, a független területen évek óta dolgozó kortárs táncosokat, performereket kérdeztünk a témáról, ezúttal kizárólag nőket, akikkel megesszük, hogy olykor ruhátlanul vannak a színpadon.

OBERFRANK RÉKA, táncos

A civil életben szemérmes vagyok, és az összes komplexusommal, érzékenységgemmel, félelmemmel létezem. A színpadon nem arról szól a dolog, hogy mint nő tetszem-e, vagy nem, ott az üzenettel, a darabbal vagyok elfoglalva. Mire eljutunk egy alkotófolyamattal az előadásig, rengeteg próbán vagyunk túl. És végig azon dolgozunk, hogy a legmegfelelőbb előadói eszközöket találjuk meg ahhoz, amit el szeretnénk mondani. Szakmai segítséget kérünk, munkabemutatókat szervezünk, és adott esetben azt is mérlegeljük, mikor és miért kell akár meztelenül is megjelenünk egy-egy jelenetben. Olyan már többször előfordult, hogy bemutatkoztam valakinek, akinek semmi köze a szakmához, és amikor megtudta, hogy táncos vagyok, rögtön ugrott a beszélgetésben az általa elképzelt ágy-jelenetbe. Súlyosabb történet, hogy a hozzájárulásunk nélkül tettek fel az internetre képanyagokat egy táncelőadásunkból, ahol félmeztelenül szerepeltünk, erotikus tartalomként megjelölve azt. Pedig gondosan ügyeltünk arra, hogy ilyen jellegű tartalmak részünkről se videón, se fotókon ne kerüljenek ki a netre. Csak egy fotóst és egy videóst hívtunk meg a főpróbára, akikben tökéletesen megbíztunk. Vannak viszont, akik rejtett felvételeket készítenek, vagy megszerzik valahogy a hivatalos felvételeket, és megalázó helyzetbe hoznak. Lépéseket tettünk, és fogunk is tenni a jövőben ilyen esetekben.

CUHORKA EMESE, táncos

Ha komolyan veszem, hogy nekem az a munkám, hogy mások számára átélethető előadásokat hozok létre, olyanokat, amikben magadra vagy másokra ismersz, és az megnevetted, vagy fontos kérdéseket tesz fel, akkor nem dolgozhatok félelmekkel. Ha érdekel az, amit meg akarok fogni a világból, és annak mások számára is átélethető formát szeretnék találni, akkor leszek pontos, ha nem válogatok az eszközök közül.

Szép, csúnya, gonosz, jó, harmónia, undor – ezek csak fogalmak, amelyekkel könnyítjük az egymás közti kommunikációt. Az élményeink átadásához addig variáljuk őket, míg alkalmasabbak nem lesznek arra, hogy az érzéseinkről szóljanak. Azzal a műfajjal, ami számomra a kortárs tánc, ennél sokkal elemibb komplexitást tudok létrehozni. Azt érzem, ha erről elfeledkezem, és egy munkafolyamatban a saját paráimmal vagyok elfoglalva, az csak nárcisztikus dagonya lesz. Képességeimhez képest szabad eszköztárral kell dolgoznom akkor is, ha például nehéz elengedni a saját testem személyességének eddig őrzött szentségét, amit vallás és nevelés nélkül, önmagamtól érzek gyerekkorom óta.

Ezzel együtt persze nem mindig értjük ugyanazt a meztelenség alatt. Sajnálom, hogy maga a színpad és az előadás olyan erőviszonyba helyezi az előadót a nézőhöz képest,

mintha az szuperhős lenne. Sokszor ez a viszony meghatározza a látottakat, és eleve úgy néznek, mint egy nem közülük való: „Óh, neked könnyű lehet meztelennek lenni, ha ilyen szép vagy”, vagy épp túlzó empátiával: „Annyira sajnálalak, hogy ezt tette veletek a koreográfus! Ő is szokott meztelenkedni?”

Pedig rengeteg módon viszonyulunk a testhez attól függően, hogy gyereké, fiatalé vagy öregé, egészséges-e, vagy éppen beteg vagy halott. A tánchoz mégis általában a fiatalságot, az egészségeset kapcsoljuk, és vannak, akik egyértelműen az érzékiséget. Ez utóbbiakat a legnehezebb elérni az előadásaink komplexitásával.

Vannak „szatyros bácsik”, akik úgy vesznek az előadásokra jegyet, hogy még az előadás címét sem tudják, de mondják a pénztárnál, hogy „a meztelen előadásra szeretnék jegyet venni”. Vannak kollégák és nézők, akik szerint azért csináljuk, hogy többen jöjjenek megnézni minket, és híresek legyünk. Hogy mi valójában szeretünk meztelenkedni. Hogy nem jutott más eszünkbe, de szeretünk volna hatásosak lenni. Hogy jó volt az előadás, de miért nem vettünk fel melltartót és bugyit. Hogy jó a tánc, de le kéne venni hozzá a ruhámat, mert a többiek meztelenek a színpadon. Egyesek szerint a lányok lehetnek meztelenek, a fiúk nem, mert nekik nevetségesen fityeg tánc közben a fityijük. Hogy ugye ha a koreográfus egyszer elkezd a meztelenkedést, sosem fogja abbahagyni? És van, aki szerint ha színpadon meztelenül táncolsz, akkor miért ne táncolhatnál meztelenül egy filmben is, filmfesztiválon, interneten, fotózáson, tévében. Mert szerintük „addig kell mutogatni magad, amíg szép vagy”.

EGYED BEA, táncos

Számomra evidencia a meztelenség tabuk nélküli felvállalása, de ez nem volt mindig így. Akkor változott meg a saját testemhez való viszonyom, amikor már nem a nőként való megfelelés, a külső nyomás számított, hanem elkezdtem kívülről, csodaként tekinteni a saját testemre, ami tökéletesen működik, gyógyítani tudja magát, és elképesztően teherbíró. Ekkor kezdtem el szorongás és szégyenérzés nélkül formaként tekinteni – és büszkének lenni rá. Ez a szemléletváltás teljes elfogadást és érdeklődést váltott ki belőlem más, akár színpadi, akár civil emberi testekkel szemben is. A külseje alapján nem ítélek meg már senkit.

Az első önként vállalt meztelenségem az Újvári Milánal közös duettünkben (Radioballet: *A szerelem természete*, 2013) elképesztően felszabadító érzés volt. Szerencsére utána semmiféle megszégyenítő kritikát nem kaptam, viszont kellemetlen facebook-üzeneteket ismeretlenektől annál többet. Valahogy azt gondolták, ha a színpadon ledobom a textilt, akkor ez biztosan nincs másképp egy közös kávé után sem a belvárosban. Mintha a színpadon meztelennek lenni a prostitúcióval volna egyenlő.

Kellemetlen szituáció volt az is, amikor hivatlanul állított be próbára egy „szakértő”, vagy amikor egy férfi önkényesen beült az előadás kezdete előtt az első sorba, majd végig rögzítette a telefonjával a meztelen részeket. Ez elfogadhatatlan. Érdekes, hogy a társadalom a színészekről/színésznőktől jobban elfogadja a vetkőzést, mert úgy gondolja, hogy az egy szerep, amit eljátszanak. Abban az esetben viszont, amikor a szerep nincs feltétlenül szöveggel aláhúzva, csak meztelen testek mozognak a térben, totálisan zavarba jönnek, mert nincsen kapaszkodó. Szembesülni a saját félelmeinkkel, testképzavarainkkal, esendőségünkkel, sérülékenységünkkel – kényelmetlen.

Nagyon szomorú, hogy lassan mindenhol folyik a

Beszéljünk a meztelenségről! De most ne az egyes előadások kapcsán, hogy dramaturgiai vagy esztétikai szempontból indokolt-e a használata. Beszéljünk arról, miért van szükség a széles társadalmi diskurzus előmozdítására, hogy egy új érzékenység kialakulhasson elsősorban a színpadi meztelenség kapcsán.

Miközben a poszt-#metoo Amerika és Nyugat-Európa különösen nagy erővel csap le a nőkkel szembeni, a művészvilágban régóta fennálló toxikus, hatalmi helyzettel visszaélő, szexista, diszkriminatív gyakorlatokra és ezek helytartóira (köztük neves társulatvezetők, rendezők, tanárokról), nálunk az elkövetők nagy részét máris rehabilitálták. Meghallgattuk a magyarázkodásukat, vagy elnézést sem kértek rendesen, és felmentést kaptak. Olyan ez, mint a korrupcióvakság, elfogadjuk, hogy ilyen a rendszer, és nem teszünk fel kérdéseket. Az áldozatokat ellenben hosszasan meghurcolták, hibáztatták.

Hasonló történik most is, miközben a táncszakma próbálja saját erőből kinyomozni, ki lehet az a kolléga (?) vagy elszánt táncrajongó, aki a teljes magyar szcénát ismerve egy erotikus oldalra posztolja ki több alkotógeneráción át vezetett meztelen fotógyűjteményét. Csak a nőkről. A fotókat részben nyilvános, az előadók saját oldalain vagy a neten fellelhető trailerekből olózza ki, de akadnak a portfóliójában ritka, régi VHS-felvételek is. A hatalmi vágy, hogy ekképp birtokolja (ráadásul kiszolgáltatott, sebezhető voltokban) a nőket, nem más, mint aberráció.

Rengeteg kérdést felvet, mihez adja hozzájárulását egy művész, mikor meztelenül fellép. Néhány esetben nem biztos, hogy ezt saját döntéséből teszi, de ez semmiképp sem általános a független kortárs táncos szcénában, ahol hierarchia helyett partnerség jellemzi a társulatokat, és bizalmi viszony az alkotók közti kapcsolatot.

Sokszor a pályázati és a PR-anyagokban is akadnak szenzitív elemek, egyes szerkesztők pedig az előadók kifejezett kérésére sem veszik le a saját anyagaikba tetszőlegesen bevágott

meztelen videókat és fotókat arra hivatkozva, hogy ezeket hivatalos forrásból, jogtisztán kapták. Mi több, azt harsogják: „Ők mentek ki a színpadra, ők tették közzemlére magukat!” Csakhogy ez ugyanaz a narratíva, mint a „Minek vett fel miniszoknyát? Ő akarta, hogy megerősözköljék!” Vajon a feleségüknek, a lányuknak ugyanezt mondanák?

Pedig ha egy ilyen fotó mellé odateszünk egy kritikát, az sem tudja maradéktalanul pótolni a kontextust, amit az egyes előadások szisztematikusan felépítenek. Ettől még ez csak egy cicis kép marad, amit valaki kivehet a magazinból, hogy kitegye a falára – csakhogy az újságért fizet, és a fotómodell is ezért kapja a gázsiját, ez egy tiszta piaci viszony.

Minden alkotógenerációnak újra kell definiálnia önmagát, amibe beletartozik a testhez való viszony megfogalmazása, a kísérletezés a határok kitolásával, és akár a politikai üzenetek felvállalása is. Ezt nem lehet megfélemlített helyzetből csinálni, és nem lehet úgy „együtt lenni” még egy előadáson sem, hogy közben gyanakvón sandítunk egymásra.

Beszélnünk kell a meztelenségről, elmagyarázni akár a távolabbi ismerőseinknek is, miért zaklatás, ha egy művészt egy erotikus panoptikumban szerepeltetünk a beleegyezése és művészi kontextus nélkül. A befogadók helyektől a produkciós partnereken át a kritikusokig és kurátorokig együtt kell működünk azért, hogy a művészeket és személyiségi jogait a lehető legjobban védjük a visszaéléstől, aminek most tömegesen váltak elszenvédőivé. Kell végre cselekvőképes szakmai érdekképviselő, és kell mindenféle érzékenyítés a témára. Nem a nézőket kell levetkőztetni az előadók mellé, hogy egyenrangú helyzetet teremtsünk (ez inkább csendőrpertus egyenlőség, hiszen csak egyikünk dolgozik a testével), hanem el kell kezdeni látni és tisztelni az előadóművészen az embert. Ha van rajta bugyi, ha nincs.

Bálint Orsolya

pornó, ami iszonyatosan mérgező az emberi kapcsolatokra, egyes vallási vezetők meg azon a szinten vannak, hogy demonizálják a testen keresztüli bármilyen szellemi megtapasztalást, az önmagunkhoz közelebb kerülést, a mélyebb összefüggésekben való megértést.

RAUBINEK LILI, táncos

Évek óta foglalkozom a testemmel, hogy összhangba kerüljek vele, egységként tudjunk működni, kitanuljam minden csínját-bínját. Mindez egy tánciskolai közegben kezdődött, ahol jó esetben nem takargatja magát az ember, mert máshol van a fókusz. Láttuk egymást izzadva, meghízva, menstruációs időszak alatt, így szép lassan átváltozott bennem az, ahogy a testekre, a testemre néztem.

Azt gondoltam korábban, hogy a színpadi meztelenség olyan, mint a tűzkeresztség: ha egyszer átesel rajta, bármikor élhetsz vele. Szerencsére ez nincs így. Ehhez is bizalom kell. A koreográfusban, a rendezőben, a társulatban, a darabban, a nézőben – és természetesen magamban. Nem vetkőzünk

automatikusan, füttyszóra. De ha úgy ítélem meg, hogy van érvényessége a meztelenségnek, akkor nem vívok nagy tusákat magammal.

Mindezek ellenére egyáltalán nem könnyű teremfényben meztelenül farkasszemet nézni a nézőkkel az előadás kezdetekor, mint Szeri Viktor *Sandy is going out* című darabjában. Sebezhető állapot, ami cél is ennél az előadásnál. *Kelly* című szólóban a darab felénél meztelenedem le félig, de addigra már túl vagyok húsz intenzív percen. Minden előadásban más és más a meztelenség is. Édesanyám, amikor először beszélünk róla, hogy meztelen leszek a színpadon, elsírta magát. Megértem, hogy azok számára ez félelmetes, akik nincsenek munkakapcsolatban a testükkel. Ezért is fontos, hogy lehessen róla beszélni.

Eddigi legrosszabb élményem, amikor az engedélyem nélkül rendelkeztek a darabomból kivágott képekkel. Egy előadás minden pillanatával aznap, azoknak a nézőknek és abban a térben születik meg, amikor, akik előtt és ahol bemutatásra kerül. Ebből kivagdosni részeket megkérdőjelezés nélkül: lopás.

TOMPA ANDREA – HARDY JÚLIA

Ő IS BENNE VOLT

Két szemszögből az Affér Színház Ráolvasás című előadásáról

Tompa Andrea: Bár az előadás első jelenetét, magát a ráolvasást ügyetlennek tartom (erre még visszatérek), mégis fontos estének bizonyult ennek a számomra ismeretlen csapatnak, az Affér Színháznak a munkája a Stúdió K-ban. Elsősorban azért, mert a *zaklatás* szó ebben a darabban oda kerül, ahová való, azt jelenti, amit jelentenie kellene: a hatalommal való szexuális visszaélést. 2019 decemberében ennek a szónak a jelentése drámaian átpolitizálódott, a szó nemtelen értelmében: elvesztette #metoo jellegét, és fegyverré vált a regnáló hatalom kezében (egészen a színházi törvény megváltoztatásáig).

A játszóknek, mint az előadás háttéranyaiból megtudhatjuk, van egy konkrét történetük, azonban fikciós drámát írnak belőle. A kontextusról azonban muszáj szólni. Mint Kónya Klára író-rendező elmondja egy interjúban, több éve dolgozott már az előadáson, amikor volt tanára, Vári György hosszú bejegyzésben tett vallomást zaklatói múltjáról a saját közösségi oldalán; ebben a posztban az áldozatok azonosíthatóvá váltak. Vári a posztot az áldozatok kérése ellenére publikálta (magát a publikáció tényét az OR-ZSE, ahol Vári tanul, elítélte, mások ezt a bűnvalló gesztust példamutatónak vélték). Kónya Klára a bejegyzés megjelenése után egy videóban szólalt meg, amelyben a készülő darabról beszélt, és magát áldozatként azonosította. Mindezt a nyilvánosságot megelőzően az *Üvegplafon* blog közölt egy tanári zaklatási történetet anonim módon, amelyben sem az elkövető, sem az áldozatok nem azonosíthatóak, de amelyet Vári György személyes vallomása generált. (Vári megkereste a blog szerkesztőit, hogy nyilvánosan meggyőnjön tetteit, a szerkesztőség azonban felkereste a tanítványokat, akik anonimitást kértek. Végül azért döntöttek mégis a nyilvános, de anonim megszólalás mellett, hátha történetük segíthet másoknak.¹) A publikált történet számos mozzanata emlékeztet az előadás különböző fordulataira.

De még e konkrét életanyag nélkül is nagy tétje volna a darabnak ma, a Sipos-ügy után, a színházi, egyházi, egyetemi körben esett események fényében, amelyek nem vezettek társadalmi tisztuláshoz, biztonsági rendszerek kidolgozásához – áldozathibáztatáshoz annál gyakrabban.

Jól megírt, izgalmas és fordulatos darab született, amelyben a hangsúly a tanár és két érettségiző lány történetén van, ugyanakkor megismerjük a háttérrel, a környezetet, a családot, az előtörténeteket is. A cselekmény lineárisan halad; a barát-nők egyike szerelemért esedezik, és varázsolni akar, ez a jelenet még feszültség és tét nélküli, nincs szituáció, nincs kontextus, kissé amatőrszínházi benyomást kelt. Ám amikor megjelenik a két lány magyartanára, és a szereplők belépnek saját valós életükbe, hirtelen minden gesztus fontossá válik.

Dávid, a magyartanár alakja szépen felépített: nemcsak egy bizonytalan múltú férfit ismerünk meg, aki gimnazistaként kudarcos kapcsolatokkal küzdött, de egy karizmatikus, okos, valóban lefegyverzően gondolkodó magyartanárt is, akit Lovas Dániel alakít kiválóan. Másmilyen ez a tanár nem is lehetne: népszerűsége, szellemi fölénye, diákjai iránti személyes és kiemelt figyelme a következmények szempontjából kulcskérdés. A lányok rajonganak érte, az irodalomért, művészetért, és szinte a felnőtt férfiért is. Annak az embernek, akiből a csábító lesz, nagyon kell tudnia valamit: minden tanár-csábító rajongás tárgya, okos, szellemes, figyelmes, kitüntetett figyelmet nyújt. Egyikőjük, nevezzük a széplánynak, színésznek készül, megkéri a tanárt, hogy készítse fel a felvételikre; a „csúnyább” lány (akinek testalkata eltér az ideálistól) lesz a súlyosabb sérüléseket szenvedő áldozat. A határátlépés(ek), vagyis a hatalommal való visszaélés(ek) pillanatai szinte zavarba ejtően romantikus(ak). Elvégre majdnem felnőtt nőkről van szó, esti közös tanulásról, simogatásról, mély baráti megnyílásokról. A hatalommal való visszaélés fogalma is árnyaltan jelenik meg az előadásban – a tanár szinte nincs tudatában annak, amit tesz, vagyis annak, hogyan lép át határokat, alig vannak dilemmái.

A történetben a szexuális közeledés nem értelmezés kérdése, hanem nyílt kényszerítés. A visszaélés nem nehezen megragadható esemény. Fájdalmasan hazug és kikövetelt aktus az első szexuális együttlét, szinte drukkolok, hogy ne essen meg.

A színészek finoman, dísztelenül játszanak, Boznánszky Anna és Kőszegi Judit kiválóak, könnyűek, de nem mélység és fájdalom nélküliek. A dráma remek nyelven beszél hozzánk, azoknak a némiképp elveszett, szeretetet kereső fiataloknak a világán keresztül, akik folyton valami jelentőshöz, nagyhoz, világmegváltó eszméhez akarnak kapcsolódni kezdve az *Odüsszeiától* a klímaválságon át a műanyagmentességig.

Hardy Júlia: A darab kiválasztott élethelyzete a Perem, az Átmenet, ahol gyerekből nők lesznek ezek a lányok. Egymásban keresve értelmet, reményt és hitet, a barátságban és az irodalom közvetítette nagy érzésekben, távlatokban. A lélektanilag tūpontosan ábrázolt, háttérben lévő családok egészen beszédképtelenek: bele vannak fagyva a saját életük sivár rettenetébe. A magát nagydarabnak érző lány családjából rég elment az apa, kétszemélyes univerzumukban az anyával egymásba tükröződik a reménytelenség. A másik, a színészetbe szerelmes lány mintha krízismenedzseri, „aládúcoló” feladatokat látna el ott-hon, és ez elől is menekülne a képzelet, a kultúra, az elvagyódás lehetőségeibe. Ő az egyetlen, aki fel tudja tartóztatni a (valószínűleg) személyiségzavaros anya aktuális világgá menési kísérletét. Apja mintha makogna, anyja pedig a „grand finale”-ra készülne, hogy ebből a súlyosan szabadsághiányos családi és életpokolból egy autonóm gesztussal maga tudjon kilépni a

¹ CSONKA Anna, „Kis aljasságaink, amiket elkövetünk mielőtt meghalunk”, *Üvegplafon*, 2015. november, https://uevegplafon.blog.hu/2015/11/10/tanar-diak_vizszo_visszaeles_trauma_gimnazium.

Mi? Kónya Klára: Ráolvasás

Hol? Stúdió K

Kik? Boros Ádám, Boznánszky Anna, Dömök Edina, Kazári András, Kőszegi Judit, Lovas Dániel / Az író munkatársai: Sipos Judit, Winkler Zsuzsanna / Dramaturg: Rezek Bori / Társulatvezető: Vucsics Virág / Rendező: Kónya Klára

Semmibe. A színésznőnek készülő lány mintha krónikus „vész-helyzetben” élne: ő viszi a szülei halálba-életbe szédülő örvényeinek felelősségét, súlyát. Hát persze, hogy nem ismeri fel a Csábító fortélyos veszélyességét. Mert a Tanár az egyetlen, aki megszólítja őket, aki kiszól a felnőtt világ homlokzatai mögül: mintha érdeklődne irántuk, mintha a saját esendőségét is fel merné vállalni, ahogy megosztja a varázslatra/elvarázsolásra váró lányokkal saját bénázásait a csajozás terén. Így a nagydarab lány új perspektívába kerül, ahol ő már nem egy leértékelt, kudarcos, reménytelen, fiúknak nem kellő lúzer, hanem esélyes egy majdan kibontakozó nagyszabású életre, amiben most elakadt, mintha bábállapotban lenne a pillangóvá válás előtt.

A jelentős önbizalomhiánnyal, önértékelés-zavarral bíró lányok nem tudnak ellenállni a Felnőtt Férfi őket felemelő tekintetének: el akarják hinni, hogy egy fontos Valaki felismerte őket, a maguk nagyszerűségét, családi nyomorokban edződött koraérettségüket. Hogy maguk is belekerülnek egy Nagy Történet kellős közepébe. Ezek a lányok főszereplőnek érezhetik magukat egy olyan szocializáció után, amelyben a személyes érzéseik, félelmeik, függőség- és szeretetigényük soha nem volt elismerve, kielégítve. Mert a szülei olyan mélyen belegabalyodtak a saját, bizonyára generációkon keresztül ismétlődő szerencsétlenségeik hinárjába, hogy nem tudtak figyelni lányaik eleven jelenvalóságára. Pont ebbe a résbe tud besurranni a Csábító. Mint Ferenczi Sándor híres 1932-es cikkében, a *Nyelv-zavar a felnőttek és a gyermek között* címűben² írja: „a gyerek

elismerésre és gyengédségre vágyik, amit a felnőtt erotikusan félreértelmez, és szexuális közeledésnek tart. Így érthető, hogy egyfajta cinkosság és súlyos szégyen a »jutalma« az elcsábított gyereknek, mert ő is benne volt, ő is akarta, persze nem azt és nem úgy, ahogy aztán megtörtént.”

A Csábító pocakos, lúdtalpas, gimnazista lányokat hajkurászó külvárosi Casanova, aki elégtételt vesz a sok korábbi mellőzöttségért, meg nem értettségért, aki végre átjutván a Nyertes Oldalra, lassan megérti, hogyan is működnek a dolgok. Ő sem tud ellenállni a szerelmükkel őt ostromló lányoknak.

Nekem mint pszichodramatikusnak az egyik leggyomorforatóbb jelenet nem is az érettségi szünetben csapdába csalt lány szüzességének kiábrándítóan kisszerű, önző és minden romantikát nélkülöző elvétele volt, hanem a darabban alkalmazott „pszichodráma”. Mert itt ez a hallatlanul hatékony, valódi megértést és emberi Találkozást ígérő módszer és varázslat felhasználása is az önös érdekek, a törbecsalás szolgálatában történik.

S így már össze is állt az a zavarba ejtően komplex keverék, amelyben van egy tehetséges, de sérült fiatal férfi, aki nem akarja/tudja érteni, hogy a hatalomban alatta állók számára ő egy vetítövászson, amelyre minden autoritásfigura, minden jobb kimenetel, minden fehér lovon érkező királyfi képe rávetül. Egy vászon, ahol ideiglenesen meg lehet szabadulni a nyomorúság gravitációjától, ahol a mesék happy enddel végződnek. Közös illúzió, lélektani tér, de a Tanáré a felelősség. Mert neki messzebb kell látnia, saját maga szándékait is érzékelnie kellene: azt, hogy a lányok Nagy Szerelme neki csupán semmire sem kötelező ujjgyakorlat. Hisz a szerelem mindig totalításra vágyik, s ha ebben az egzisztenciális pillanatban a Másik hasonló keresésével találkozunk, akkor átíródik a sanyarúság, szinkronba kerülünk a mindenséggel, igazi főszereplői leszünk a létnek.

S hogy ennek a darabnak az alapja egy igaz történet, de nem az elkövető gyónása, hanem az áldozat bátor kiállása, az szinte várható volt. Hogy az elkövető önfeltárása, nyilvánosság elé vitt faramuci vallomása súlytalanul még egyszer kiszolgáltatta az áldozatok intimitását, az azt mutatja számomra, hogy semmit sem értett meg a történetekből; megtérése, bűnbánata ráolvasás csupán.

² FERENCZI Sándor, *Technikai írásk* (Budapest: Animula, 1997), 102–112.

Fotó: Vass László



MAGUNKRÓL ELMONDOTT TÖRTÉNETEK

Nemzetiségi Színházak Kollokviuma – Gyergyószentmiklós

Nevének megfelelően a Romániában élő nemzeti kisebbségek színházi rendezvénye a Gyergyószentmiklóson kétévente jelentkező Kollokvium. A szervezését 2001 óta felvállaló legkisebb erdélyi repertoárszínház, a Figura Stúdió Színház azonban rugalmasan tágítja az 1978-ban gründolt, a rendszerváltás után két nekifutásból újraélesztett fesztivál örökölt koncepcióját: a Kollokviumra rendszeresen meghívják más országok egy-egy kisebbségi magyar társulatát, a többségében magyarok lakta Sepsiszentgyörgy román színházát, illetve más – etnikai és szexuális kisebbségek – színházait. Ebben az értelemben az esemény kimondatlanul feszegeti a kisebbségről, nemzetiségről, nemzetről alkotott fogalmainkat, és az együtt élő közösségek átjárhatóságára helyezi a hangsúlyt. A szervezők és a meghívottak közti egyeztetés alapján megszülető program esztétikailag akkor is sokféle, ha a kőszínházak a nyelvtől függetlenül hasonló működésben hozzák létre előadásait, és a nem írott drámán alapuló produkciók, a kollektív alkotások, az önmagukat performatív eseményként definiáló vagy társadalomtudatos előadások jellemzően a független szférából érkeznek. Olyan változatosságot mutat így a fesztivál, amit évad közben nem érzékelt Erdélyben, hiszen a térséget a kőszínházi mainstream dominálja.

A 2019 őszén lezajlott tizenharmadik Nemzetiségi Színházi Kollokvium húsz előadásából ez az összeállítás hét ősbemutatót emel ki. A szatmárnémeti Harag György Társulat *Semmit se bánok*, illetve a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *Kovács János meghal* című előadásai kortárs erdélyi magyar szövegek színrevitele: Székely Csaba darabja korábban egy drámaantológiában jelent meg, Hatházi András a IV. drámát pályázatra nyújtotta be egy apa halálát feldolgozó darabját. A Yorick Stúdió felkérésére írta az erdélyi szászok huszadik századi meghurcolásával egy család történetén keresztül foglalkozó, önéletrajzi ihletésű drámáját, az *Eltűnteket* Elise Wilk. A társulat kollektív munkájából született a csíkszeredai *Ásókap*, amely a házasság intézményéről civilekkel készített interjúkon alapszik. Színháztörténet és egy állami intézmény performatív identitáskeresése a Bukaresti Zsidó Színház *Jiddis?* című előadása. Egy város szembenézése önmagával a *Romániai napló. Temesvár*. A polgári színjátszás üzemrendjétől legmesszibbre a Giuvlipen Színház varietéje rugaszkodik: a *Sexodrom* hat, magát nőként meghatározó roma ember önprezentációja.

Ezek az előadások változó mértékben fikcionalizált, privát vagy kollektív traumákról szóló, „magunkról elmondott történetek”. (Slavoj Žižek, „Egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat”, *Eszmélet* 84 [2009]: 39). Székely darabjában az egykori állambiztonsági tiszt normaként erkölcsi különigazságokat állít fel önmaga legitimálására. A szereplő par excellence szemlélteti azt, amire Slavoj Žižek figyelmeztet: „Az életünkről szerzett belső tapasztalat (a történet, amit elmondunk magunknak, hogy számot vessünk cselekedeteinkről) tehát nem más, mint hazugság – az igazság kívül van, abban, amit és ahogyan cselekszünk.” A *Sexodrom*ban hangot kapó többszörösen kisebbségi emberekre mindez kifordítva igaz: az elbeszélte tapasztalat az ellenük elkövetett cselekedetek külső igazságát tárja fel. A kisebbség önmagáról elmondott története: önelfogadás és felszabadulás. Éppen az, amiért négy évtizeddel korábban a Nemzetiségi Színházak Kollokviuma megszületett.

Boros Kinga

STUBER ANDREA

BŰNÖS

*Harag György Társulat (Szatmárnémeti):
Semmit se bánok*

A cikkösszeállítás bevezetője azt a nézőpontot kínálja fel, hogy a *Semmit se bánok* kapcsán egy bűnökkel terhelt volt szekuritátés tiszt morális álláspontját és levezető életstratégiáját vegyem szemügyre. A gyergyószentmiklósi Kollokviumon szereplő szatmári előadás után felmerült a kérdés, hogy kell-e nekünk empatizálni egy ilyen emberrel. Ugyanis a dráma menetében annak leszünk tanúi, hogy a nyugdíjas ezredesnek kétségei támadnak múltbeli elkötelezettsége felől. Nehezen elhelyezhető emberi érzések ébrednek benne, megért, belát, kvázi megbán, miután személyes érintettsége támadt, majd ugyanolyan bűnnel reparálna, mint amilyeneket korábban elkövetett. Még mindig a „cél szentesíti az eszközt” elv mentén működik – ez annullálja a jó szándékát.

Nem kell empatizálnunk. Ügyesen megírt jeleneteket látunk, amelyekben Rappert-Vencz Gábor – aki kitűnő színpadi érzékű, decensen öszülő, áthatóan kék szemű színész – adottságai és tehetsége révén talán rokonszenvesebbé formálja a figurát, mint amilyennek Székely Csaba megírta. (Itt jegyzem meg: a román állambiztonsági iratok közt sokat kutakodott ismerősöm szerint 1956 után már nem volt jellemző a fizikai erőszak; az illetékes osztályokon jól képzett, a pszichológia terén járatos szakemberek végezték a kihallgatásokat.) Az író avval segíti meg hőseit, hogy nem a „parancsra tettem” mentegetőzést kínálja neki, hanem meggyőződésesnek ábrázolja. Olyannak, aki úgy vélte, hogy tevével Romániát, az ország szabad, szocialista jövőjét szolgálja.

A *Semmit se bánok* párbeszédekre épül, ezekben két nem és három korosztály vesz részt. Főhősünk, a magányosan élő nyugdíjas szekus szegényes lakásában hol egykori beosztottjával, a jelenleg is aktív állambiztonsági tiszttel, hol pedig a felső szomszéd tizenhat éves, fura kislányával kerül színes és célirányos dialógusba. A volt kolléga azért jön, hogy illegálisan hadra fogja az egykori szakembert. Szerepében Nagy Csongor gazdagon hozza részint az örök szervilizmust, részint a megkövetelt magabiztosságot, ráadásul olykor elősejlik játékból a figura natúr őszintesége és ékegyszerűsége is. A kislányt Keresztes Ágnes adja markánsan és kifejezetten bátran; nemcsak precízen illusztrálja az aspergeres tüneteket, de elfogadhatóvá, sőt irányadóvá teszi, hogy ennek a gyermeknek épp ilyen módon kell egyszerre elviselhetetlennek és szerethetőnek lennie. Az előadást biztos kézzel vezénylő Lendvai Zoltán pontos tárgyi környezetbe helyezi a történetet, egy lehasznált férfilakásba. Bár az például a realitástól való távolságtartást jelezhet, hogy számos sörösrekeszt látunk a színen, noha a főhős szerint csak konyak van otthon, azt is issza a két férfi szakmáiban.

Magamtól ott kezdtem volna ezt a sajnos rövidre szabandó írást, hogy Székely Csabának van érzéke megtalálni az olyan témákat, amelyekről nincs sok szó, az embereket mégis foglalkoztatják. Ha nem megyünk vissza egészen a *Bánya*-trilógiáig, akkor is nyilvánvaló a fogékonysága a társadalmunk helyzete és – megkerülhetetlen a jelző: morális – állapota iránt. (Ennek a Radnótiban nagy sikerrel játszott 10 valóságos tárházát adja.) Amikor Székely Csaba nem megy igazán mélyre tárgyában – és a *Semmit se bánok* ilyen eset szerintem –, akkor is feltűnő ez az érénye. Hozzávetőleges vagy par excellence Zeitstücköt írni, úgy tetszik, ez korunkban csak Spiró György és Székely Csaba tudománya. (A *Semmit se bánok* 2006-ban játszódik, ám

az évszámot pusztán a dramaturgia, a kronológiai megfeleltetés követeli meg, különben nyugodtan történhetne napjainkban.)

A szerző magabiztosan uralja a helyzeteket, hősei útját. Mind az alkotók, mind a nézők úgy érezhetik, hogy élvezetes, fordulatos, hatásos művet kaptak. És legyen bár a téma drámai vagy tragikus, a darabok sosem nélkülözik Székely Csaba jellegzetes verbális humorát. (A magam részéről gyermeki mód szeretem szerzőnkben, hogy még a legfább, legblódebb poénoktól sem szokta megtartóztatni magát.)

A *Semmit se bánok* cselekményét kár lenne elspoilerezni. Maradjunk a viszonyoknál: a nyugdíjas szekustól az egyik vektor a valamikori beosztott, mostani vezérőrnagy felé mutat. Rappert-Vencz Gábor vele szemben gyanakvó, fölényes, és szinte minimális mértékben sem nosztalgikus. A másik vektor a házban lakó nehéz sorsú tizenhat éves lány irányába indul, aki véletlenül keveredik hősünk lakásába, és kábé otthonra lel benne. Akadt kritikus, akinek a két szereplő kapcsolata Leont és Mathildát juttatta eszébe a *Leon, a profi* című filmből, ami meglepő párhuzam, de ha már asszociáció, akkor talán előbb jön képbe *Az üvegcsipő* Sipos ura és Irmája. Hiszen főhősünk elmondja majdnem ugyanazt, amit Sipos: miszerint neki voltaképp ez a taknyos kislány az egyetlen jó embere. És viszont. Rémisztően viszont.

Ez a „jól megcsinált darab” azt mutatja be érzékletesen és főleg tételesen – a kelleténél kicsit talán tételesebben is –, hogy ha a bűnöknek nincs jogi vagy társadalmi következménye, akkor is van következménye. És evvel adott helyzetben konkrétan szembe lehet találkozni végzetesen és véglegesen. Ugyan mire való a színház, ha nem erre?!

KÖLLŐ KATA

MÍG VALAKI EMLÉKSZIK RÁJUK

Yorick Stúdió (Marosvásárhely): Eltűntek

„Azt mondják a halottak addig maradnak a földön / míg valaki emlékszik rájuk”. Elise Wilk *Eltűnések* című darabjában hangzik el kétszer is ez a szabadversszerű, központosítás nélküli mondat – amely forma egyébként a teljes drámára jellemző –, másodszor árnyalatnyi különbséggel („azt mondják a halottak addig maradnak a földön / míg van ki gondoljon rájuk”). Mindkét alkalommal egy-egy, az idő tájt már halott személytől halljuk – ők a három időszakaszra tagolódó dráma első és harmadik részének narrátorai, a közbeeső fejezet mesélője pedig egy addig még meg nem született szereplő.

A fenti idézet nem csupán az egyes ember léte-re-nemléte-re vonatkoztatható jelen esetben, hanem az erdélyi szászokéra is, hiszen ők eltűnőfélben lévő kisebbségnek számítanak a mai Románia területén. Az erdélyi szász család történetét 1944-től 2007-ig elmesélő darab tehát egyfajta emlékezet-lenyomat, „létezés-dokumentálás”, bizonyítéka annak, hogy ez az etnikum alkotóeleme volt egy ország „testének”.

A marosvásárhelyi Yorick Stúdió *Eltűntek* című előadása több szempontból is illeszkedett a fesztivál koncepciójába. Elise Wilk darabját tekinthetjük egy kisebbség saját traumáit feldolgozó történetnek, hiszen a szerző is ehhez az egyre fogyatkozó nemzetiséghez tartozik (saját bevallása szerint vegyes családban született). Az előadás független színházi produkcióként jegyezhető, meghívásán e tekintetben tükröződik a Kollokvium szervezőinek szándéka: a kőszínházak mellett lehetőséget adni



Bajkó Edina, Tóth Zsófia e.h.,
Szilágyi Enikő az *Eltűntek* c.
előadásban. Fotó: Jakab Lóránt

a független szférában létrejött előadások megmutatkozására is. Végül pedig a produkció pazar példája a tájainkon sokat hangoztatott multikulturalizmusnak: egy erdélyi szász származású drámaíró román nyelven írt darabját magyar fordításban játsza egy független színházi csoportosulás a Nemzetiségi Színházi Kollokviumon Romániában.

Elise Wilk ez idáig tizenhat darabot írt, de egyiknek a tematikája sem köthető az ő sajátos, multikulturális létéhez, a téma eddig nem szolgált inspirációs forrásként, bár mint azt egy interjúban kifejti, biztos volt benne, hogy egyszer csak felbukkan valamikor. És fel is bukkant, jegyzi meg, igaz, külső „provokálás” eredményeként. Történt ugyanis, hogy Sebestyén Ábá, a Yorick Stúdió alapítója-vezetője felkérte Elise Wilket és Kincses Rékát, hogy a tíz éve futó „Kultúráközi párbeszéd a kortárs dráma tükrében” elnevezésű projektjük keretében a kivándoroltak (Kincses Réka) és a Romániában maradtak (Elise Wilk) szemszögéből írjanak szöveget az emigrálásról. Így született meg az *Eltűnések* című, román nyelvű darab a német etnikumú szerző tollából, amelynek bemutatója 2019 szeptemberében volt. A darab-, illetve az előadáscím között van némi eltérés. A román *dispariții* kifejezés szó szerinti fordítása: eltűnések. Nem tudom, az alkotók miért döntöttek az *Eltűntek* cím mellett, úgy vélem azonban, hogy az *eltűnések* jobban fedi a szerző szándékát. Az *eltűnteknek* ugyanis létezik olyan értelmezése is, hogy ’elvesztődtek’, ’nyomuk veszett’, holott jelen esetben nem erről van szó, inkább emigrálás miatti eltűnésről, illetve az élők sorából való eltávozásról.

Wilk darabjában az erdélyi szász család életét a történelem különböző szakaszaiban láthatjuk, de az is kiderül az események során, hogy a történelmi kontextus miként nyomja rá a bélyegét generációk életére. A személyes tapasztalatokból és valóságos történetekből összegyűrt szöveg megírását beható dokumentálódás előzte meg. A szerző elmondása szerint mindehhez sok információt szerzett a szibériai deportálásokat túlélő német etnikumú személyekkel készített interjúiból és az 1989 előtt, illetve 1990 után Németországba emigráltakal folytatott beszélgetéseiből. Több, oral historyn alapuló könyvet is elolvasott, amelyek az 1944–45-ös időszakot átélő emberek visszaemlékezéseit tartalmazzák, irattárakat bújt, újságcikkeket kutatót fel, míg végül megszületett a darab, amelynek megírása egyrészt

könnyen ment, másrészt túlságosan is nehezen, vallotta be az előadás utáni beszélgetésen, hiszen olyan történelmi periódusról is írnia kellett, amelyet nem élt meg, ezért megvoltak a féllelmei is.

A három kulcsfontosságú történelmi időszakot nem időrendi sorrendben követhetjük: az első rész az 1989–90-es történeteket taglalja a család életében, majd visszaugrunk az időben 1944–45-ig, a harmadik fejezet pedig 2007-ben zajlik. Mindhárom periódus alatt drasztikusan apadt a német kisebbség létszáma, és Románia 2007-es uniós csatlakozása „koronázza meg” végül ezt a folyamatot.

Sebestyén Ábá rendezése szépen tükrözi Elise Wilk költői, olykor metaforikus, máskor humoros, önironikus szövegét, amihez nagymértékben hozzájárul a puritán színpadkép, a jelmezek fehérsége és a Cári Tibor által komponált élő zenei kíséret. A tizenkét szerepet hat színész játssza (szerzői utasítás szerint), a szerepváltásokat egy-egy jelmezkiegészítővel jelzik, illetve mindhárom rész kezdete előtt a színészek bemondják a megjelenített karakterek nevét, és hogy ki kicsoda (mindezek ellenére néha elveszítjük a fonalat, de ez nem okoz problémát az érthetőség szempontjából).

A szereplők közül csupán Kathi figuráját alakítja mindvégig ugyanaz színész: a Szilágyi Enikő által kitűnően megformált karaktert három különböző életkorban látjuk (kezdetben érett nőként, aztán fiatalon, végül magatehetetlen öregasszonyként). Tulajdonképpen ő a kulcsfigurája a darabnak, a generációk közötti összekötő láncszem, egyike a kevés otthonmaradottnak. Érdekes nüansza ez a szereposztásnak, Szilágyi Enikő ugyanis 1989 előtt emigrált Romániából, és hosszú idő után tért vissza az erdélyi színházi életbe, Sebestyén Ábá meghívására.

A többi szerepet megformálók között van mesterképzést végző színés, frissen végzett színész, és ott van maga a rendező, Sebestyén Ábá is. Mindezek ellenére többé-kevésbé egyenletes színészi játéknak lehetünk tanúi.

Az Albert Mária remek fordításában színre vitt költői szépségű *Eltűntek* üdítő színfoltja az erdélyi magyar színházi szférának. „Rám még gondolt valaki / úgyhogy maradtam”, hangzanak el Gerd szájából az utolsó szavak. Az *eltűntek* tehát mégsem tűnnek el nyomtalanul, bizonyíték rá a Yorick Stúdió előadása is. Mi pedig gondol(t)unk rájuk.

PROICS LILLA

HÁZASSÁGTERÁPIA

Csíki Játékszín (Csíkszereda): Ásóka

Ahogy a színlap írja: „Az Ásóka próbafolyamatát egy kutatási fázis előzte meg, melyben 21 interjú, összesen 320 oldalnyi szöveg készült különböző korosztályú, illetve családi állapotban élő személyekkel.” A fenti szöveggel/szövegből aztán Bartalis Gabriella, az előadás rendezője két dramaturggal, Biró Rékával és Deák Katalinnal dolgozott. A munkában a Kollokviumon játszott előadást követő beszélgetésben elhangzottak szerint a színészek – Márdirosz Ágnes, Vass Csaba, Sándor Anna, Keresztes Szabolcs, Dálnoky Csilla, Puskás László – is részt vettek.

Számomra azonban nem világos, hogy az alkotók tevékenesen is részt vettek-e a kutatásban, így annak ők is alanyai, vagy pedig a próbaidőszak során együtt elemezték és dolgozták fel a 320 oldalnyi szöveget, és így az előadás valamiféle eredményt mutat fel – magyarul: nem tudom, hogy tükörbe néznek, vagy tükröt tartanak.

A munkában egy lényegi okot és célt azonban felismerek: a csapat tágabb közegében kollektivistá módon alkotott. Márpedig ez a közösségi szándék és elkötelezettség előremutató, vagány vállalás, ezért itt szeretném jelezni, hogy zsémbes kritikai meglátásaimmal támogatólag szeretnék csatlakozni a csapat kísérletező kedvéhez és alkotói kíváncsiságához, mert egy ilyen munka a vélt vagy valós hibáival együtt is izgalmasabb, mint egy soron következő klasszikus színre állítása.

Az előadás kezdetén mintha laza szituációs játékot néznénk: a szöveg első tizede arról szól, hogy a felépült házba éppen beköltöző házaspár arrébb rak pár dobozt. Kétségkívül megtudjuk, hogy a házavatóra várnak két másik párt, akik hamarosan meg is érkeznek. Az előadás utolsó szakasza ehhez képest sűrű és drámai. A díszlet papírdobozok alkotják, az elhangzó szöveg néhány részletét olvashatjuk rajtuk. A férfi és a női jelmezek egyformák, az eltérő cipők személyiségjegyekre utalnak.

A játék típusos párkapcsolati problémákat vesz sorra úgy, hogy nyilvánvaló módon nem kíván egyetlen előkerült vagy választott dilemma kapcsán sem mélyfúrást végezni.

Például itt van az egyik páros, Ildikó és Attila összeszólalkozása:

„ZSUZSI: Milyen szép ez a csempe!

ILDIKÓ: Nem volt olcsó, de egyszer kell megvenni.

ATTILA: Ez volt az álma.

ILDIKÓ: Tudom, hogy neked nem pont ez tetszett, de így jár, aki nincs itthon a vásárláskor.

ATTILA: Nem azt mondtam, hogy nem tetszik, mert tetszik. Én csak azt mondtam, hogy ehhez hasonló fele ennyiért is lehetett volna venni.

ILDIKÓ: Ehhez hasonlólt én nem láttam. Ha itthon lettél volna, apja, akkor megmutathattad volna.

ATTILA: Ha itthon lettem volna, anyja, nem lett volna miből megvenni.”

A közös házba a nő vásárol, a férfi pedig negatív megjegyzéseket tesz ennek kapcsán. Képtelen vagyok dekódolni, hogy általában a csíki ember, a 21 interjúalany, esetleg a társulat mit állít vagy kérdez ezzel. A szövegben szereplő férfiakkal a be rendezés ár-érték aránya az elsődleges, a nőknek a minősége, esztétikája – érdekes, hogy ehhez képest a szexualitásról szóló

szakaszban nemek szerint atipikusakat is mondanak a szereplők (nem tudtam megfajteni, miért).

A szöveg sorra dobja fel a fentiekhez hasonló szóváltásokat, amelyeknek a feszültségét bár igyekeznek eljátszani a színészek, hálátlan helyzetben vannak, mert az előadás szövegszinten ugyan megoldja, hogy zökkenőmentesek legyenek a váltások, a tematikus tagoltság miatt anélkül kerülnek át újra és újra egy következő konfliktushelyzetbe, hogy kicsit tovább lehetne gondolni az adott szembenállást. Ahogy haladunk előre, egyre kevésbé tűnik izgalmasnak, hogy egyetlen összecattanásból sem bomlik ki semmi – sem egy figyelemreméltó karakter, sem olyan reakció, ami elindít valamit valamerre.

A játék végül ráfordul a teoretikusan már korábban is feldobott megcsalás/megcsalás dilemmára, majd azzal fejeződik be, hogy óvatosan, de állást foglal, mintát mutat arra, hogyan tanácsos (?) egy ilyen helyzetet kezelni. És innen nézve az is kérdés, mennyire voltak irányítottak az interjúk: a kérdések vagy a válaszok határozták meg a témákat, illetve kik tartották súlyozottan fontosnak a végkifejletet? Ez a Csíki Játékszín által elért 21 ember vélekedése a párkapcsolatokról, a párkapcsolatok legfontosabbnak tartott problémáiról, azok megoldásáról? Esetleg az interjúalanyok közléseiből is dolgozó csapat álláspontja? Vagy se ez, se az, hanem játékos dramaturgiai kitaláció: egy metaforikus sejtetés – a kezdő dobzopakolás során jelentéktelennek tűnő, később el is felejtett, titkolni vágyott derékbecsípődés – talál magyarázatra a leplezett megcsalás által?

BERETVÁS GÁBOR

A GYÁSZ TERMÉSZETRAJZA

Tomcsa Sándor Színház (Székelyudvarhely): Kovács János meghal

A Kovács János meghal kevert nyelven szólal meg. Azaz előfordul, hogy az egyik szereplő magyarul kérdez, a másik pedig románul válaszol benne. Az előadásnak ebből a rétegéből – bár sajnos nem volt feliratozás – még nekem, románul nem értő nézőnek is átjött egy és más. Például hogy a magyar hangzású nevet viselő, felettébb krakéler román orvos, Doctorul Sabo (Szűcs-Olcsváry Gellért) a lelke mélyén segítőkész, persze csavarosan, némi paraszolvencia ellenében. Mint ahogy az is, hogy a vegyes, magyar-román párkapcsolat szülhet nehézségeket, illetve a kulturális ellentétekből mulatságos helyzetek is adódhatnak. Ezek megmosolyogtatóak, de rám nem hatottak olyan zsigerien, mint esetleg azokra a nézőkre, akik ebben a nyelvi közegben nőttek fel. Az előadás „morbid” rétege azonban nagyon is működik számomra is, vagyis az, amit Hatházi András darabjának címe is jelez, hogy ez a történet a halálhoz való viszonyra kérdez rá.

Zakariás Zalán rendező lecsupaszított térben képzelte el az előadást, és ez jó ötletnek bizonyult. A színpadot körülvevő magas, fekete falak eleve meghatározzák a hangulatot. Ahogy az is, hogy a nézőket a játéktér közelében helyezte el. Így a néző együttérzővé válhat. Kissé olyan néha, mintha a templomi padosorokban ülve egy humorral dúsitott önelemzést is magába foglaló gyászbeszédet hallgatnánk végig. Amikor a könnyei mögött azért mosolyogva bólogat az ember.

A színészek is mind feketebe vannak öltöztetve. Hiába várnánk, hogy az orvos fehér köpenyt viseljen, a kofa vagy a kórházban várakozó hozzátartozók színesebb ruhákban jelenjenek meg.



Sándor Anna, Keresztes Szabolcs, Dálnoky Csilla,
Vass Csaba, Márdirosz Ágnes, Puskás László az
Ásóka c. előadásban. Fotó: Veress Albert

Még az általában az orvosok markába vándorló pénz is feketére van festve, és a keresztretjvény is koromfekete. A halálhoz tartozó dialógusok alátámasztására használt röntgenlap szintűgy. Az elhunyt/haldokló, erős dohányos lévén, rákban hal (majd) meg – ez a színvilág az elfeketedett tüdő képéhez is passzol.

A főszereplő Kovács András (Esti Norbert megformálása-ban), Kovács János fia. Narrátorként két idősíkot vázol fel bevezetőjében. Előtérbe helyezi az elbeszélő-visszaemlékező attitűdöt, de utal arra is, hogy a múlt időben értendő történet a színpadon majd megelevenedik, jelenné változik. Arra is utal, hogy az előadás során az események tisztas távolságba kerülésével apja (Dunkler Róbert) elvesztésének feldolgozási szakaszait elemezzük majd. Ötletes megoldás, ahogy Dunkler a színpadon van, meg nem is. Hiszen a nézőtér egyetlen díszleteleme a játéktér közepén elhelyezett több méteres oszlopra szerelt szék. A rendezői elképzelés ezzel is eltávolítja a mennyeek felé igyekvőt a történetektől.

Dunkler/Kovács János csendben van, felülről attól még követi az eseményeket, finoman reagál is az őt érintő vagy róla szóló párbeszédre, monológokra, bár inkább passzív szemlélője a történeteknek. Van, hogy hanyagul rágyújt, ezzel is előhívva az emléket, ahogyan családjá körében felidézük. A színésznek határozottan jól áll, hogy szerepét nagy részben ebből a magasságból fogalmazhatja meg, a szereplőnek pedig az, hogy ily módon, még ha csak szimbolikusan is, de a többiek csakis felnézhetnek rá. Ez, mondjuk, ritkán fordul elő, hiszen Kovács János van is, meg nincs is. Ezért mikor szóba kerül, legtöbbször csak felmutatnak rá, ahogy halottak esetében az égre szokás.

Tetszett a történetészövésben az is, hogy az elbeszélőt egy autós előzés közbeni halálközeli élmény segíti a trauma feldolgozásában. Hiszen addig még csak a tagadó szakaszig sem jut el. Innen viszont kétségbeesetten reménykedve mindent megpróbál. Specialistákhoz megy el, javasembereket, természetfeletti megoldásokat igyekszik találni apja meggyógyításának érdekében. Fontos, hogy a közeg eltitkolja Kovács János elől a halál tényét, a közös hazugság pedig cinkossá teszi az egyébiránt egymástól mindig is távol álló embereket. Az autós-vészhelyzet szimbolika visszatérő motívum az elbeszélésben. Ebből bontja ki a szerző a halálhoz való hozzáállás szakaszait úgy, hogy megmagyarázza azt egy folyamattal.

A családtörténeti kontextus is szépen végigkövethető az előadásban. Ezáltal van utalás arra is, hogy a családtörténetek befolyással vannak a jellemekre. A születés és a halál aspektusai végigkísérik az előadást. A balkézről született vagy nem született gyerek, a csecsemőkori halál, az angyalcsinálás aktusának vázolása mind szerepelnek a családtörténetben. Emellett a családon belüli kapcsolatrendszerek is felsejlenek. Egyedi történetek ezek, melyekhez hasonlókat mégis minden család esetében találunk. De valamelyest kitekintés nyílik az előadásban a társadalmi szálakra, például a munkakapcsolatokra-munkabarátságokra is.

A fentiek ábrázolásából az sejlik ki, hogy ezt a közösséget a tradíciók tartják össze. Az érzelmek kibeszélése nem jellemző ezekre az emberekre. Illetve azok elfojtása a bevett rutin része. Egy közös trauma szükséges ahhoz, hogy kommunikálni kezdjenek egymással, és a szőnyeg alá söpört dolgok előkerüljenek. Erre talán a legerősebb példa anya és fiú beszélgetése, azaz Esti Norbert és P. Fincziski Andrea italozó kettőse. Jellemző, itt a szereplők a jellemábrázolásban talán mehetnének egy kicsit mélyebbre, egy erősebb tónusú delíriumos ösztinteség irányába.

Fontos narratív elem az addig haldokló Kovács János tényleges halála. Halála beálltakor a címszereplő lekerül/lemászik a szimbolikus piederstárlól, azaz Dunkler Róbert Kovács Jánosa a színpadon kezd tovább kísérteni. A címszereplő itt ugyan nem leteszi a lantot, de a hangszerszimbolikával igenis él a rendező. Nem csoda, hiszen az előadásban végig komoly szerepe van a zenének. A színészek hangszereken és énekkel kísérik/átkötik a jeleneteket, vagyis mindvégig jelen vannak a háttérben vagy épp előtérben a húros hangszerek. Az, hogy Kovács János is beszáll a zenélésbe egy melodikán, amelyet majd stafétahangszerként továbbad a fiának, szintén kifejező gesztus. Mint ahogy az is, ahogy a dallamot füttyülve távozik a színpadról, elhalkuló léptekkel, felsejülő alakját még látni végigsétálni fent, a zsinórpaddal folyosóján.

Kovács András végső számvetése, illetve az elbeszélő szembenézése saját végességével, addigi szerencsétlenkedéseivel talán kissé túlnyújtja az előadást. Szerintem a főszereplőnek felesleges a végső konklúziót részleteznie, hiszen ezek mind szépen kibomlottak már a történet során. Az előadás talán hangsúlyosabb véget is érhetne azzal, ahogy a címszereplő Kovács János elhagyja a teret. Bár azt is értem, hogy az igazi főszerep Kovács Andrásé.

BOROS KINGA

MANIFESZTUM

Állami Zsidó Színház (Bukarest): *Jiddis? – Giuvlipen Színház: Sexodrom – Temesvári Állami Német Színház: Romániai napló. Temesvár*

Mi keresnivalója a színházban a manifesztumnak? A bukaresti Állami Zsidó Színház *Jiddis?* című előadása egy történelmi jelenetbe ágyazva teszi fel a kérdést. Az 1920-as évek Romániájában Jakob Sternberg rendező proletár színházi kísérletekbe fog. Hiába nevezi őt a költő Tudor Arghezi avantgárd zseninek, a színészek elfordulnak tőle, csak lelkes amatőrök szegődnek társul hozzá. Az elutasítás érve ugyanaz, mint egy későbbi, a vasgárdista évekről szóló jelenetben a kultúrfelelőse: a színházba az emberek azért járnak, hogy jól érezzék magukat, nem a közéleti problematikát keresik. A *Jiddis?* szövegét jegyző Peca Ștefan és Andreea Vălean rendező nem foglalnak nyíltan állást a kérdésben. Sternberg kísérletét nevelésesen naivnak mutatják be: a proletárszínház előadásaiban láncot csörgetnek. A kérdés tematizálása viszont önmagában megenged egy másik olvasatot. A szerzők a színházat százötven évet felölelő történetének minden momentumában a társadalomba ágyazva láttatják, abban a meglehetősen egyenlőtlen oda-vissza hatásban, amelyben a társadalmi-történelmi valóság komor feltételeket szab a zsidó színházcsinálóknak, azok pedig a maguk módján igyekeznek erre reagálni. 2019-ben ez azt jelenti, hogy a romániai zsidó népesség a két világháború közti létszámának kevesebb mint fél százalékára (!) csökkent az eltelt hetven évben, a *Jiddis* Színház társulatát pedig a végtelenségig megosztja az a kérdés, amely az előadás középpontja: kinek játszunk, és miért jiddisül? Ez a színházpolitikai probléma egyben esztétikai is, mert hatással van a repertoár alakítására, a színészek munkamoráljára, és így az előadások színvonalára. „Nyavalyás tíz-tizenöt néző ha bejön” – hangzik el az egyik jelenetben, ami nem áll távol a gyergyói este valóságától sem: a korábbi Kollokviumokra elhozott előadásaival ez a színház meglehetősen rossz renométtel alakított ki magának, szóval nem meglepő, hogy a fesztivál bő kínálatából mást preferál a közönség. A *Jiddis?* kísérlet egy életunt társulat újraélesztésére. Olyan kudarc, amelyről kívánni se tudnék jobbat számos, profiljába belekényelmesedett erdélyi magyar színháznak.

Az úgynevezett művészszínház kritériumai felől nézve kudarc a Giuvlipen Színház *Sexodrom* című előadása is. A társulat és Bogdan Georgescu rendező műhelymunkájaként létrejött előadás deklarálta magáról, hogy a magas művészet. Mert „a fehér civilizáció és művészet egész története abúzus és erőszak” – vágja a képünkbe Mihaela Drăgan, és ha az előadás első felében az elkövető megnevezése nélkül sorolta a hat roma előadó az általa tapasztalt hátrányos megkülönböztetést, bántalmazást és szexuális erőszakot, akkor a végén csak úgy záporoznak a nagy nevek: Cioran, Polanski, Bertolucci, Zsoldak... Sokat elmond a romániai színházi struktúráról és kultúráról, hogy az ország legjobbjának tartott Kolozsvári Állami Magyar Színház 2017. márciusi *Rosmersholm*-botrányára egy független, roma, queer csapat reagál. Nekik nincs veszítenivalójuk: se szubvenciójuk, se székhelyük, se kapcsolataik. Bátorságuk többféleképpen értendő. Mindjárt az, hogy hat, a normatív testképtől különböző mértékben, de egytől-egyig eltérő testet állítanak a dekoratív színész-látványhoz szoktatott közönség elé. A „szép, de cigány” nőtől a transz szexmunkásig. A nem standard szexuális identitások saját élmény alapú elbeszélése is olyan valóságokkal szembeesíti a né-

zőt – pl. „csak a mellkasom felét borotváltam le, mert a fűzőből úgyse látszik ki több” –, ami bőven elég az alapvetően konzervatív romániai néző megfutamításához. (Az előadás kapcsán ezért beszél az egyik legfontosabb román kritikus, Iulia Popovici terápiás öncélúságról, mondván, hogy egy ideológiailag öntudatos produkció csak a „híveket” tudja elérni, társadalmi változást azonban nem hozhat. Tőle eltérően George Ion, a Scena.ro színházi lap szerzője amellett érvel, hogy a színház eredményessége nem ilyen egyenes vonalú ok-okozati hatásokban érhető tetten, és hogy az alteritáshoz való viszonyunk léptéke „körön belül” is eltérő, tehát az érzékenyítés sohasem fölösleges.) Az előadás legnagyobb bátorsága azonban nem is a metszetszemlélet – vagyis a kortárs feminista diskurzus azon paradigmája, hogy egy személyt a különböző csoportidentitásai (LMBT+, roma stb.) miatt halmozottan hátrányos megkülönböztetéssel kezel a többségi társadalom. Hanem a színházcsinálói viszonyulás: a Giuvlipen vakon keresi a sürgető mondanivalójához a formát, amelyet a *Sexodrom*ban jobb híján egy felemás kivitelű varietében lel meg, de vállalja úgy is.¹ Úgy tűnhet, hogy ez a színházi társadalom kollektíve nem találta még meg az önprezentáció eszköztárát.

Hat nő önvallomása a *Romániai napló. Temesvár* is, viszont a *Sexodrom* ügytelenségével szemben döbbenetesen erős, a színpadi hatáskeltést rendkívül jól ismerő rendezésben. Carmen Lidia Vidu *Romániai napló*-sorozatának harmadik, a Temesvári Állami Német Színházban létrehozott darabja a Konstancán, illetve Sepsiszentgyörgyön kidolgozott formulát követi: a roppant visszafogott színészi játék egy dramaturgiailag pontosan felépített, technikailag tökéletes háttérvetítésbe épül be, az erőteljesen szerkesztett autobiografikus szövegek szenvtelenül és viszonylag gyors tempóban hangzanak el. Az origó mindig az adott város. A rigorózus konstrukcióhoz Vidu nagyfokú érzékenységet képes társítani, amikor a próbák kezdetekor színészeivel – akik egy kőszínházhoz képest szokatlan módon maguk dönthettek arról, hogy részt vesznek a produkcióban – egyenként hosszú beszélgetést folytat az életükről. Ily módon sosem tudható előre, melyik helyen pontosan miről fog szólni a *Romániai napló*, nincs felülről érkező rendezői vízió. Ritka ez a befogadó, önmagát alárendelő, a közösség szolgálatába állító rendezői attitűd a romániai színházban. A mélyinterjúkból szerkesztett színpadi monológok személyesek, de szándékosan nem épülnek karakterekké, nem feltételeznek színészi átélést (ellenben fokozott koncentrációt igen), és következetesen cikáznak a fölöttébb intim témák és a társadalmi reflexió között, ezzel szintén aláásva a pszichologizáló szerepív akár öntudatlan építését. A nézőre gyakorolt hatást illetően ez azt jelenti, hogy nincs lehetőségünk „végigélni”, ami elhangzik, így az előadás hetven perce során egyre elviselhetetlenebbül halmozódik a hétköznapiak mondható (!) életutak feszültsége. Hogy például két kislány apukája ivott, egy színésznő szakmailag cserben hagyva érzi magát a társulatában, vagy hogy egy autóstoppoló lányt megerőszakolt a sofőr. Az elbeszélések két sarokköve 1989, a Temesvárról induló romániai forradalom éve, és 2021, amikor Temesvár Európa Kulturális Fővárosa lesz. Az előadás kimondatlanul sürgeti az osztálytársadalmi számvetést. Amíg nem fogunk hozzá mi magunk elmondani a történeteinket, a folytatást sem tudjuk átírni.

1 Továbbgondolásra késztet, hogy a 2019-ben általam látott három roma témájú előadás mindegyike – a *Sexodrom*, a *Cigány magyar* és a berlini Gorkij Színház *Roma Armee* című előadása – nagy erővel megy neki a negyedik falnak, és egy fiktív drámai világ reprezentációja helyett frontális, a néző felé forduló játékot alkalmaz.

BESZÓLÁSOK ÉS KISZÓLÁSOK

Hodworks–Unusual Symptoms: Coexist – Trafó

Jessica Simet. Fotó: Ofner Gergely

Bár földrajzilag eltávolodott Magyarországtól, koreográfusi komfortzónáján belül maradt Hód Adrienn a német Unusual Symptoms társulattal készített darabjában, amelyet a májusi brémai ősbemutató után novemberben a Trafó is műsorára tűzött. Komfortzóna alatt itt azt értem, hogy saját Jolly Jokerjeit is játékba vihetné: táncosai közül Molnár Csabát, Jessica Simetet, továbbá a soundtracket keverő Gryllus Ábrist és a konzulensként közreműködő Szabó-Székely Ármint.

Hód Adrienn márpedig rendkívüli módon társfüggő az alkotásban. Ebből táplálkozik az ihlete, a kutatási folyamat során szerzett megfigyelései, a verbális és nonverbális improvizációs gyakorlatok során kialakuló koreográfiai alapanyaga. Sajátos munkamódszerével formálja, szerkeszti és rendezi végső kompozícióba a matériát, szimbiózisban a sosem illusztratív zenével és hangeffektusokkal. De a kipróbált és bevált elemek alkalmazása egy határokat feszegető, radikális alkotó esetében még egyáltalán nem jelent biztonsági játékot, elkényelmesedést. Bár a *Coexist* sokban emlékeztet a Hodworks legutóbbi hazai bemutatójára, a *Délibábra* (és részben az eggyel korábbi *Sunday-re*), mondandója továbbnyúlik, globálisabb. Több üzenetéhez mi is könnyen kapcsolódhatunk, de inkább a nyugati közönség első világbéli problémáit, illetve az álszentség, a prudéria és a kamu politikai korrektség bástyáit veszi célba.

Megsokszorozta a lehetőségeket az itthon megszokott létszámhoz képest nagyobb társulat, benne az Unusual Symptoms kozmopolita (ázsiaiától az európaiakon át az afro-amerikaiig), roppant technikás táncosaival. Egy nyugat-európai társulatban persze norma a diverzitás, ettől még innen nézve szuperpíszínek tűnhet, ahogy a tizedik legnagyobb né-

met város helyi színháza igyekszik ebben (is) lépést tartani a nemzetközi táncérettel.

Technika ide, képzettség oda, Hód munkamódszere láthatóan nem mindegyikükénél működött. Páran szörnyen kínlódtak a színpadon, egyikük valószínűleg pont erre utal minimonológjában arról, „miféle dolog az, hogy manapság a táncosokat már szépen táncolni se hagyják”. A társulathoz nemrég leszerződött Horváth Nórát és Rusu Andort sem igen láttuk még hasonló színpadi helyzetben, hacsak nem akkor, amikor szőlőkben bevillant valami, ami igazán rájuk jellemző (például Horváth Nórának néhány unikális mozdulata a *Beatból*). A francia származású Alexandra Llorens vagy a német Nora Ronge ellenben bármikor jöhetne beugrónak egy Hodworks-darabba, annyira a zsánerük.

Jessica Simet a *Sunday-től* már jókora utat járt be Hód Adriennel, és egyre fesztelenebbül mozog a Hodworks színpadi bestiáriumban, noha még nem tart ott, mint a nyitó-jelenetben a legváratlanabb testrészein úgy is, mint saját hangszerén hegedűvonóval játszó Molnár Csaba. Molnár talán a teljes magyar kortáránc-szcénában a leginkább képes a színpadon a különböző énjei uralására; az ösztönlényét is



Fotó: Jörg Landsberg

bármikor, egyetlen másodperc alatt szabadon tudja engedni. Clown színpadi személyisége miatt könnyű őt kinevetni, vagy legyinteni rá, hogy tőle már aztán mindent láttunk, zsigerből hozza ezt a megosztó, vulgáris figurát. De bármikor tud törékeny és mély is lenni, vagy olyan metainformációkat átadni a mozgásával, jelenlétével, amilyeneket más talán sosem.

A *Coexist* – a *Délibáb*hoz hasonlóan – strukturált improvizációval kísért anekdotikus részekből kezd építkezni, majd lemegy a hardcore, primordiális örület szintjére, ami végül rendszerré szelídül. A végeredmény talán a címben megelőlegezett együttlétezés – ami önmagában egy dogma; póló- és bögre felirat a teljes vallási, politikai stb. egyenlőségről –, de nem annak reprezentációja, inkább az esszenciája, minden agybajával és abszurdításával együtt. Ha a darabból kiérezhető picit frusztrált, picit sötét világlélmény nem rímel a sajátunkra, kellő nyitottsággal akkor is át tudjuk érezni az előadók csalódásait, küzdelmeit. Bárhogy is legyen, ez fontos reflexió alap a befogadónak arra nézve, milyennek éli meg a jelenét, tágabb környezetét.

A húsnál is több jelenet, amelyeket a különféle szerepekben és kiegészítőkkal színpadra érkező táncosok előadnak, mint egy-egy feltartott középső ujj, beszél mindennek, ami

„szent”, és ami nem az: a rasszizmustól a szexizmuson és az illemen át a vallási buzgósáig. Mindegyik jelenetet ajánlják valakinek vagy valaminek – ezek a kiszólások a csattanók a többnyire humoros-ironikus kis etűdök végén. Az előadók részéről több „személyes” üzenet is érkezik: „azoknak, akik nem hittek bennem”, továbbá „azoknak, akik zaklattak”. Meglehet, mindegyik üzenetnek van valós alapja (Horváth Nóra tényleg kapott zaklató üzeneteket, és jelenleg is nyomoz a német rendőrség az ismeretlen elkövető után, aki a brémai bemutató eredeti, vágatlan videóját feltöltötte egy pornóoldalra), de az univerzális kontextus miatt sokkal inkább úgy érezhetjük, a pusztán kicsinyességet, szűklátókörűséget, sunyiságot gúnyolják.

Több tonna érzelem viharzik át a színpadon – Hód egyik specialitása, hogy roppant vegyes és szélsőséges érzeteket képes egymás mellé tenni, létrehozva a kódok különös, egyidejű ellentmondásosságát, ezáltal kibillentve a nézőt, és megkérdőjelezve magabiztos (?) értékítéletét. Ugyanezt a kompozíciós elvet alkalmazza a kiegészítőkkal is, például egy intellektuális eszmefuttatást vagy pszichoanalitikus vallomást neonrózsaszín strandpapuccsal és hasonló trash-elemekkel kombinál. Így az előadókat nézve valójában nem is a meztelenségük ejti zavarba a nézőt, hanem a totálisan diszsonáns üzenetek. Egyben a saját belső reflexiói is, ha épp az ember(iség)ről kellene okosakat gondolnia, de fennakad a tekintete egy csillámos mellbimbótapaszon.

Máskor Hód a szexualitást és a bűntudatot keveri egy koktéllá, vagy a kifinomult balettmozdulatokat teszi nevetségessé egy letolt gatyával. Az előadás egyik legkomplexebb, legdrámaibb jelenetében Nora Rongénak a művészi önkifejezés szent nevében egy ismeretlen koreográfus utasítására a Szűzanyát megidézve anyatejet kell facsarnia a melléből, mint egy kortárs *Like a Virgin*-parafrázisban. Madonna 1984-es dalához hasonlóan ez a jelenet rámutat arra, hogy a vallásos és a szexuális extázis között milyen vékony a határvonal. Mindezt úgy,

Mi? Hodworks – Unusual Symptoms: Coexist

Hol? Trafó

Kik? Gabrio Gabrielli, Horváth Nóra, Alexandra

Llorens, Molnár Csaba, Nora Ronge, Aaron Samuel

Davis, Rusu Andor, Jessica Simet, Young-Won Song,

Antonio Stella / Kreatív partner: Molnár Csaba /

Jelmez: Anna Lena Grote / Zene: Gryllus Ábris / Dra-

maturg: Gregor Runge / Asszisztens: Andy Zondag /

Művészeti konzulens: Szabó-Székely Ármin / Koreo-

gráfus: Hód Adrienn

hogy az előadók viselkedése nem expliciten szexuális, ők csak utalnak, hivatkoznak valamire: „az a rossz, aki rosszra gondol”.

Ahogy ezek a tömény, posztokhoz, tweetekhez hasonló statementek gyors egymásutánban sorozzák a közönséget, egyre kevesebb az idő és az energia megvizsgálni, megkérdőjelezni vagy akár elutasítani a nézőt érő impulzusokat. Nehéz nem a hatásuk alá kerülni, de valójában miért is kellene ellenkezni, szeretjük az anekdotákat, a rémtörténeteket meg annál inkább. A tét is egyre nő, ahogy egyre kicsinyítőgtőbb sztorik jönnek elő, közöttük felbukkan néhány hommage (például Lábán Rudolfnak), illetve gondolatok a művészi szabadságról, önmegvalósításról, hierarchiáról. Bár egy percig sincs üresjárat a színpadon, a koreográfia közben olyan „anyagtalanná” válik, akár egy vékony kapszula, vagy egy héj, amely a benne lévő tartalmakat csupán hordozza, hogy a hatóanyag minél mélyebbre kerülhessen, és ott fejtsse ki a hatását.

Eszünkbe juthat ezen a ponton Pasolini alpműve, a *Salo, avagy Szodoma 120 napja*, a hatalmasok szórakoztatására előadott, különleges perverzitásokról szóló történeteivel, s az is, hogy a táncosok meztelensége a filmbéli fiatalokéhoz hasonlóan sokkal inkább függőséget, kiszolgáltatottságot jelez, mint szabadságot és önérvényesítést. Így megint más szemmel figyelhetjük őket, és hallgathatjuk kvázi személyes vallomá-

saikat. Különösen miután közben a zenébe vegyülő „robot-hang” is parancsokat kezd harsogni az engedelmességről, a (társadalmi) megfelelés kényszeréről.

Egy újabb ellentétponnával itt épp szabadjára engedi a táncosait a koreográfus, lehet végre „szépen táncolni”, virtuóz szólókat bemutatni. Csakhogy addigra a lázadás vágya szét-feszíti az esztétikus kereteket, kitör belőlük az ádáz és az állati, megszűnnek a normák, kioldanak a józanság fékerei. Kész örültek házát látunk, ahonnan már az ápolók is elmenekültek – ami megint hasonlít a *Délibábra* és a *Sunday*-re, de tovább megyek, Meg Stuart *Violetjének* dramaturgiájára is. Miután sikerül ezt az állapotot az elviselhetőség határáig (vagy azon túl annak, aki itt kiment) fokozni, elindulnak az interakciók az eddig „egyénieskedő” táncosok között.

Létrejönnek együttműködések, szerveződni kezd az eddig elemekre szétcincált, miniatűr társadalom. Ám ez nem egy utópisztikus, idealizált állapot, a táncosok egyszerűen megtanulnak úszni az árral, együtt élni a környékkel. Talán mert alapvető emberi igényü(n)k, hogy megtalálják a kapaszkodókat, a kulcsot a környező világ megértéséhez. A túlélés és az elfogadás iránti vágy rákényszeríti őket arra, hogy egymásban is kapaszkodót keressenek. A jelenlegi helyzetben talán épp csak ennyi telik tőlünk, ilyen korcs koegzisztálás, miközben szép lassan haladunk a pusztulás felé.

KOMJÁTHY ZSUZSANNA

GÖRCES A TESTBEN

(Test)deformációk a Hodworks-koreográfiákban

Hogy nem narratívákat vagy szenzációs mozgásformákat kell feltalálni és reprodukálni, Hód Adrienn számára alapvetés. Munkáiban kezdetektől az erő, az erők befogására összpontosít, hogy általuk olyan érzeteket hívjon életre, amelyek túlmutatnak mindenféle ábrázoláson, figuralitáson, és a mozgás valódi természetét segítenek feltárni. A világ mozgásban van, és Hód mintha pontosan tudná: ahhoz, hogy csakugyan megértsük, mi vesz körül minket, elsősorban magát a mozgást kell „értenünk”.

Hiszen a kortárs szociális-politikai problémák elsősorban egyfajta görcsben¹ gyökereznek, vagy arra vezethetők vissza; abban, hogy az állandó, megfeszült verseny, a folyamatos

kitettség mások tekintetének (Google, közösségi média, fast fashion), illetve az egyre gyorsuló, patogén információáradat következtében növekvő aggály és szorongás keríti hatalmába az egyént. Ennek lényege pedig a test felől olvasva ragadható meg a leginkább, lévén a görcs maga is testi reakció, az izmok önkéntelen, ritmikus elernyedése és összehúzódása. Mivel a természetes környezetéből kiragadott ember² saját belső rit-

1 A fogalmat Félix Guattari „spasme chaotique” kifejezése alapján Franco Bifo Berardi használja a jelenkor egyik legfontosabb tapasztalatának leírására. Erről rövid összefoglalót az alábbi TED-beszédében találunk: *Economics, empathy, and new forms of solidarity*, <https://youtu.be/i-L52epdTZY>; utolsó hozzáférés itt és a többi internetes forrásnál: 2019.11.20.

2 „Nemcsak arról van szó, hogy a pénz a platóni formák metafizikai univerzumába emelkedik, hanem hogy ez olyan redundanciát eredmé-



Cuhorka Emese és Molnár Csaba a Pirkadban. Fotó: Kővágó Nagy Imre

musa nem egyezik az őt kívülről érő mesterséges ritmussal, és ez a disszonancia, képletesen fogalmazva, fájdalmas görcsbe rántja a testet. Éppen ezért az olyan művészet, amelyik a test és a környezet ritmusával foglalkozik (vagyis elsősorban a testközponitú művészet), és e ritmus disszonáns voltát dolgozza fel, szellemi-emocionális fájdalomcsillapítónak hat, manapság talán jobban, mint valaha. Mindazonáltal az olyan művészeti produktum, amelyik magából a görcsből építkezik, a görcsben létezés állapotát vizsgálja és tárja fel, ahhoz is hozzájárulhat, hogy rátaláljunk egy saját belső harmóniára. A Hodworks-előadásoknak pedig, bármilyen furcsán is hangzik, voltaképpen ez a tétje: hogy sokszor kellemetlen, nyugtalanító helyzetbe hozva a nézőket, de épp erre aktivizálják és érzékenyítik őket. Hogy rátapintsanak valamiféle vakfoltra, és a nézés, a felismerés magától értetődő, konszolidált öröme helyett a (meg)látás konspiratív és felkavaró gyönyörében részesítsék a közönséget.

De vajon hogyan juthatunk el a mozgás megértéséhez,

nyez, mely felülkódolja az emberi és a nem-emberi valóságot, mindent a gazdasági érték üres látszatával helyettesítve [...], mely maga válik a (virtuális) realitássá. Guattari (1995, 2014) szemében ez a helyzet fenntarthatatlan és élehetetlen az ember számára, aki esszenciálisan a föld húzához kötött a teste által." Mark FEATHERSTONE, „Chaosmic Spasm: Guattari, Stiegler, Berardi, and the Digital Apocalypse”, *Communication and Media* (Communication Direction Institute, Novi Sad & University of Belgrade – Faculty of Political Sciences, Belgrade) XI, 38 (2016): 251.

miképpen ragadható meg ez a görcs? Egyáltalán lehetséges-e az ilyen dolgokat megérteni? Klasszikus értelemben aligha: ahhoz, hogy a mozgás valódi természetéhez – amely inkább az idegrendszerre, az érzékekre, semmint az észre hat – hozzáférjünk, lényegében el kell szakadnunk minden preconcepciótól, és éppen a tartalom, az ábrázolás és az értelemkeresés kényszere helyett, amelyek uralni kívánják a látást és a megértést, az érzet szintetikus világába kell alámerülnünk. Kézenfekvő volna azt feltételezni, hogy a mozgás magyarázza az érzetet, azt, amilyen érzetet kelt, és elég a testek által leírt mozdulatokat tanulmányoznunk ahhoz, hogy célba érijünk, ez azonban furcsa módon pont fordítva van: „A mozgás nem ad magyarázatot az érzetre, éppen hogy ő magyarázható az érzet rugalmasságából.”³ Kérdés persze, hogy ez az érzet miképpen hívódik elő a színpadon.

Két férfi és két nő érkezik a játéktérbe. Megállnak a négy sarokban, levetik magukról a ruhát, majd középre sétálnak, és párokba rendeződve (nő-férfi) mozogni kezdenek. Előbb lassan húzzák-vonják egymást, majd egyre intenzívebben gyúrik-gyúrik a másikat. Mozdulásuk szétesett, darabos, improvizatívnak ható és akaratlan, mégis kényszeres. A kényszeresség furcsa alakzatokba, természetellenes, kifacsart pózokba feszíti a párosokat. „Az alak mintegy edzi magát. Mazochista élvez-

3 Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: Atlantisz, 2014), 50.

zettel saját magát hajtogatja, nyomja, préseli. Acélosítja. Szó szerint át-alakítja.”⁴ A 2013-as *Pirkad* Hód Adrienn egyik legmeghatározóbb koreográfiája, amely egyrészt visszavonhatatlanul is egy újfajta diskurzust nyit meg a hazai táncművészetben, másrészt kijelöli saját alkotói munkája irányvonalát is: a folyamatos át-alakítás/át-alakulását (ami persze csírájában már korábbi munkáiban, például a 2012-es *Ahogy azt az apám elképzelte* című darabban is megjelent). A *Pirkad* sűrű, áthatolhatatlan előadás, amelyben homály, meghatározhatatlanság és elmosódottság uralkodik. A szimmetrikus, ismétlődő mozgássorok csak gyülemlenek, halmozódnak egymásra, azonban sehogyan sem kapcsolódnak mélyebb, szimbolikus jelentésekhez – szándékosan az érzékiség regiszterében ragadnak. A folyamatos meztelenség és a feltárulkozó intim testrészek láthatósága ellenére mégsem csupán a test elsődlegességéről vagy önfelmutatásáról van szó.

A *Pirkadban*, ahogy más Hodworks-darabokban is, a test inkább közvetítő csatorna. Médium, amely összeköt, szétválaszt, felidéz és lehetőségeket nyit meg. Egy eleven közeg,

4 POPOVICS Zoltán, „Gilles Deleuze: Francis Bacon - Az érzet logikája”, *Buksz* 27, 1-2. sz. (2015): 94.; http://epa.oszk.hu/00000/00015/00076/pdf/EPA00015_buksz_2015_1-2_094-096.pdf.

amelyen keresztül a láthatatlan, befoghatatlan erők⁵ egy-egy pillanatra megmutatkozhatnak. Hogy ez megtörténjék, a testnek egyfajta állandó és kényszeres mozgásban kell lennie, ráadásul nem is akármilyen mozgásban, hanem olyanban, amelyben permanensen változik, átalakul, „forrongásban” van: azaz deformálódik. Ez a deformáció pedig, mondja Deleuze Francis Bacon kapcsán, de Hód Adriennről is mondhatná: „egy olyan hatás, amely egyszerre utal egy egyedi erőre, amely létrehozza, és az ugyanezen erő mögött meghúzódó dekomponálható és újrakomponálható összetevők sokaságára.”⁶ Aminek azért van jelentősége, mert általa az előadások kiléphetnek a szokványos táncszínházi konvenciókból, és egy különös (Hód előtt itthon jószerint ismeretlen) reprezentációs világot üthetnek meg. Hogy egészen pontosak legyünk: a

5 Ilyen alapvető erők például a hatalom akarása és a semmi akarása, foglalja össze értekezésében Friedrich Nietzsche nyomán LURCZA Zsuzsanna: „Nietzsche és a távolság filozófiája”, in *A távolság antinómiái. Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai kutatások*, szerk. VERESS Károly, 171–186 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2009), 177.; http://real.mtak.hu/20288/1/A_tavolsag_antinomiai_Lurcz_Zsuzsanna_u_234957.230192.pdf.

6 DELEUZE, *Francis Bacon...*, 66.

Grace. Fotó: Dömölky Dániel



deformáció olyan konstellációt hozhat létre, amelyben feloldódnak, cseppfolyóssá válnak az előadás elemei, anélkül hogy konkrét formát kellene öltenie, vagy konkrét tartalommal kellene telítődnie.

A deformációnak a szó hétköznapi értelmében persze nincs köze a mozgáshoz (nem mozdulatok egymásutánja hívja rituálisan életre), hanem külső és belső ritmusok, a testek, előadásrétegek disszonáns egymásnak feszüléséből áll elő, amit egyfajta görccsszerű állapotként érzékelünk. Ilyen vonatkozásban a deformáció voltaképpen a politikus színház terepe, hiszen a jelenkor egyik legfontosabb tapasztalatát ragadja meg, végső céljának pedig egyfajta felszabadítás⁷ tekinthető. Ahhoz azonban, hogy ez valóban megvalósuljon a színpadon, nemcsak a táncosok fizikai erőfeszítésére van szükség, de arra is, hogy nézőként átmenjünk a görcs (Hód más előadásaiban egészen erőszakos, obszcén vagy kegyetlen) ábrázolásának különböző fázisain is.

Hiszen a deformáció azt jelenti, hogy a test valamiképp kifordul önmagából, eredeti állapotából. A *Pirkadban* ehhez a megtapasztaláshoz Hód párokba rendezi a táncosokat, akik az előadás alatt végig teljes testtel egymásnak feszülnek. Mozgásukban talán az a leginkább érdekes, hogy nem vezethető vissza egyikük vagy másikuk külön mozgására, helyette egy kibogozhatatlan, összegabalyodott testmassza szintetikus mozgását láttatják, mintha csak Francis Bacon amorf figurái lépnének le a vászonnól a három dimenzióba, ahol nincsenek elkülöníthető testrészek és mozdulatok, nincsenek hangsúlyok, nincs differencia. Itt tulajdonképpen minden, ami megvalósulhatna, legyen az narráció, jelentés vagy figurativitás, mindvégig ígéret marad. A lehetőségek játéka csupán. Ahogy a koreográfia halad előre, úgy sokasodnak ezek a lehetőségek is, végső formába azonban sosem rendeződnek. Ettől pedig a nézőben is egyfajta görcs támad: kognitív kielégülést keresne, de nem kapja meg.

A párba rendezés elvét Hód a későbbi előadásaiban is hasznosítja, igaz, nem olyan radikális, implicit tisztasággal, mint a *Pirkadban*. Sőt, ez az elv gyakran a koreográfia szerkesztésébe is átranzponálódik: gondoljunk a *Sunday* (2018), a *Délibáb* (2019) vagy a legfrissebb *Coexist* (2019) struktúrájára. Mindegyiknél megfigyelhető, hogy az előadások egy cezúrával két részre tagolódnak, a részek pedig hasonló módon, mint a *Pirkadban*, egymásra olvasódnak. Ez a koreográfiai attitűd a mozgásvilágon túl is egy újabb dimenzióját nyitja meg a deformációnak, illetve annak hatványozott alkalmazásának. Hód munkái tulajdonképpen egy, a Lepecki által emlegetett „szörnyű természet” (monstrous nature)⁸ komplex megragadása felé mutatnak, amelyben a mozgó test egy olyan kifejeződés felé tör utat, amely éppen a saját belső ritmusától, harmóniájától elidegenített ember lényegét sűríti magában: a hiányosságot, a hibát, a sebezhetőséget, a szorongást és a hisztérikuságot.

A *monstrous nature* persze más módon is megmutatkozhat a színpadon, ahogy például a triptichonszerű *Grace* (2016) és *Szólók* (2017) című előadásokban. Utóbbiban az egymástól

elkülönülő három előadó,⁹ előbbiben az egymásba érő három előadásrész alkotja a triptichon egy-egy elemét. Ezek a részek jószerével semmiféle logikai, értelmezési és narratív kapcsolatban nem állnak egymással (az ilyen kapcsolódások az egyes elemeken belül is hiányoznak), sőt, mintha maga a logika elbizonytalanítása zajlana. Mégis van valamiféle „közös tény”,¹⁰ amely összeköti őket.

Ez a közös tény – követve Deleuze gondolatmenetét Bacon triptichonjainak elemzésében – a ritmus, méghozzá egy olyan előadásritmus, amely egymásra rezonáló deformációk sorában formálódik, és maga is (de)formál: nem engedi, hogy bármi is véglegessé váljon. Ez a ritmus az egyes mozdulatoktól a hosszabb jelenetekig mindent áthat, mintha minden elharapott, befejezetlen lenne általa, sőt, néha az az érzésünk, hogy a befejezetlenség/hiány megsokszorozódik a színpadon. Hód ehhez különböző intenzitású elemeket sorakoztat egymás mellé mind a mozdulat-mozgás, mind a beszéd, mind a jelenetsor szintjén, és miközben ezek a különböző szintű elemek önmagukban és a szintek között is szokatlan ritmusváltásokat gerjesztenek, furcsa érzet alakul ki, amely – Deleuze Bacon-hasonlatával élve – a zuhanás, az esés érzetéhez fogható.¹¹ Az esés tulajdonképpen a színpadi intenzitás érzékelését erősíti fel, és azért van jelentősége, mert ezáltal kerülünk mind mélyebben bele a „szörnyű természet” megtapasztalásába.

A *Grace* minimonológokból¹² álló prológiában is jól megfigyelhető a hármasság építkezése. A mintegy huszonhét perces első harmadban szó esik a művészet és a színház mibenlétéről, szabadságról, testről, traumákról, személyes emlékekről. Az egyes szövegmonológokon belül is különböző rétegek keverednek: a kultúráról való beszédbe betör az egyéni sorsok nosztalgája, amelybe valamiképp beleágyazódnak aztán az élet általános problémái is (gondoljunk például arra a részre, amikor Vass Imre a nagybetűs szabadságról beszélve egy két-éves kora óta magával cipelt traumát említ, majd ebből vezeti le a szabadság jelentését). A textusok belső, szövegszintű ritmusváltásait és cirkulációit teátrális, eltűzött előadásmód és szaggatott, gesztikus mozgásnyelv kíséri, amit egyrészt a másik három előadó roncsolt mimikrijátéka megsokszoroz, és ami másrészt vissza is hat magára a hangzó szövegre: lebontja azt. A következő monológokban a szöveg szerepe már módosul, az egyéni és a csoportos mozgások pedig egyre nagyobb szeletet harapnak ki a néző figyelméből. Megértés helyett egyre inkább a megélés válik fontossá, ahogy egyik szintről a másikra zuhanunk. Így ül egymásra a triptichon három eleme, és hívja életre a zuhanás, az esés érzetét.

Az eséssel pedig az ész szabályai szerint nem lehet mit kezdeni.

9 Molnár Csaba, Marcio Canabarro/Vass Imre, Cuhorka Emese.

10 DELEUZE, *Francis Bacon...*, 77–80.

11 „[...] ez nem feltétlenül térbeli, kiterjedés mentén értett ereszkedés, hanem ereszkedés az érzetátmenet, az érzeten belüli szintkülönbség formájában.” DELEUZE, *Francis Bacon...*, 86.

12 A prolóban egyébként a párba állítás elve is érvényesül: „[...] mintha nem is egy-egy elkülönült individuumot, hangsúlyozottan egyes szám első személyben önmagukat előadókat, de nem is többtagú személytelen kórust látnánk: inkább egyetlen, hisztérikusan ide-oda csapongó organizmust, egy négytestű, négyfejű, négyhangú, mégis közös idegrendszer, közös tudat és közös tudattalan rángatta, önmagában visszhangzó, önmagától és önpusztító homonculust.” RÉNYI, András, „Tudósítás a szürke zónából”, *Színház*, 2016/4, <http://szinhaz.net/2016/05/15/renyi-andras-tudositas-a-szurke-zonabol/>.

7 Ez különösen akkor válik izgalmas kérdéssé, ha belegondolunk, hogy a koreográfia alapvetően az engedelmisség terepe; vö. „art of command” – hivatkozik William Forsythe-ra André Lepecki. LEPECKI, „Choreopolice and choreopolitics”, <https://communautesdeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/choreopolice-and-choreopolitics-by-andre-lepecki/>.

8 André LEPECKI, *Singularities, Dance in the Age of Performance*, (London and New York: Routledge, 2016), 149.



ALBERT DOROTTYA

A TEST GONDOT JELENT?

*Meztelenségképletek:
Hód Adrienn, Doris Uhlich, Lucy Guerin*

Marcio Canabarro a Szólókban (kor.: Hód Adrienn). Fotó: Dömölky Dániel

A tény, hogy az elmúlt évtizedekben a táncszínpadi meztelenség eltávolodott a hatvanas évek avantgárd, provokatív, „hangos” meztelenségétől, forduló-pontot jelöl nemcsak a testről való gondolkodásban, de a kortárs táncművészet irányultságában is. Átalakulásról van szó tehát, amelynek feltérképezéséhez nem más, mint a meztelenséget tematizáló új alkotói megközelítések vezetnek közelebb.

A hatvanas évek radikális művészeti világa, az avantgárd (tánc)performansz és előadó-művészet a meztelenségnek főként a politikai és társadalmi jelentésrétegeit emelte ki, amit Rebecca Schneider színháztörténész az *explicit test* fogalmával, azaz a test feltárulkozásával – nem a hétköznapi, hanem a társadalmi-politikai kontextussal átítatott test bemutatásával – ír le. „Nyílások és tartozékok, részletek és tapintható felületek – ezek, azaz az explicit testek leginkább a nem, a faj, a rang, a kor, a szexualitás társadalmi jelzései.”¹ Az explicit test a saját anyagiságának megmutatásában rejlik, amely magán hordozza a ráakódó jelentésrétegeket, sztereotípiákat, normatív elvárásrendszereket, politikai konnotációkat, és nem véletlen – fejti ki Schneider –, hogy ez a zsigeri, tapintható, érzékelhető test a színpadi ábrázolásban ide-oda csapong művészet és pornográfia között, amennyiben a test materialitását veszi alapul.

¹ Rebecca SCHNEIDER, *The Explicit Body in Performance* (London – New York: Routledge, 1997), 2.

Az explicit test fogalmától némiképp eltávolodva, a kilencvenes évektől a meztelen testnek mint a lázadás/ellenállás avantgárd-feminista gesztusának a helyét többnyire egy sokkal inkább esztétikai-konceptuális, mintsem politikai-társadalmi irány határozza meg a kortárs táncban, amelyet André Lepecki táncteoretikus egyetlen szóval jellemez: *redukció*. Ez alatt a közlékenység, a látvány, a fölösleg megvonását érti, amihez a táncos test lemeztelenítése is társul. „A meztelen test még sosem volt ennyire jelen az európai színpadon”² – állapítja meg. A nyolcvanas évek avantgárd táncja a színház eszköztárával fedezte fel újra magát – Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, a DV8, Pina Bausch és Johann Kresnik nyomdokaiba lépve –, míg a kilencvenes években új koreográfusgeneráció bukkan fel, amely elutasítja a teatralitást, közelebb lép a performanszművészethez és vele együtt az

² André LEPECKI, „Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography”, *TDR* 43, 4. sz. (German Brecht, European Readings) (1999): 129.

explicit testhez. Ennek az új hullámnak egyik legerőteljesebb formai sajátossága a színpadi meztelenség. A kortárs tánc leránt magáról minden felesleget, hiszen nincs erőteljesebb és összetettebb jelenség annál, mint a test a maga anyagságában. Ez a test immár nem az elnyomás, a hatalmi rendszerek, az ellenállás kontextusában nyer értelmet, és nem is a természetesség, a szabadság legadekvátabb formája, hanem intenzív *jelenlétként* mutatkozik meg, amely magába sűríti a történelem során ráíródó jelentéseket.

Nosztalgia és leépítés

Ha hazai viszonylatban vizsgáljuk a meztelenség kérdését a kortárs táncszínpadon, nagy vonalakban kétféle irány rajzolódhat ki előttünk: az egyik a fentiekben kifejtett Lepecki-féle meztelenségtézis, amelyet főként Hód Adrienn (Hodworks) munkái képviselnek, a másik Ladjánszki Márta az emberi testet utópisztikus-demokratikus kontextusban szemlélő „naturista estjei” (például: *LetMeC*). Ladjánszki szinte nosztalgikusan tekint vissza a meztelenségre mint a természetesség igaz formájára, sőt a szabadság (megélésének) egyetlen valós lehetőségeként ünnepli azt. Közösségi-rituális eseményeket teremt, középpontjukban a meztelenség nem esztétikai-érzéki jelenségével, hanem azzal a megtapasztalással, amely egy, a meztelenség révén magába záródó közösség együttlétének kizárólagos módjára mutat rá. A test természetes jelenséggé váló bemutatásánál azonban jóval lényegibbek azok a törekvések, amelyek a tényleges meztelenség *lehetetlenségéről* beszélnek. A kortárs tánc ugyanis a lemeztelenített test mániákus színpadra állításával éppenséggel a meztelenség képtelenségét, a meztelen testet elfedő jelentéseket, asszociációkat, társadalmi-kulturális kondíciókat demonstrálja – azaz a meztelenség által kritizálja a(z elveszített) „természetest”. Ebben a kontextusban a bőr, a csupasz emberi való nem más, mint idézetek, félreértések és lenyomatok helye³ – maga a *jelmez*.

Hód Adrienn a meztelen test, a bőrre/testbe íródó jelek, jelzések, kódok, kulturális-társadalmi-politikai lenyomatok legszánságosabb magyar kutatója, aki 2012 óta tolja ki szisztematikusan a tánc, a mozgás határait, építi le a táncot körülvevő sztereotípiákat, vizsgálja a létezés mikéntjét és lehetőségeit. Mert hogyan lehetne relevánsan, korszerűen beszélni a test halandóságáról, a zilált-kétségbeesett-ironikus-queer kortárs emberről, a táncgyógyományról és benne a klisékben meg ikonikus szerepkarakterekben gazdag táncműfajokról, mintsem meztelen testek által, amelyeket csupán itt-ott takar némi festék és csillámpor? Hód a Lepecki-féle redukciótól, a teljes lecsupaszítástól annyiban távolodik el, hogy nem hisz a színpad százszázalékos mindenmentességében. Ezzel a gesztusával, hogy finoman belecsempész kevéske csillogást, mesterként színt és fényt az előadásaiba, valamint helyenként kibillent a komolyságot, a reflexió/önreflexió hitelét egy kis csicsával, arra világít rá, hogy teljes mértékben mind a meztelenség, mind a személyesség elérhetetlen. Nézőjét pedig e túljátszott, karikírozott valóság és a konkrét színpadi események valóságossága között lebegtetni: a táncosok kiszólhatnak a közönséghez, interakcióba, esetenként testi kontaktusba lépnek velük, játékba invitálják őket.

Hód a 2014-es *A halandóság feltételei* óta ötvözi kiegészítőkként – testfestéssel, nem természetes anyagokkal – a meztelenséget, „öltözteti fel” és kódolja át a csupasz test je-

lentését. Az irónia, az ironikus (ön)reflexió, a tánc határainak kiterjesztése és a provokáció mind jobban koreográfiái középpontjába kerül. Amiből ebben az előadásban sok más mellett a balettművészet toposzainak karikírozása sem marad ki – amikor például Cuhorka Emese meztelenül, spicc-cipőben belép a színpadra, ötvözve a feszes tartással véghezvitt balettmozdulatokat a hétköznapi mozgás elemeivel, vagy amikor Marcio Canabarro szintén meztelenül és szintén spicc-cipőben, de női hajköltéménnyel a fején táncol, rákérdezve ezzel a társadalmi-nemi sztereotípiákra. A *Grace*-től (2016) kezdődően mindezekre az alkotójegyekre szerepek sokasága és az önazonosság számos emberi és előadói kérdésfelvetése is ráíródik, hangsúlyossá válnak a teátrális monológok, a túljátszott színészkedés, a szarkasztikus előadásmód. A kellékek és ruhák – mint a *Grace* fesztiválhangulatot idéző glitter-jelmezei, a *Szólók* (2017) szörmebundája, bűnbeesés-almája és óvszermaszklja, a *Sunday* (2018) izzadságtól elkenődő fekete arc- és péniszfestése, a *Délibáb* (2019) testre tekeredő műborostyánjai – még tovább dekonstruálják a bemutatott karaktereket, viszonyokat, jeleneteket, berekesztve a komolyan vehetőség, beazonosíthatóság, hitelesség lehetőségeit. Hód koncepciójában a test nem más, mint a szubverzív gondolkodásmód egyik eszköze, a koreográfia legalapvetőbb és legerőteljesebb materiája, amellyel a hagyományok, műfajok, ideák és más szellemi konstrukciók elfogadott/kanonizált/automatizált sémáit kritikusan vizsgálni lehet.

A test ugyanis – véli Judita Vivas litván koreográfus – „sosem passzív: sőt, mivel a »valós« vagy »igaz« test már nem elérhető, az előadók képesek manipulálni és megsokszorozni testi valóságukat.”⁴ A táncszínpadon látott meztelen test nem egyezik meg a hétköznapi meztelen testével – ha ez másként lenne, a táncosok csupaszon jönnének vissza meghajolni és/vagy csupaszon folytatnák a közönségtalálkozót, ahogy Ladjánszki Márta naturista estjein. Hódnál, mint sok más kortárs koreográfusnál, a táncos meztelen teste olyan rezponzív felületként működik, amely megkoreografáltságánál és társadalmi-kulturális-politikai beágyazódásánál fogva túlmutat önmagán, és *extrajelenléttel*⁵ bír.

A létezés meztelensége

Az osztrák performer, Doris Uhlich új gigaelőadása némi fejtörést okoz, ha ebben a táncművelési kontextusban próbáljuk elhelyezni. A *Habitat*ban százhusz meztelen civil nyüzsgö egy hangárban a több száz fős közönség előtt/között, majd a végén ugyanígy hajol is meg: meztelenül. Mellesleg a zenét szolgáltató DJ, bizonyos Boris Kopeinig is tetőtől talpig ruhátlan. Az a színházi forma, amelyet Uhlich a bécsi Tanzquartier nagytermében kialakít, túlmutat a klasszikus táncelőadáson, és nemcsak azért, mert két és fél órára egy performatív installáció megtekintésére invitálja a nézőket, hanem azért is, mert felülkerekedik benne a koreográfia keretein messze túlmutató missziója.

A hangár egyes pontjain különböző akciók veszik kezdetüket: egy mozgáskorlátozott nő mászik fel a kerekesszékre, majd kúszik le róla; egy csonka mellű ötvenes hölgy a karjával köröz; egy vékony, sportos fiatal nő körbe-körbe ugrálja a teret és a nézőket; egy negyvenes férfi operai hangon slágereket

4 Judita VIVAS, „Dramaturgies of the Naked Skin”, *Platform* 9, 1. sz. (Sensuality and Sexuality) (2015): 12.

5 Uo., 14.



Sunday (kor.: Hód Adrienn). Fotó: Primož Korošec

énekel a karzaton; egy ősz, térdig érő hajú nő előrehajolva lassan lengeti a fejét. A szereplők addig ismétlik ezeket a mozgássorokat, míg pultjához nem lép a DJ a szemközti galérián, és morajlani nem kezd a technót felvezető egytónusú hang, miközben két oszlopban további meztelen civilek özönlnek be a térbe. Sérült, öreg, fiatal, sovány, izmos, telt, alacsony, magas, szikár – a legkülönbözőbb testek árasztják el a hangárt, alakítják át a teret, és formálják át újra meg újra a testképzeteinket egy dinamikus *testkiállítás* formájában. Látszólag bármire képesek – emelkedett hangulatból örülségbe, zavarból intimitásba, kényelmetlenségből meghitt állapotba lendítik a nézőt csupán azáltal, ahogy a testükkel bánnak, amit a testükkel való viszonyukról megmutatnak, amit statikus képbeállításokkal egyénileg és csoportosan körülrajzolnak. Uhlich olyan sajátos extrajelenlétet hoz ki a szereplőkből, amely feloldja a meztelenséghez társuló korlátokat, gátlásokat. És bár az időkeret túlfeszített, s a közönség (is) láthatóan fárad (hiszen végig talpon követi az est minden mozzanatát), a hétköznapi, tökéletlen, ám őszinteségében mégis gyönyörű emberi testek látványa mindenért kárpótolja. Uhlich bemutatja a testet: nem az edzett, formás, esztétikus táncos testet, hanem a mindenki testét. Amely nem úgy mutat túl önmagán, ahogyan a fentebb hivatkozott Vivas kifejti a táncos test kapcsán, hanem sokkal inkább úgy, mint egy képzőművészeti alkotás. A *Habitat* nem akar táncelőadás lenni, hiszen nincs se színpad, se „tánc”, csak a mellettünk, velünk, körülöttünk szuszogó, a nézőkkel egyazon közös térben létező, mozgó szereplők vannak, és az általuk alkotott hol dinamikus, hol statikus képek sorozata. Nem kérdés, hogy a végén önfeledten, de még mindig meztelenül hajolnak meg az őket ünneplő elbűvölt közönség előtt.

Meztelen test mint struktúra

Lucy Guerin ausztrál koreográfus *Split* (2007) című darabja formai játékon keresztül mutatja be a meztelen és ruhában megjelenő test közötti párbeszédet. A duettben, amelyet Melanie Lane és Lilian Steiner ad elő, egy tetőtől talpig csupasz és egy klasszikusan feminin, térd alá érő ruhában mozgó nő táncol, és egyre rövidebb szekvenciákban osztja ragasztószalaggal egyre kisebb szeletekre a táncteret. Az előadás során tér és idő egyre szűkülő, klausztrofóbbá váló struktúrájával szembesülünk. A táncosok teste és jelenléte végeredményben e két absztrakt fogalom mind elevenebb érzékeléséhez járul hozzá, hiszen bármilyen szokatlanak is tűnik, a ruhátlan és ruhás lét kettőssége teszi tulajdonképpen tapinthatóvá idő és tér szimbiózisát. A két előadót párhuzamosan érzékeljük, mozgásuk is hasonló, a hatás mégis eltérő. Míg a meztelen táncos testét elsődlegesen mint szerkezetet látjuk – izomzatát, testmechanikáját, fáradását-izzadását –, addig a ruhában ugyanezt a mozgássort végző másik szereplőt képtelenség ugyanilyen tisztán szemlélni. A pörgő, libbenő ruha nemcsak a nőiességhöz tapadó jelentéseket kódolja magában, de torzítja, manipulálja is a mozgás karakterét, dinamikáját, sőt mint ha gátolná is a testet a mozdulatok könnyed véghezvitelében. Guerin koreográfiájában a meztelen test, miközben a szexualitása teljesen szertefoszlik, úgy tud feloldódni a testre íródó jelentések alól, hogy mindez áthagyományozódik a ruhában táncolóra. Finoman eltolódik a fókusz, és ahelyett, hogy azt kérdeznénk, miért kell Steinernek meztelennek lennie – hiszen rövid időn belül a meztelenséget már nem, csupán a test anyagiságát érzékeljük –, automatikusan azon gondolkodunk, Lane miért hord ruhát, és ez mi mindent juttat eszünkbe.

TETEMES FESZTIVÁLOK FESZTIVÁLTETEMEK

A Kolozsvári Állami Magyar Színházban tartotta 18. fesztiválját 2019. november 19. és 30. közt az Európai Színházi Unió (UTE). Az utoljára 2008-ban megrendezett eseményről, amelyet akkor a KÁMSZ és a bukaresti Bulandra Színház közösen bonyolított le, ADORJÁNI PANNA és BOGDÁN ZENKŐ beszélgetett.

Adorjáni Panna: Az UTE fesztivált, az Európai Színházi Unió eseményét, amelyen megmutatkoznak a tagszínházak, tizenegy év kihagyás után sikerült a kolozsváriak jóvoltából ismét megszervezni. Hosszas morfondírozást követően román(iai) előadásokat választottunk a kéthetes programból, a hazai mainstream nagy neveinek alkotásait. Milyen a román színház, ha az UTE felől nézzük? – vetődött fel bennünk a kérdés. És mi az UTE, ez a furcsa kapcsolati háló, többnyire nemzeti és közsínházak gyűjteménye, régi nagy színházi motorosok klubja, ha a román(iai) előadások felől nézzük? A válogatásunkból kimaradt két román illetőségű előadás. Nem néztük újra ez alatt a két hét alatt Sinkó Ferenc *Concord Floral* című előadását, Zenkő pedig nem nézte újra, én meg továbbra sem néztem meg (mert explicit erőszakjelenetet tartalmaz) Botond Nagy *Nórját*.

Bogdán Zenkő: Számomra ezek az előadások teljesen más kategóriába tartoznak, nem sorolnám őket a romániai mainstream rendezői színház körébe.

A. P.: Egyetértek, és pontosan ezért ezekről az előadásokról ebben a szövegben nem lesz szó. Amiről viszont szó lesz, az például a mi kettőnk szakmai identitása. Míg én mint kollaboratív, interdiszciplináris munkákban részt vállaló színházcsináló szólok meg, addig Zenkő meglátásait független színházi produceri, menedzseri tapasztalatai gazdagítják. És most, hogy remélhetőleg mindent megellegeztünk, ami ennek a négykezesnek az olvasásához szükséges, kezdjük az elején!

B. Z.: Tompa Gábor az eseményt beharangozó sajtótájékoztatót az nyilatkozta,¹ hogy a 2019-es UTE fesztivál programjának összeállításakor az egyik döntő kritérium a költségvetés volt, a másik pedig az, hogy „érdekesekek” legyenek az előadások. A fesztivál (és az UTE meg a KÁMSZ) igazgatója könnyelműen egyszerűsít, amikor a válogatásról beszél: túl későn derült ki, mondja, hogy rendelkezésre áll a megfelelő összeg az esemény megszervezéséhez, ezért nem maradt idő tematikus válogatásra, így (majdnem) minden tagszínházról befogadták azt az előadást, amelyik „reprezentatív és anyagilag vállalható” volt. Ebből a kijelentésből akár az is feltételezhető, hogy a

fesztivált szervező intézmények tartalom nélküli pályázatokat nyújtottak be költségvetési elfogadásra, majd miután késve jóváhagyták Románia 2019-es költségvetését, utolsó pillanatban vásároltak abból, amire pénz került. De mivel ez az Európai Színházi Unió saját fesztiválja, tehát időszakos természetének szemléje, valószínűbb az, hogy egyszerűen minden tagszínház maga dönthette el, hogy melyik produkciójával szeretne részt venni a fesztiválon.

A. P.: Ha valóban így történt, akkor nem értem, hogy miért nem lehet ezt felvállalni, miért kell helyette az idő szűkével és az állami bürokráciával mentegődni a tényleges válogatás hiánya miatt.

B. Z.: Az eredmény tizenegy év szünet után egy tizenkét napos fesztivál az UTE tizenöt tagszínházának és/vagy egyéni tagjának tizenkilenc produkciójával, összesen huszonhat előadással. A megnyitó a Kolozsvári Állami Magyar Színház bemutatója, Bertolt Brecht: *Kurácsi mama és gyermekei* volt, egy két és félszer megrendezett koprodukció, amelynek van egy drezdai (Staatsschauspiel Dresden) és egy kolozsvári, illetve egy készülőben lévő vegyes változata is. Tompa Gábor három nyelven is köszöntötte a fesztivál résztvevőit és a közönséget, körülbelül húsz percen át beszélt, mialatt legalább tizenöt színész feküdt a színpadon az előadás kezdőjelenetében.

A. P.: A hideg most is kiráz, amikor erre a „kezdőjelenetre” gondolok, és arra, hogy mennyire metaforikus. Egyfelől értékelendő, hogy itt van ez az igazán nagyvilági rendező, aki három nyelven tudja köszönteni a közönséget, és jól beszél: kívülről, de mégsem félre. Másfelől minden elmondott szó ott hever már valahol, honlapon, sajtóhírben, műsorfüzetben, de ha nem is, elmondható volna a bemutató után tartott állófogadáson is. Ehelyett az igazgató áll a (színpad)kép előtt, az alkalmazottai előtt, akik alvást mímelve fekszenek a közönség felé lejtő padlózatán, és saját maga (fesztiválja, munkája, színháza) fontosságáról beszél.

B. Z.: A programból én a következő öt előadást néztem meg a két hét alatt: *Kurácsi mama és gyermekei* (r.: Armin Petras), *Lóvátett lovagok* (r.: Andrei Șerban, Bulandra Színház, Bukarest), *Jónás* (r.: Tompa Gábor, Nottara Színház–KÁMSZ, Bukarest–Kolozsvár), *A vihar* (r.: Tompa Gábor, Kolozsvári Nemzeti Színház) és *Hogyan randizzunk egy feministával* (r.: Yvonne Jansen és Rafael Sanchez, Schauspiel Köln, Németország).

¹ Forrás: <https://www.maszol.ro/index.php/kultura/118386-europa-tizenegy-reprezentativ-szinhaza-jon-kolozsvarra-november-vegen>, hozzáférés: 2019.12.05., 07:56.



Oidipusz (r.: Silviu Purcărete). Fotó: Dragoș Dumitru

A. P.: Én nem láttam *A vihart* és a kölni előadást, de láttam az *Oidipuszt* (r.: Silviu Purcărete, Radu Stanca Nemzeti Színház, Nagyszeben).

B. Z.: A fenti öt előadással és a nyitóbeszéddel együtt végül körülbelül hétszáz percben vettem részt ezen az eseményen. És ebben a hétszáz percben újra meg újra felmerült bennem a kérdés: miről is szól az adott előadás, amit nézek? Mit mondanak ezek a rendezői színházak képviselő alkotók ezekkel a drámákkal, amelyek kiválasztása minden esetben indokolatlan maradt számomra? Mit mondanak a vagy vázlatos, vagy nagyon költséges díszletek, a tobzódó kellékek, az elpazarolt színészi tehetség, a hiányzó rendezés, és mit tesznek hozzá ezek az előadások a rendezők szakmai múltjához?

A. P.: És mi köze van ennek a színháznak a mi valóságunkhoz, hogyan lép párbeszédbe a mindennapi problémáinkkal, kérdéseinkkel, és egyáltalán mire való ez a fajta művészet? Mit keres a néző, aki ide bejön, és mit keres az alkotó, aki halott szerzők szövegeivel foglalkozik?

De mielőtt nagyon beleszédülnénk a kérdéseink sorjázásába, térjünk inkább vissza az előadásokhoz. Emeljünk ki mindegyikből valamit, ami működött számunkra. Én például szerettem a *Kurázs*i jelmezeit, ez volt az egyetlen jel az előadásban, ami a jelenre utalt: az összeturkált csövesruhák, piszkosfehér bugyogók, földszínű göncök, az esőkabátot helyettesítő szétéptett műanyag zacskó – mintha minden kicsit nyirkos és bűdös lett volna. De hiába vártam, hogy megjelenjen valami abból a köpnivaló, durva jelenből, amit a ruhák sugalltak, hiába vártam, hogy megértem, mit jelent ma (a világtörténelem legbékésebb időszakában) a háború, és mit a túlélés, mit a munka, mit a család.

B. Z.: Engem két előadásban is ért klasszikusnak mondható színházi élmény: mind a *Kurázs*iban, mind *A viharban* elvárásoltak olykor a főszereplők, Laczó Júlia (*Kurázs*i mama) és Marcel Iureș (*Prospero*) alakítása. Mindkettőjük játéka érett és tapasztalt színészi tanúskodik. Laczó Júlia erőteljes hangja és jelenléte egyszerre az egyedülálló markotányosnő és a

kétségbeesett anyáé, aki mintha nemcsak a szereplők, de kicsit azon kollégái védelmezőjévé is vált volna a színpadon, akiknek a karaktere kidolgozatlan, papírízű maradt. Marcel Iureș meg olyan elegáns könnyedséggel töltötte be a színpadot, hogy az jutott eszembe, ez egy jutalomjáték: az előadás akkor volt számomra jó, amikor ő színpadra lépett. Örvendek annak, hogy láthattam egy olyan alakítást, amelyikben nem zavaró, hogy a színész néha motyogja a mondatait, mert olyankor a szemöldöke beszél helyette.

Ha az öt előadás közül választanom kell, akkor *A vihar* tetszett a leginkább – mindamellett, hogy Tompa Gábor szakmai tapasztalatát ismerve rendezői ujjgyakorlatnak tűnik, hiánytalanul kitöltött rácstesztnek, korrektül elvégzett munkának. Tulajdonképpen nem rossz, csak érdektelen, közhellyel és egyszerűsítésekkel teli előadás.

A *Jónás* miatt szeretném újraolvasni Marin Sorescu írását, amelyet már az iskolában is nagyon szerettem. Sajnáltam, hogy a produkció csak felmondja azt, és mellékesen hozzátessz egy Ada Milea-minikonzertet Cristina Juncu mint Visszhang előadásában, de Gabriel Răuță (*Jónás*) színészként felkeltette az érdeklődésem, és szívesen megnézném valami másban.

Ehhez képest a *Lóvátett lovak*okból semmit sem tudok kiemelni, Șerban teljesen kifogott rajtam.

A. P.: Töröm a fejem, de a Șerban-előadáshoz nekem sem jut eszembe semmi, hacsak nem értjük pozitív kommentként azt, hogy „legalább nem volt dühítő”. Purcărete *Oidipusz*ában értékeltem a két Szophoklész-tragédia, az *Oidipusz király* és az *Oidipusz Kolónosban* összevonását. Azt gondoltam volna, hogy ezáltal majd még bonyolultabb és izgalmasabb lesz nézőként a viszonyom a címszereplővel, hogy empátia, undor, értetlenség, türelmetlenség, sajnálat fog előtenni, ám a szöveg olyannyira meg volt vágva (a teljes előadás egy óra negyvenöt perc), hogy végül inkább úgy éreztem magam, mint aki netes összefoglalót olvas antik dráma vizsga előtt.

A *Jónás* sajátos világa le tudott kötni rövid időkre, a halgyomrában talált emészthetetlen szemetekből készült csüngő

konstrukció egyszerre emlékeztetett a babaágyak fölé akasztott játékokra és egy hatalmas fára, a részletgazdag tér (díszlet és jelmez: Carmencita Brojboiu) rengeteg tennivalót adott a színésznek, és én is legeltethettem rajta a szemem, ha belefáradtam az értelem nélkül, ám lelkesen előadott mondatok követésébe.

Végül se te, se én nem tudtunk kizárólag a pozitívumokra szorítkozni, úgy látom. Nekem azért nem sikerült, mert – és ez tulajdonképpen a legnagyobb bajom – ezek az előadások számomra teljesen üresek voltak, gyorsan elfelejtettem őket. Semmilyen érzés, gondolat, kérdés, kétely, indulat nem maradt bennem a megnézésük után, nem kerültem közelebb sem az adott anyaghoz, sem az alkotók gondolataihoz, sem az emberi létezéshez, a világ nagy dolgaihoz sem. Egyik sem szólt semmiről, csak volt pár korrektül bevilágított drága tér, szofisztikált díszlet és jelmez, torokból megnyomott mondat, általánosan harsogó érzés. De mi közülük ezeknek az embereknek ezekhez a mondatokhoz, szerepekhez? És hová bújta a rendező a koncepciót, a gondolkodás elől? És mi közöm van nekem mindehhez azon túl, hogy elégedetten belesüppedek a puha és kényelmes székembe a meleg és tágas színházteremben, hogy a nézőtérre omló sötétben azt gondolhassam magamról: hej, de kifinomult ízlésű és kulturált, európai szintű színházat fogyasztó néző vagyok! Néha unalmamban az okosreflektorokat számolgattam az előadások alatt. Vajon mennyibe kerül a jó művészet?

B. Z.: Csatlakozom hozzád, az üres és unalmas pillanatokban bennem is csak gyűltek a kérdések: vajon Armin Petras másfél intézményben kap fizetést a két és fél rendezéséért? Vajon az előadásában statisztáló hallgatók, öltöztetők és mellékszerepet játszó díszítők kapnak külön honoráriumot? Vajon mit gondol Andrei Șerban a feminizmusról? Vajon azt gondolja, hogy ő feminista? Ha ezek a rendezők az előadásokon keresztül beszélnek, mit mondanak? Vajon Tompa Gábor azt, hogy ő Prospero, és búcsúzik rendezőként? Vagy inkább azt, hogy ő Jónás, akinek egyik igazgatói pozícióját bekebelezi a másik, és segítségért kiált, csak mi nem halljuk? Hogy ő tulajdonképpen nem szeretne mindenütt ott lenni?

A. P.: Viszont Jónást emberi gyarlósága miatt falja be a hal, és bennem speciel nem ébresztett empátiát az ő szenvedése... De abban sem vagyok biztos, hogy – visszatérve az előadásra – Tompa lát kiutat a hal gyomrából Jónás számára. Ismerős ez az állandósított létezés előtti-utáni tér az ő és a kortársai színházából, a világban elveszett entellektüel magánzárkája, de nem tudom, mit kezdjek vele. Számomra az elefántcsonttoronyba, halbendőbe, abszurd terekbe zárkózott mondatok és gesztusok már nem jelentik a művészetet.

B. Z.: Felejtethető rendezői színházi előadások helyett én is inkább azzal foglalkoznék, amit ezek a szövegek, témák a mai társadalom számára jelenthetnek: például miért ilyen kevés a román darab a romániai magyar színházban, és fordítva? Miért nem beszélünk inkább úgy a feminizmusról, hogy megnézzük, miért van csak két női rendező a programban? Miért szükségeszerű ma a kritikus reflexió, amikor Shakespeare-t állítunk színpadra?

De leginkább az foglalkoztat, hogy nem tudom, hogy miről szólt ez a fesztivál: arról, hogy van? És miért van? Azért, hogy legyen? Szívesen gratulálok Tompa Gábornak és az UTE-nek a fesztivál „újraélesztéséért”, ha meg tudják válaszolni, hogy miért is tették. Egyébként pedig miért nem teszi fel senki a kérdést, hogy miért nem létezett ez a fesztivál tizenegy évig?

Az eseménnyel kapcsolatos legtöbb nyilatkozatból és hivatalos sajtóközleményből úgy tűnik, hogy a legfontosabb érv mégiscsak az, hogy évekig nem volt. Rangját nevek és számok sorolásával hangsúlyozzák az intézmények. Én pedig összegeket sorolok: az esemény összköltségvetése közel 400 000 euró (a számolás könnyítése végett kerekítve használok az összeget), amit 65:35 százalékos arányban biztosított a román és a magyar állam. 75 000 eurót adott Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa,² ebből következik, hogy nagyjából 185 000 eurót adhatott Románia Kultúra és Nemzeti Identitás Minisztériuma, illetve körülbelül 140 000 eurót a magyar kormány. Tizenkilenc produkció volt, átlagosan 3500 forintos jegyárral...

A. P.: Ami a kolozsvári színház rendes jegyárainak is majdhogynem duplája!

B. Z.: ...összesen huszonhat alkalommal. Az UTE éves tagsági díja 13 000 euró, és a szervezetnek különböző kategóriákban (intézményes, egyéni vagy tiszteletbeli) harmincnégy tagja van. Egyébként Románia Kultúra és Nemzeti Identitás Minisztériumának későn jóváhagyott éves fenntartói támogatása évi 2,9 millió euró a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak.

Ezek az összegek persze nem azt mutatják, hogy mennyibe kerül a jó minőségű művészet. Inkább azt tudjuk kiszámolni belőlük, hogy mennyit költhet el egy jó presztízsű állami intézmény valós elszámoltatás és felelősségre vonás nélkül. Vagy hogy mennyit szán Kolozsvár városa egy olyan jó nemzetközi marketingfogásra, mint a 18. UTE fesztivál, és mennyit az egyéb helyi kulturális események támogatására. (Összehasonlításképpen: a Temps d'Images független és nemzetközi elő-

2 Forrás: <https://kronikaonline.ro/kultura/kolozsvaron-mutatkozik-be-az-europai-szinhazak-legjava>, letöltés: 2019.12.05., 07:58.

H I R D E T É S



SZÍNHÁZ.NET

- ♦ KRITIKÁK: Anya szeme fénye (Pintér Béla és Társulata), Térey János: Lót – Szodomában kövérebb a fű (Örkény Színház), A Mester és Margarita (Burgtheater, Bécs), Tartuffe, Bánk bán (Katona József Színház), Koldusopera (Budaörsi Latinovits Színház), A vágy (Radnóti Színház), Macskajáték (Nemzeti Színház), Lady Chatterley szeretője (Dollár Papa Gyermekei), Szent boszorkány (Fővárosi Nagycirkusz), Bolyongók (Madách Színház); Rómeó és Júlia / Carmina Burana (Pécsi Balett), a Budapest Kortárs Tánc Főiskola karácsonyi estje, IZP-előadások
- ♦ INTERJÚK: Márton András
- ♦ DRÁMA: Deák Katalin–Biró Réka–Bartalis Gabriella: Ásókap (Csíki Játékszín), Enda Walsh: Misterman (ford. Németh Nikolett)



adó-művészeti fesztivál tíz évig létezett Kolozsváron, 2017-ben megszűnt, többek közt a városi támogatás elmaradása miatt.) És gondolkodhatunk azon is, hogy Magyarország kormányának miért erre a kiemelt eseményre van plusz 140 000 eurója (ahol egyetlen magyarországi előadás szerepelt, a Vígszínház-tól *A diktátor*), és nem, mondjuk, a Nemzeti Kulturális Alap pályázataira.

A. P.: A számok számomra zavarba ejtőek, ahogy az improvizációs díszletek és a profin bevilágított tér is. Független és szabadúszó színházi alkotóként nem tudok mit kezdeni ezekkel a nagy eurókkal, amikor az én honoráriumomat, amelyből sajnálom magamnak egészségbiztosítást fizetni, kinkeservesen megírt aprópénzes pályázatokon, jó román lejben adják meg. Független alkotóként ahhoz vagyok szokva, hogy a jó művészetnek nem kell sok pénz. Miközben volt szerencsém már olyan előadásokhoz is, amelyeket ilyen szép kerek eurókból készítettek, és legalább ilyen szép kerek revelációim voltak utánuk. Tehát, félreértés ne essék, a jó művészet lehet drága is – és miért másért járna a kolozsvári néző drágán a nagy állami színházba, mint azért, hogy tanúja lehessen annak, hogy milyen érett és izgalmas alkotók bonyolult és elbizonytalanító, fájón aktuális és elementárisan egyetemes, igényesen és profin létrehozott munkája? És hogy nagyban lássa, amit kicsiben érez, hogy elkápráztassa nemcsak a látvány, a gondolat is? De itt a mozgó díszletek, vonuló színészgyéniségek, színváltó reflektorok nem tartogatnak mondanivalót a világról, legfeljebb a saját valamikori világukra utalnak, az alkotók hajdani sikereire, az anno megfogalmazott formabontó ötletekre, amelyekből harminc éve még megrengett a romániai színház.

Ha az UTE általunk nézett előadásaiban keressük a romániai színházat, akkor joggal gondolhatjuk azt, hogy az utóbbi

évtizedekben nem változott a színház mint művészet, ám a technikai fejlődés átvette a hatalmat a gondolatától és az invenciótól, és hogy a színház fejlődése tulajdonképpen a látvány tökéletesítésében rejlik, és nem is lehet más esztétikai, netán politikai kihívás ebben a művészeti formában. Ha pedig ezek az előadások által és az UTE szemüvegén keresztül vizsgáljuk azt, hogy mit jelent a színház, akkor könnyedén juthatunk arra a következtetésre, hogy ez a művészet pontosan a fentiek miatt a továbbiakban még drágább lesz. Ha valóban ez volna a színház helyzete, akkor azt mondhatnánk, ezek a szervek ne is adjanak nekik több pénzt, hiszen vége a műfajnak. De az igazság nem ez: van színházi invenció 2019-ben is, vannak új formák, új gondolatok, kísérletek és munkák, amelyek alapjaiban megrengetik az eddigi elképzeléseinket, és amelyek szervesen és bonyolult módon, érzéken és érzéssel közvetítenek a valóságunkról is. Csakhogy a fenntartók és döntéshozók inkább halott tetemeteket balzsamoznának ájtatosan a szép kerek eurókkal. De ne feledjük: ahhoz, hogy Purcărete 2019-ben egy szörös vaginára emlékeztető kapun engedje át az *Oidipusz* szereplőit, vagy ahhoz, hogy Șerban női szereplői magassarkúban fintoroghassanak a férfiakra, vagyis hogy felületesen és üresen utalhassanak a huszadik század olyan forradalmi gondolataira, mint amilyen például a feminizmus, elengedhetetlenek azok a folyamatok, amelyek pontosan az ilyen fesztiválok miatt nem kerülnek támogatásra. Ha majd sikerül minden pénzt elvenni a radikális, kísérletező, politikai, szociálisan érzékeny, az alkotói folyamatokat és a nézőt demokratizáló, társadalmi felelősséget érző alkotóktól, csoportoktól és eseményektől, akkor remélhetőleg elég drágák lesznek a jegyek is ahhoz, hogy a nézők inkább valami más mulatság után nézzenek. Én azt ajánlom, már most tegyék azt.

MÁRTON LÁSZLÓ

SZÍNRE SZAVAK II–III.

Mint előző számunkban megjegyeztük, egy kortárs magyar drámakötet megjelenése mindig nagy esemény. Íme hát a *Bátor Csikó* szerzői utószavának folytatása.

II.

Rövid névsor következik. Olyan személyekről beszélek, akiknek színműíróként köszönhetek valamit. Sokat vagy még többet, számos, számtalan vagy csak egyszeri közös munka nyomán: annyi biztos, hogy hálás lehetek nekik.

Radnóti Zsuzsával 1981 tavaszán ismerkedtem meg. Akkor és még sokáig a Vígszínház vezető dramaturgja volt. Kiemelkedően értékes munkát végzett és végez dramaturgként, esszéíróként, irodalomszervezőként, tanárként, Örkény István hagyatékának gondozása révén pedig irodalom- és színháztörténészként is. Annak idején ő állította elsőként előszóban és írásban, hogy azok a szkeccsek, amelyeket tényleges színházi tapasztalatok nélkül írtam az 1980-as évek elején, nem szintiszta hülyeségek, hanem a hülyéskedés mellett érték is van bennük. Ő egyengette első bemutatóim útját. Ő volt azon kevesek egyike a színházi szakmában, akik következetesen szót emeltek *A nagyratörő* bemutatása mellett (a másik Balassa Péter volt, a harmadik Koltai Tamás), ő szervezte meg az 1995-ös felolvasószínházat, utóbb, 2007 ősze és 2010 tavasza között az egri Gárdonyi Géza Színházban megvalósult előadásoknak ő volt a dramaturgja.

Intenzíven jelen volt a próbákon, igen hasznos észrevételei voltak, sokat segített a rendezőnek, akiről mindjárt beszélni fogok. Az 1990-es években a színházi élettől való eltávolodásomat Zsuzsa sajnálta, de megértéssel fogadta. Visszatérésemnek, másfél évtizeddel később, örült. Én pedig akkor is örültem, most is örülök, ha meghallom a telefonban a hangját.

Zsuzsával mint dramaturggal kevésszer dolgozhattam úgy, hogy egy készülő drámám alakulását segítette. Pedig ez a dramaturg legfőbb és legizgalmasabb munkája. Az egyik ilyen alkalom volt a *Lepkék a kalapon* létrejötte 1983-ban, amikor a Vígszínház drámaíró-ösztöndíjasa voltam. Emlékeim szerint Zsuzsa egyszerre volt óvatos és nyitott. Szívből örült egy-egy felfedezésének. A *Lepkék...* nyelvhasználatától például eleinte idegenkedett. Aztán amikor rájött, hogy a nyelvi szabálytalanságok a cselekmény szolgálatában állnak, és részei a helyzetkomikumnak is, nemcsak a jellemfestésnek, hirtelen megszerette a darabot, és attól kezdve hitt benne. Még azt is megbocsátotta, hogy ellenszegültem nyomatékos javaslatának, és nem voltam hajlandó kihúzni a rezonőrfigurát, Spangenberg Radiszlót. (Ma már tudom, hogy szerencsésebb lett volna hallgatni rá. Spangenberg ki kellett volna húzni, vagy legalább szervesen beépíteni a cselekménybe. De most már mindegy.)

Csizmadia Tiborral 1984 őszén találkoztam először a szolnoki színházban, ahol akkor rendező, majd főrendező volt. Nem sokkal később azzal bízott meg, hogy fordítsam le a *Rémségek kicsiny boltja* című amerikai musical dalszövegeit. Megcsináltam; kiderült, hogy jól megértjük egymást. A bemutatóra 1985 tavaszán került sor a Pesti Színházban. A rá következő harmincnégy év során folyamatosan együtt dolgoztunk, leszámítva a színháztól való eltávolodás éveit. Ő ajánlotta fel 1994-ben, hogy eljátszhatom a *Lepkék...*-ben Spangenberg Radiszlót, és ha most úgy látom is, hogy ez a szereplő kontraproduktív, mégis életem egyik kitüntetett mozzanatának érzem, hogy saját színművemben játszhattam. Ő tűzte műsorra és rendezte másfél évtizeddel később Egerben *A nagyratörő* mindhárom részét. Hogy miért volt számomra fontosabb az egri színházi ciklus más, korábbi bemutatóknál, azt hosszú volna elmondanom, és az életrajz részeként nem is tartozik ide. A lényeg az, hogy fontos volt.

Tibornak nagyon sok próbafolyamatát láttam. Megfigyeltem, hogyan dolgozik a színészeivel. A rendelkező próbák elemző jellegűek. Nincs előre készen a jelenet, hanem együtt keresi meg a színésszel a problémát, a rá adható megoldást és a lehetséges eszközöket. Az összpróbákon pedig meg tudja állapítani, hogy azért halvány-e a színész, mert még tartalékolja az erejét, és az utolsó próbahéten lesz nagyon jó, vagy pedig segítségre és korrekcióra szorul. Nem szokott előjátszani. Viszont az egri próbákon, ahol a díszlet egy háztető volt (Csanádi Judit remek ötlete), együtt szaladgált a színészekkel a meredek tetőn. Egyrészt élvezte a meredekséget mint leküzdhető nehéz közeget, másrészt együtt akart lenni a színészekkel az elbizonytalanító jellegű térben.

Egyik erőssége a társulatépítés. Ezt láttam már Szolnokon, láttam a Budapesti Kamaraszínházban, és láttam Egerben is. Mágnesként vonzza magához azokat a tehetséges színészeket, akik értik és teljesítménnyé alakítják az ő elemző módszerét. Viszont ha belebukik egy-egy hatalmi harcba, Szolnoktól Egerig, akkor úgy eltűnik a kitűnő társulat, mintha nem is létezett volna.

Többször elmondta: egy idősebb rendezőtől azt tanulta, hogy bele kell kapaszkodni egy szerzőbe. Az ő esetében ez a szerző én voltam és vagyok. Hirtelenjében össze sem tudnám számolni, hány drámámat, drámafordításomat és hangjátékomat rendezte az évek során. Ezért aztán a balsorsban is osztoznom kell vele, amikor éppen kijut neki belőle.

A harmadik név: Forgách András. Sokoldalú tehetség. Író és műfordító, grafikus és fotóművész, dramaturg és rendező.

Neki az én színházi pályámon két jelentős cselekedete volt. Az egyik: 1992 késő őszén, amikor *A nagytrörő* kolozsvári próbái zajlottak, véletlenül a városban járt, és kíváncsiságból beült az egyik próbára. Ottmaradt, és átvette a hatalom egy részét. Nem az egészet, mert a rendezésbe nem szólt bele, a rendező, Parászka Miklós pedig rögtön megértette, hogy András segít neki, és elfogadta a segítségét. András először is, mindjárt az első alkalommal három részre osztotta a két-részesre tervezett produkciót, aztán kihúzta a szövegből Benkner Márk szamosújvári alkapitányt a szerepével együtt. Nem itt a helye, hogy elmeséljem, milyen körülmények között zajlottak a kolozsvári próbák, elég annyi: András fellépése nélkül nem jutottunk volna el a bemutatóig. Így viszont egy kimondottan értékes előadás jött létre.

A másik nagy tette az volt, hogy rábeszélte *Démostenes* befejezésére. 2003 nyarán adtam oda neki a tíz évvel korábbi torzót. Elolvasta, megtetszett neki. Felajánlotta, hogy segít a munka továbbírásában. És tényleg segített. Feljártam hozzá a Nagymező utcai lakásba, megbeszéltük a hátralevő jeleneteket, ami azt jelenti, hogy heteken át haladtunk jelenetről jelenetre, miközben kitűnő villányi, szekszárdi, soproni és egri vörösborkat ittunk. Ha létezik két író között barátság, márpedig létezik, akkor ez igazi baráti cselekedet volt. András egyszerre használta drámaírói tudását és dramaturgi tapasztalatait. Hangoztatta, hogy az én színpadi gondolkodásom más, mint az övé, és azt igyekezett erősíteni, hatásossá és következetessé tenni, ami rám jellemző.

Leírom egy rendező nevét: Ruszt József (1937–2005). Kárpáti Péter hívta fel a figyelmét *A római hullazsinat* korai változatára, ő pedig megrendezte a pesti Kolibri Pincében. Először nagyon megijedtem. Félttem, hogy fiatalkori munkám gyarlóságai miatt bukás lesz. De Ruszt tudta, amit tudott. A gyarlóságokból és gyengeségekből is értéket tudott teremteni. Zseniális előadás jött létre. Ez természetesen nem a szerző és a szöveg, hanem a rendező érdeme volt. Maga a rendezés életre szóló visszaigazolás volt, de legalább ennyit jelentett számomra a próbafolyamat.

Később Rusztnak szintén több próbáját is láttam. Ő egészen másképp rendezett, mint Csizmadia. Soha nem mondta meg a színésznek, mit kíván tőle. Azt viszont a próba minden percében nyilvánvalóvá tette, hogy határozott elképzelései vannak. Mondott egy példázatot, egy anekdotát, egy bölcsességet, egy politikai helyzetelemzést, és a színésznek ebből kellett kitalálnia, hogyan építse fel a helyzetet. Még akár olyan konkrét dolgokat is ki kellett következtetnie, hogy kerülje meg az asztalt, mielőtt meghajol a másik színész előtt. Ruszt mindig akart valami konkrét dolgot, de sohasem mondta ki. Azok a színészek, akik ezt a módszert bírták intellektussal, érzékenységgel és idegekkel, többnyire kitalálták, hogy mit szeretne. Az is előfordult, nem gyakran, hogy Ruszt így szólt: nem erre gondolt, de így is jó lesz, sőt, így még jobb. Ekkor sem mondta meg, hogy mire gondolt.

Ruszt nagyon kedves, nyájas volt a próbákon, de ebben a kedvességben volt valami démonikus és fenyegető. Lenyűgözően bölcs volt. Kedvem lett volna jegyzetelni, megörökíteni a mondásait, de világos volt, hogy ezt sem szerzőként, sem érdeklődőként – például az *Othello* próbáin – nem tehetem. Az *Othello* egy színháztörténeti jelentőségű, nagyszerű rendezés volt, legalább tízszer megnéztem. Ugyanilyen erősnek éreztem Ruszt *II. Edward*-rendezését is, amikor pedig Arthur Miller *Alkuját* rendezte, az egyik színész betegsége miatt beállt játszani, átvette az öreg ócskás szerepét. Mondhatnám

úgy is: az öreg ócskást idősödő (fizikailag kissé fáradt, de habitusában lendületes) rendezővé formálta.

A korai *Hullazsinat* megrendezésére Ruszt inkább pihe-nésképpen vállalkozhatott, kirázta a kisujjából. Viszont rám mind a próbafolyamat, mind a kész előadás olyan felszabadító hatást tett, hogy akkor határoztam el: megírom Formosus pápa kihantolásának történetét „rendesen” is. Az 1990-es években ez a próbálkozás kudarcot vallott, a színművet mostanra sikerült „rendesen” megírnom. Hogy miért és miképpen, arról később.

Szikora Jánossal egy közös munkám volt. 1990-ben a szolnoki Szigligeti Színházban rendezte a felkérésére írt *Carmen*-adaptációt, de előtte is, azóta is láttam számos rendezését. Szemléletességre, színes képszerúségre, néha filmszerű hatásokra törekszik. A *Carmen* rendelkező próbáin úgy viselkedett, mint egy karmester. Egészen pontosan meghatározta a mozdulatok, gesztusok milyenségét, sorrendjét és ritmusát. Mindezt öniróniával és kedélyességgel tette, ugyanakkor kizárva minden lazaságot. Kevéssel a *Carmen* bemutatója után erkölcsileg erősen vitatható módszerekkel eltávolították a Szigligeti Színházból.

Horváth Csaba nevéhez fűződik a 2017-es székesfehérvári *Carmen*. A teljességhez tartozik, hogy a Vörösmarty Színház igazgatójaként Szikora javasolta Horváth Csabának, hogy rendezze meg a Mérimée-adaptációt. Köszönet – ezért is. Horváth Csaba a tánc- és mozgásszínház felől érkezett a drámai rendezésekhez. Ugyanakkor erős érdeklődés él benne a bölcséleti kérdések iránt is. Egyrészt a mozgásban levő emberi test vagy testek csoportja cselekménnyé alakítására törekszik, másrészt arra, hogy a dikció valamiképpen mindig kapcsolódjék az emberi létezés alapkérdéseire. Színészei óriási fizikai megterhelésnek vannak kitéve; játéktérbeli létezésük drámai ereje elsősorban ebből adódik.

Schilling Árpáddal a pesti Katona József színházbeli *Faust* kapcsán dolgoztam együtt 2014 tavaszától 2015 tavaszáig, nagyjából egy éven át. Ez nem egy, hanem két különálló produkció volt, az első és a második rész. A színészek ugyanazok voltak, de a rendezői koncepció más és más. Így izgalmas feszültség jött létre a két előadás között. A próbákat nem láttam, ezért nem is mondhatok róluk semmit. Nyilván izgalmasak voltak. Viszont a próbafolyamatot egy nagyon részletes elemző megbeszélés előzte meg. Schilling és a dramaturg, Bíró Bence napi rendszerességgel feljárt hozzám. Mindennap szét-szedtünk egy-egy jelenetet, én pedig beszéltem nekik a történelmi és kulturális háttérrel, valamint Goethéről és a *Faust* megírásának alkotói fázisairól, illetve a mindenkori jelenet színpadi alapkérdéseiről.

Schilling elképesztően nyitott és érdeklődő volt. Ami viszont nem kellett neki, azt kíméletlenül eldobta. Legalább egy hónapon át szem- és fültanúja voltam, amint a jelenetek elemzése közben egy szempillantás alatt eszébe jutott egy-egy fontos rendezői ötlet, amelyet később aztán meg is valósított. És nagyon tanulságos dolgokat mondott, figyelemreméltó észrevételei voltak Goethe megoldásairól és a mű szerkezetéről. Nem kis részben Schillingnek és a vele folytatott munkának köszönhetem, hogy drámaírói gondolkodásom az utóbbi években megújulhatott.

Még egy rendező: Bagó Bertalan. 1993-ban ő állította színpadra, a Ruszt-féle korai *Hullazsinat* után szintén a Kolibri Pincében egy másik korai abszurd szkeccset, az Avvakum protópópa szenvedéseiről szóló rémbohózatot. Az ő rendezéséből értettem meg, hogy a borzalom és a komikum keverékét csakis a részvét teheti érvényessé. Rendezésének



Fotó: Márton Simon

minden jelenete fölött ott lebegett a felszólítás: „Essen meg rajtuk a szíved!”

Egy dramaturg: Perczel Enikő. Vele a székesfehérvári *Carmen* ültetett egy csónakba (vagyis autóba: együtt jártunk le a próbákra). Olyan munkát végzett, amelyet egy jó dramaturgnak kell, és az útközben folytatott beszélgetések nyomán emberileg is fontossá vált számomra.

Egy díszlettervező: Antal Csaba. Először az 1987-es szolnoki *Kínkastély* hozott össze vele, utoljára a 2017-es székesfehérvári *Carmen*. Lenyűgöző, ahogyan a játéktér és a színpadi cselekmény összefüggéseiről gondolkodik. Sok-sok térforma van a fejében, és mindegyikkel megragadja, megszervezi a játéktér egészét. A *Kínkastély* díszlete mindössze egy vörös bársonyfüggöny volt, viszont ezerféle dolgot tudott, és ezernyi lehetőséget adott a két főszereplőnek, Vallai Péternek és Derzsi Jánosnak, amit ők ki is használtak.

Még egy díszlettervező: Csanádi Judit. Másképpen gondolkodik a térről, mint Antal Csaba. Sokkal inkább konkrét képeket lát. Már említettem az egri előadás háztető-díszletét. Judit látott valahol Nagyszebenben vagy Brassóban egy régi százsz polgárház, amelynek meredek tetőjén emberi szem formájúak voltak a padlásablakok. Ezt építette be a színpadra. Bizonyos jelenetekben kint a tetőn járkáltak a szereplők: vagy egyensúlyozva imbolyogtak, vagy egyetlen nagy lendülettel fel kellett rohanniuk. Más jelenetekben az emberi szemekből kandikáltak ki. Derékig tudtak kihajolni, és úgy néztek ki, mint egy bábszínházi előadás kesztyűsbábjai. Több ablak volt több sorban, és nagyon nem volt mindegy, hogy valaki egy vele egy szinten levő másikhoz beszél-e, vagy a bal felső ablakból a jobb alsó ablakba.

Egy jelmeztervező: Nagy Fruzsina. Vele is az egri Báthory Zsigmond-ciklus kapcsán találkoztam. Az általa tervezett jelmezek ironikus utalások voltak a magyar reneszánszra, ugyanakkor pontosan és drámai erővel kifejezték az idő múlását, a szereplők elhasználódását és lezüllését.

Összehozott a sors még számos egyéb színházigazgatóval, rendezővel és dramaturggal is. És persze kritikusokkal, kritikusokkal, kritikusokkal. Az ő nevüket nem írom le, mert akik emlékeztetést tettek magukat, azokról szinte kizárólag rossz emlékeim vannak. Színészekről sem beszélek, de ennek más oka van: dolgoztam együtt jelentős vagy éppen kiváló színművészekkel, nőkkel és férfakkal egyaránt, de írói életutam

úgy alakult, hogy ezek egyszeri alkalmak voltak; egyetlen színesszel sem alakult ki tartós munkakapcsolatom. Fel tudnék idézni remek alakításokat, de olyan színész nem jut eszembe, aki írói munkámra számottevő közvetlen hatást gyakorolt.

III.

Beszélnem kell a kötetben olvasható színművek keletkezéséről is. A címadó mesejáték könnyen és gyorsan jött létre, a másik két dráma nehezen, lassan, több munkafázisban.

A *római hullazsinat* végigkísérte egész eddigi írói pályámat, férfikorom évtizedeit. Első változatát még 1978-ban írtam, a hódmezővásárhelyi lövészezredben. Ez a korai verzió került Ruszt József kezébe az 1990-ek elején, és az ő Kolibri pincebeli rendezése bátorított arra, hogy még egyszer nekirugaszkodjam az írásnak. Ekkor, 1994-ben egy nagyszabású világszínházi látomást akartam írni. Nem jártam sikerrel. Már akkor, írás közben is látszott, hogy nem fogom elérni kitűzött célomat. A nyelvi-poétikai eszközök mindinkább szembekeleltek a cselekménnyel, fölébe kerekedtek, szétszilálták.

Úgy is mondhatom, hogy a jelenetek alakulása kicsúszott a kezemből. Elvesztettem vagy talán meg sem szereztem az uralmat a történetek fölött. Bő másfél év alatt, 1994 elejétől 1995 végéig megírtam két és fél felvonást. Akkor egy közeli barátom, Balassa Péter (1947–2003) lesújtó ítéletének hatására lemondtam a folytatásról. Valamivel később, 1997 elején Ruszt József biztatására megírtam a gyomorról és a többi testrészről szóló közzjáték korai változatát. Ezt aztán Ruszt meg is rendezte, szintén a Kolibri Pincében.

Utána, 1999-ben – ma már nem is tudom, miért, talán macaksságból – ismét elővettem a kéziratot, és írtam egy befejezést az elkészült jelenetekhez, hogy a munka teljesnek, lezárt egésznek érződjék. Ennek éppen az ellenkezőjét értem el. Azáltal, hogy létrejött egy befejezésnek szánt szöveg, a mű kapott ugyan egy formális lezárást, de számomra végképp nyilvánvalóvá vált, hogy nem áll össze, és ezért mint irodalmi alkotás nem érvényes.

Mi történt? Egyszer, egészen fiatalon, színházi tapasztalatok nélkül, könnyedén és óvatlanul nekiszaladtam egy feladatnak, és egy olyan szöveg került ki a kezem alól, amely éretlennek és hebehurgyának érződik, de nagyjából egyben

van. Másfél évtizeddel később több tudás és tapasztalat birtokában egy sokkal átfogóbb célt tűztem ki, és ezt sokkal rosszabb hatásfokkal sikerült – azaz nem sikerült – megoldanom. Miért alakult így? Ez ismét életrajzi kérdés, ebben a rövid utószóban annyit felelhetek rá: csak.

Aztán 1999-ben, a betonfedélnek szánt zárójelenet megírása után félretettem a kéziratot, és húsz évig rá sem néztem. Végül idén, 2019 kora tavaszán elővettem, elolvastam, és egy kicsit elgondolkodtam rajta. Mérlegeltem, hogyan csinálhatnám meg újra, ezúttal jobban. Újraolvastam az annak idején használt kútfőket, elsősorban Gregorovius monumentális művét, a középkori Rómáról szóló monográfiát, és találtam egyéb történetírói munkákat is, amelyekből puskázhattam. Ezt követően rövid idő alatt, 2019. május eleje és június vége között megírtam a végleges változatot. Két hónapig tartott, de ez a két hónap valójában negyvenegy évet jelent.

A *Démóstenés* szintén sokáig készült, szintén sok változatban. Az 1990-es évek elején, Plutarkhosz párhuzamos életrajzai olvasásakor merült fel az ötlet, hogy írhatnék egy szatirikus mozzanatokban bővelkedő tragédiát az athéni állam bukásáról. A *nagytrőrő* befejezése után, 1993 késő őszén kezdtem dolgozni a legkorábbi változaton, és küszködtem vele 1994 tavaszáig, amikor feladtam a tervet, és félretettem a kéziratot. Évekkel később Forgách András biztatására és hathatós segítségével ismét foglalkozni kezdtem vele, másodszor már több sikerrel. 2004 végére elkészült egy teljesnek ható, befejezett változat. Ez hozzáférhető: megjelent a *Színház* című folyóirat mellékleteként (2005. június). Ebből 2005 kora őszén felolvasószínházi előadás jött létre az akkor még létező Bárka Színházban az Üllői úton. A rendező ezúttal is Csizmadia Tibor volt. Ezt a munkámat is félretettem, többé nem foglalkoztam vele.

Hogy a megírás szubjektív oldaláról is mondjak valamit: a *Démóstenés* 2004-es változatát – ellentétben a *Hullazsinat*

1990-es évekbeli jeleneteivel – nem tartottam kudarcnak, különben nem publikáltam volna, de azt is láttam, hogy egészében véve nem tökéletesen működik. Úgy vettem észre: nem sok hiányzik hozzá, hogy jó legyen, de azt a keveset pótolni vagy korrigálni kellene. Ehhez is néhány hónappal ezelőtt, az idei év elején érett meg az idő. A gyors elhatározás után a kútfők újraolvasása következett: Plutarkhosz mellett Thuküdidész komor víziója az emberiség történetének legeslegesítő világháborújáról és Héronasz virgoncnak ható, néha kimondottan obszcén jelenetkái egy régi görög város hétköznapi életéből. Ezt követően rövid idő alatt, 2019. március eleje és április vége között megírtam a végleges változatot. Ez is két hónap volt, és ez a két hónap is jóval hosszabb időszakot jelent. Húszegynéhány évet.

A *Bátor Csikó*, ellentétben a két imént említett drámával, új keletű munka, másfél évvel ezelőtt írtam a Budapest Bábszínház felkérésére. Az olvasópróbára 2019. április 10-én, szerdán került sor, 13 óra 5 perc és 15 óra 15 perc között, a színház Andrassy úti épületének előcsarnokában. Ezt követően a bemutatóig – a szerzőn kívül álló okokból – nem juthatott el a mesejáték. Negyvennyolc órával az olvasópróba után, április 12-én a színház igazgatója telefonon közölte velem, hogy leállította a próbafolyamatot.

Annyit minden indulat nélkül elmondhatok az Andrassy úton történetekről: ezek adták az ötletet, hogy másik befejezést írjak a színműhöz. Ez az új befejezés nemcsak erősebb és hatásosabb az előzőnél, amelyet eldobtam, hanem egy kicsit el is távolítja a mesejátékot a Grimm-meséktől. És ha ezt is szem előtt tartjuk, elmondhatjuk: semmi sem történik hiába.

2019. augusztus

(Az írás első részét decemberi számunkban közöltük.)

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
 Albert Dorottya (1992) műfordító, kritikus, egyetemi hallgató, Budapesten él
 Artner Szilvia Sisso (1967) kritikus, újságíró, Budavideken él
 Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él
 Beretvás Gábor (1978) esztéta, kritikus, egyetemi óraadó, Debrecenben és Kolozsváron él
 Bogdán Zenkő (1989) producer, doktori hallgató, egyetemi óraadó, Kolozsváron él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Fuchs Livia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él
 Hardy Júlia (1960) pszichiáter, pszichoterapeuta, Budapesten él
 Kiss Ilona (1955) irodalomtörténész, műfordító, a Tyumenyi Állami Egyetem vendégoktatója, Budapesten él
 Komjáthy Zsuzsanna (1986) tánc- és színházi kritikus, Budapesten él
 Köllő Kata (1958) színikritikus, szerkesztő, Kolozsváron él
 Márton László (1959) író, műfordító, eddig három drámakötete jelent meg, Budapesten él
 Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
 Réz Anna (1985) erkölcsfilozófus és hobbi-feminista, Budapesten él
 Simon-Hatala Boglárka (1976) gyógytornász, egészségtudománnyal foglalkozó kutató, Drezdában él
 Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplói-író, Budapesten él
 Tillmann Ármin (1995) filozopter, Budapesten él
 Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapesten él