



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • május–június

LIII. évfolyam, 5–6. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,

Rádai Andrea (www.szinhasz.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

KARANTÉN-KÖRKÉRDÉS

- 2 Álljunk meg egy pillanatra!
Körkérdésünkre válaszolt: Ari-Nagy Barbara, Biczkó Anna, Boross Martin, Dömötör András, Fekete Ádám, Fodor Tamás, Frenák Pál, Garai Judit, Gáspár Ildikó, Hód Adrienn, k2 Társulat, Lőrinc Katalin, Markó Róbert, Nagy Fruzsina, Ördög Tamás, Polgár Csaba, Pass Andrea, Rusznyák Gábor, Schilling Árpád, Sebestyén Ábá, Szenteczki Zita

JÁRVÁNY ÉS DRÁMA

- 12 Trencsényi Katalin: A Szfinx napjai

JÁRVÁNY ÉS PERFORMATIVITÁS

- 24 Szabó Attila: Elmélkedés a karantén performativitásáról
27 Gajdó Tamás: Színház vesztégzár alatt
30 Fuchs Lívia: Csontvázak, démonok, kaszások
A haláltáncmotívum a világháborúk árnyékában
33 Darida Veronika: A pusztulás színterei
Az AIDS-korszak színházi alkotói
36 P. Müller Péter: Járvány, foltvarrás
Avagy a NAMES projekt mint performatív emlékezet
39 Némethi Eszter: Seholsincs
„Karanténprojekt” a karantén előtti időkből

MŰVÉSZETI FELSOÓKTATÁS II. / AZ OKTATÁS JÖVŐJE: TÁNC

- 41 Lőrinc Katalin: Jövőképzés
A táncművészeti felsőoktatás lehetőségeiről
47 Gál Eszter: A Tánc Kortárs Laboratóriuma
Képzletjáték

HÍRLAPSZÍNHÁZ

- 51 Schuller Gabriella: Színházi Möbius-szalag
Halász Péter újságzínháza (1994)
55 Fritz Gergely: Kiderül-e a hírekből, hogy mi van?
k2 színház: Cucli 1–3. – Stúdió K Színház, Katona József Színház

BALTAZÁR / RENDHAGYÓ TESTEK

- 57 Muntag Vince: Speciális testek, speciális fogalmazásmódok
A Baltazár Színház társulatának színházi nyelvről
60 Hajnal Márton: Rendhagyó testek a táncban

AZ IFJÚ NÉZŐHÖZ

- 63 Nagykorúvá vált műfaj
Gyerekszínházi körbetekintő. Kerekasztal-beszélgetés Gabnai Katalin, Stuber Andrea és Turbuly Lilla részvételével
67 Antal Klaudia: Fontos dolgokról
Három bábos könyvről

GYŐRI BALETT

- 69 Megyeri Léna – Szász Emese: Variációk női sorsokra
Győri Balett: Anna Karenina – Nemzeti Táncszínház
71 Králl Csaba: Korszakok, piár, vakfoltok
Győri Balett 40 – könyvrecenzió, felhangokkal

MAROSVÁSÁRHELY

- 75 Stuber Andrea – Boros Kinga: Ha a cápa szája tátva
Kettős kritika egy előadásról: A nép ellensége – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata
78 Csendes rendező vagyok
Keresztes Attilával Nánay István beszélgetett

MADÁCH / PURCĂRETE

- 82 Jászay Tamás: Quod erat demonstrandum
Madách Imre: Az ember tragédiája – Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház
85 Georges Banu: Purcărete, a rendező – a színpad költője
Portrévázlat

A következő lapszám a pandémiás helyzet miatt szeptemberben jelenik meg.

Címlapon: (fent) Andromakhé – karantén-videókonferencia, r.: Gáspár Ildikó, Örkény Színház; (lent) Ladányi Andrea, karanténperformansz, Barcelona (fotó: Borlai Gergő, festmény: Bánki Ákos). Belső borító (hátlal): Az ember tragédiája, r.: Silviu Purcărete, Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház (fotó: Petru Cojocaru)

IMEDIA



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. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

„Bezártak a színházak. Vannak, akik szerint a színház most halott. És vannak, akik a kísérletezés lehetőségét látják a helyzetben. A színházi dolgozók – különösen a függetlenek – rendkívül nehéz helyzetbe kerültek. De vannak, akik többet dolgoznak most, mint valaha. És vannak, akik végre kiléptek az egyhangú üzemmenetből, és egy pillanatra megállnak. Erre kérjük most: álljon meg egy pillanatra, és gondolja át...” Ezzel a felvezetővel küldtük ki körkérdésünket 31 színházi alkotónak, amire 21 válasz érkezett.

A hosszabb-rövidebb, hol személyesebb, hol filozofikusabb reakciókat azzal a szándékkal közöljük, hogy talán együtt kiadnak és a jövő számára is rögzítenek egy fontos pillanatképet arról, mit jelent a kortárs színházi alkotók számára ez az új helyzet. És fordítva: innen, 2020 tavaszából nézve milyennek látszik a régi?

Kérdéseinkre ki egybefüggően, ki kérdésenként külön-külön válaszolt, indokolt esetben ezeket sorszámmal jelöltük a szövegekben.

1. Miket értékelt át Önben a mostani helyzet?
2. Ha élete egyetlen előadását rendezhetné meg, mi lenne az?
3. Másnak/kevesebbnek/többnek látja-e most a színház szerepét, jelentőségét?
4. Van-e olyasmi, amit ebből a helyzetből tanult meg a színházról?

ÁLLJUNK MEG EGY PILLANATRA!

Körkérdés

ARI NAGY BARBARA *dramaturg*

Kevés dolgot értékeltem át magamban, ha őszinte akarok lenni. Tulajdonképpen azon csodálkozom, hogy ennyire meg vagyunk lepve. Hogy ennyire készületlenül ért lélekben, amiről sejteni lehetett, hogy bekövetkezik. Régóta gondolom azt, hogy semmire nem tudunk nemet mondani, önként, tudatosan, egyenként és közösen. Mint a kutya, aki beszabadul a kamrába, és addig zabál, amíg rosszul lesz, mert *megteheti*. Biztosan ő is úgy gondolja, hogy ez a szabadság. Vagy hogy ettől pörög a gazdaság.

Most itt van nekünk élmény- és fogyasztásalapú világ-megismerésünk megcsúfolója, a vírus. Színházi szempontból egyrészt igazi katasztrófa, hiszen tilos a találkozás, az egy térben és időben létezés. A színház most leginkább a hiányával hat. Másrészt időt kaptunk a magunk ügyeinek átgondolására, új formák, új témák keresésére. A bezártság, a szorongás, szeretteink féltése olyan tapasztalat, amelyben jelenleg az egész világ osztozik. És ez a közös tudás, ez a régóta hiányzó valódi sorsközösség forrásként szolgál majd, amikor a traumát együtt feldolgozzuk. Bár már ott tartá-

nánk! És bár ne az lenne az első gondolatunk, hogy most már minden rendben van, túl vagyunk rajta.

BICZÓK ANNA *koreográfus*

1. Hogy mit értékelt át bennem a mostani helyzet? Még értékeli, nem múlt idő. Ezért talán még válaszom sincs. Az biztos, hogy ezt a csendet, ezt a tiszta levegőt, ezt a lassabb és figyelmesebb létezést szívesen megtartanám az újrainduló világnak.

2. Nem tudom, mi lenne az az egyetlen előadás, amit megrendeznék. A premier után tudnék erre válaszolni. Jobb esetben addigra megértem, mit csináltam.

3. Ebben az átmeneti időszakban nekem színház, már fizikai értelemben, nincs (kivéve, ha azt vesszük, hogy színház az egész világ), de egyszer majd lesz újra, a színház nem halt meg, csak pihen egy kicsit, mint medve a barlangban. Vajon mit kell kipihennie? Az online felület lehetőségei sajnos nem foglalkoztatnak. Eléggé 20. századi vagyok.

4. Például eszem ágában sincs a színházat online nézni. A parkban az embereket figyelni, az most a színház nekem.



Dömötör András. Fotó: Dömölky Dániel

BOROSS MARTIN *színházrendező*

Egyszer egy – nem emlékszem, melyik – amerikai filmrendező mondta egy interjújában, hogy „az utcaseprő, a rendőr, az orvos és a tanár sokkal fontosabb munkát végez nálam, de mikor az utcaseprő, a rendőr, az orvos és a tanár hazamegy, este az én filmemet nézve szeretne kikapcsolódni”. Valami ilyesmi volt, de lehet, hogy kicsit átköltöttem.

Mindenki, aki nem deklarálta „szükségállapot-dolgozó”, felteszi most magának a kérdést, hogy hogyan tér vissza a munkába, ha vége a krízisnek.

Én is ezen gondolkodom, hogy ha visszakapjuk a privilégiumot, hogy közönség előtt legyünk, tudjuk-e majd úgy végezni a munkánkat, hogy akkor mi legyünk a szükségállapot-dolgozók. Megpróbálunk-e minden előadást úgy készíteni és játszani, hogy annak a létrejötté a néző számára elemi szükséglet legyen?

De legtöbbet mostanában olyan dolgokon gondolkodom, amiknek semmi közük a színházcsináláshoz. Például, hogy

- most, hogy mindannyian nyugdíjas életet élünk, változik-e a viszonyunk az idősekhez?
- most, hogy a város nem lehet a természetes közegünk, változik-e a viszonyunk a természethez?
- most, hogy mindannyian láthatatlan munkát végzünk, változik-e a viszonyunk a láthatatlan munkákhoz (nevelés, gondozás, háztartás)?

És más hasonlókon, amiken általában „két projekt között” gondolkodik egy színházi munkás.

DÖMÖTÖR ANDRÁS *színházrendező*

1. Radikális változást nem éltem meg eddig, de nem tudjuk, mi vár még ránk. Talán jó, hogy van egy kollektív tapasztalat arról, hogy ténylegesen mennyire illuzórikus a biztonság és a társadalmi berendezkedésünk. És közhely, de a közhelyek sokszor attól közhelyek, mert igazak: az otthon fontossága a szakmai otthonlét mellett nagyon erősen megmutatkozik nekem most. A politikai szintéren meg semmilyen remény nem maradt.

2. Az a tapasztalatom, hogy minden előadásnak úgy kell nekimenni, mintha egyetlen lenne, máshogy nem is nagyon

lehet. Másrészt egyikről sem szabad azt gondolni, hogy ez az egyetlen, mert akkor megszűnik a természetes kreativitás. Ha lenne egy ilyen drámai helyzet, hogy még egy dobás van, és kész, ha eljátszom ezzel a gondolattal, akkor lehet, hogy írnék egy monológot arról, ahol az élettemmel tartok, és ezt adnám elő. De ehhez egy nagyon furcsa helyzet kellene.

3. Egyértelműen látszik, hogy milyen óriási szerepe van a művészeteknek, hogy elviselhetőbbé tegyék a mindennapokat, a színháznak ezen belül csak a hiánya látszik.

4. Nincs. Csak a színház létjogosultsága erősödött fel bennem. Éppen az érdekes ebben a mostani helyzetben, hogy a mindennapi életünkön erőszakot tett valami, és az így keletkezett hiány számomra azonos a színház lényegével, a személyes és egyszeri találkozással. Ez hiányzik most mindannyiunknak mindenben.

FEKETE ÁDÁM *színházcsináló*

Kicsit rémisztő érzés, hogy nem hiányzik a színház. Megkönnyebbülés, hogy nem kell megnézni ezt se, meg ezt se, nem kell véleményt formálni, elkönyvelni ilyenek vagy olyanok, számon kérni valamin a tempóját vagy a hangsúlyait, akár nézőként, akár alkotóként. Ez nagyon jó.

Valami nem véleményezett létezés kellene most meg tapasztalni, azt hiszem, valamit, ami nincs értelmezve, és nincs szolgálatába állítva semminek. Magunkhoz ölelni a bizonytalanságot: hogy alapjában véve nem tudunk semmit, és hogy a hírek nem informálnak bennünket semmiről – tiszta *Hamlet*! Ennek az egyedüllétnek a tempóját, a „zenéjét” megérezni! (Dánia: börtön, és börtön benne minden férfi és nő, ezt érzem most, ahogy vissza-visszakacsintok a Facebookra, hogy arcokat lássak.)

Néha hiányozni kezdenek a hangzó mondatok, mert hirtelen mintha újra közük lehetne az élethez. És akkor az is hiányzik, hogy egy ember beálljon a fénybe, és az önmagától való távolságot beleordítsa a világba.

Tulajdonképpen jó lenne tök hülyén kijönni ebből az egészről. Színház, az micsoda? Próbálni? Mit? Úgy tenni, mintha? De jó! De minek? Feltenni magunknak az evidens kérdéseket, és nem valami régi szenvedély szarkofágját előráncigálni. Nagy



Garai Judit. Fotó: Dömölky Dániel

sejtések útján elindulni, a többiekkel vagy magaddal szemben, vagy legalábbis a szemközti oldalon. És nem azért, mert már a karantén előtt is ez volt.

Életem egyetlen előadása? A következő. Nem tudom. Itt, gondolom, hazudni kell. Ha komolyan elgondolkodnék rajta, akkor már azért sem mondhatnám el, mert időközben komoly lett, és akkor jönnek a szavak, és lezüllesztnek mindent. Összeszedném azokat az embereket, akiket szeretek, meg egy párat azok közül, akiktől félek, és megkérdezném, hogy vannak – és ők válaszolnának, és dőlné a pénz.

FODOR TAMÁS színházrendező

1. Továbbra is kritikusan szemlélem a „lehetséges világok legjobbját”, de jóval nagyobb megértést kell tanúsítanom a könnyen befolyásolható „alattvalókkal” szemben, tevékenyebb szolidaritást kell gyakorolnom (a magam erőtlensége mellett is) a körülmények sújtotta embertársaimmal, segíteni azokat, akik segítenek nekik.

2. Azt a darabot még nem írták meg. Valami homályos elképzelés él bennem róla, és ha egy igazi költővel találkozom majd, aki képes együtt dolgozni egy alkotó teammel, akkor valami olyasmire biztatnám: írj egy izgalmas történetet, amelyben ambivalens karakterek saját igazságuk tudatában, kíméletlen küzdelemben, egymást félreismerve, groteszk

útvesztőkkel tarkított hajszában jutnak el egy boldognak (happy) hitt véghez (end).

3. A mindent maga alá gyűrni kész hatalmi arrogancia meghódítandó terepnek látja a színházi függetlenséget, de sokak számára most felértékelődött az élő színház szellemi szabadsága. Már nemcsak kiismerni kell kiszámíthatatlan és megállíthatatlannak tűnő vírusaikat, hanem újabb és újabb természetes táplálékkal kell ellátni magunkat, hogy immunissá váljunk a kórral (korral) szemben.

4. Megerősödött az a korábban ugyan felismert, de még sikerre nem vitt alkotói elv, hogy nem érdemes ragaszkodni kiinduló elképzeléseinkhez, amelyeket bármikor felülírhat egy nem várt esemény. Inkább alkotótársainkra, első pillanatban idegennek vagy hibásnak tűnő kezdeményezéseikre is jobban figyelve, nyitottabban és dialógusra készen, együttesen kell felépíteni közös előadásainkat.

FRENÁK PÁL koreográfus

1. Igazából semmit sem értékeltem át, a helyzet inkább megerősítette bennem a hitet és a világnézetemet, hogy az ember nem örök létű, még ha sokan azt képzelik is, gondolkodják magukról. A művészi hitelesség, önazonosság mindig is létkérdés volt számomra, így nincs bennem sajnálat az elvesztett múltért, olyannyira nincs, hogy teljes erőmből a jelenben vagyok, és figyelemmel kísérem a történéseket, még akkor is, ha látszólag tehetetlen vagyok. Esténként gyertyát gyújtok a távozó ismeretlen lelkekért, és kérem azt a valakit, hogy a szenvedéseket okozó emberiséget ne büntesse szenvedéssel. Reménykedem, hogy elmennek a sötét felhők, és az új generáció is láthatja majd a tiszta, kék eget. Már gyerekkorom óta, mióta az eszemet tudom, aggódva nézem a világot, melybe beleszülettem, melyben élek, és látom, nincs csodálatosabb lény az embernél, de borzasztóbb sincs nála. Darabjaim mindig a társadalmi közönyösségről és az emberi kapcsolatokról szólnak – sokszor radikálisan fellépve az agresszióval szemben. Megerősödött bennem, hogy nem a darabjaim agresszívek, hanem a bennük megjelenített valóságból merített tapasztalat visszajátszott képmása, mellyel nem tudunk mit kezdeni. Most mindenki alázatot tanul, és abban reménykedünk, hogy a sok áldozat nem volt hiábavaló.

2. Már megrendeztem! Tavaly decemberben mutatta be a Trafó a CAGE című darabot a Radikal Dance társulással. Így, pár hónappal a bemutató után félve kértem magamtól, hogy lehet, hogy ebben az előadásban ennyire pontosan vizionáltam a mostani eseményeket?! Persze a művész olyan, mint a vadállat: füleit élesre hegyezi, és a legkisebb rezonanciára is mozdul; érez, figyel. A CAGE megmutatta, hogy bezárt lelkünket, egymástól elzárt testünket nem bírjuk a végtelenségig hazugságokkal fedni, és nem tudunk csak a mának élni, mintha az öröklét kiváltsága vértetne minket. Senki sem vonhatja ki magát a globális felelősség alól, főleg, ha társadalmi érdekképviselőben áll bárhol – döntési jogokkal felruházva.

3. Másképpen látunk most önmagunkra, így a színház szerepe is más dimenzióból látható. Számomra – mivel mindig szükségszerűségekből alkottam – soha nem volt probléma eltűnni a világból. Minden relatív: ez attól is függ, meddig tart ez az állapot, de ez sem tarthat örökké, így biztos, hogy a színházak is újra játszani fognak, és milliányi új kreáció fog létrejönni. Addig pedig ki kell bírunk, és meg kell találunk azokat a lehetőségeket, amelyek ebben az állapotban is működnek. Én például felajánlottam darabjaim láthatóságát. Kéthetente osztunk meg egy-egy munkát a repertoárunkból az érdeklődők számára ab-



Gáspár Ildikó. Fotó: Horváth Judit

ban a reményben, hogy színesebbé tesszük az életüket ezekben a nehéz napokban.

Azon kívül demisztifikálódnak betokosodott pozíciók, elképzelések az értékrendszerünkre vonatkozóan: mindenki másképpen lát önmagára – a művészek éppúgy, mint bárki más. Sok dolog elveszti a fontosságát – az én esetemben biztosan. A halál árnyékában élünk, feleségemet ápolom lassan hat hete, és sokan érezhetik ugyanígy, hogy csak az a hit, amely tisztán éltet minket, csakis az vezethet bárhová – legyen így vagy úgy.

Így a színház is csak egy játszótér marad, bárhogya is legyen; egy csodálatos emlék mindenki számára, és akik tudják, nem örök életűek, azok, amíg élnek, meg tudják élni önmaguk valóságát a maga teljességében bármilyen dimenzióban.

4. Semmi újat, mert mindig alázattal viseltem a színház világa iránt, és nem tartottam soha egyéni birtoklási vágyban vagy állapotban senkit és semmit, így minden transzparens volt számomra, és átmeneti. De gondolom, sokaknak most kell megtanulni a magányt kezelni, és tudatosítani, hogy semmi nem örök. De ez egy olyan társadalmi probléma, amit a színház világa és mindaz, ami körülveszi, kezd elfelejteni! Ez az állapot mindenkit büntet, de előbb-utóbb mindenki alázatot fog tanulni.

GARAI JUDIT *dramaturg*

1. Az értékelődött át bennem, hogy hogyan gondolkodom térről és időről, kényszerről és szabadságról, a munkához való viszonyomról. És az is, ahogyan eddig az egzisztenciális kérdésekhez közelítettem.

2. Van egy összművészeti projekt-ötletem, amit még pár éve egy berlini ösztöndíj alatt dolgoztam ki. Ezt egy közepes méretű vidéki városban, Mosonmagyaróváron, az ottani lakókkal akarom megcsinálni. Majd. Valamikor. Viszont a kutatási fázist most el lehetne kezdeni.

3. Inkább a hiánya nyit meg új utakat, amik most szükség-szerűek is. Rengeteg előadás hozzáférhető online, belenézhetnek az emberek egy-egy próbafolyamatba, üzeneteket kapnak a társulatoktól. Színészek olvasnak föl esténként meséket, mon-

danak minden nap verset, indítanak YouTube-csatornát, megmutatva az otthonuk egy-egy szegmensét.

Befogadó és alkotó is otthon ül, kattintgat, bámulja a képernyőt, és keresi az önkifejezés – ebben a helyzetben eléggé beszűkült – módzatait.

4. Inkább a színházhoz való viszonyomról tanultam ezt-azt. Brecht *Keuner úr történeteiből* ez a szöveg jut eszembe: „K. úr egy napig várt valamire, aztán egy hétig, aztán még egy hónapig. Végül így szólt: »Egy hónapot még vártam volna, de ez a hét és ez a nap túl sok volt.«”

GÁSPÁR ILDIKÓ *színházrendező*

Megállni a finis előtt olyan, mint... de inkább nem hasonlítom, úgyis érti mindenki.¹ Aztán dimenzióváltás, napokig tartó kábult ájulát. De belül moccanog, türelmetlenkedik valami, és mivel a próbák láthatatlan és érthetetlen szálakon kapcsolnak össze minket – használhatnám a transzcendens szót is, ha nem értenénk azonnal félre, úgyhogy inkább ilyeneket írok, hogy láthatatlan meg stb. –, szóval, megérzi az ember, hogy ez micsoda erő, amikor a megmágneseződött részecskék, bár messzire kerülnek egymástól, mégsem bírnak nem vonzódni, nem összeállni valami egésszé, amit nevezhetünk akár csapatnak is, vagy szellemi összmunkának, esetleg libidinális egységnek, avagy nemes egyszerűséggel szerelemnek. Mert ha nincs is kimondva, vonzódásunk még mindig, a próbák leállítását után egy héttel is él, és élteti az egymással való összekapcsolódás képességének – csak hogy nagyokat mondjak – misztériumát, amiből nem tud nem megszületni valami, mert ezt a gyereket most már ki kell tolni, ki akar jönni, és kész; inkább inkubátor és várakozás ezután, de most már levegőre vágyik: ez volt neki beigérve. És aztán megszületik a valami, és örülünk neki, mert életképes, és mégsem lóttunk le előre semmit, hiszen ez nem az, ami lett volna, hanem ami most így, mégis hitelesen lenni tudott. Se fiú, se lány, mindkettő és egyik sem. Na és?

¹ Az *Andromakhé* próbái 2020. március 12-én álltak le az Örkény Színházban. Az alkotók március 18–24. között videochaten rögzítették az előadás próbáját.

Aztán megint kábulat, bódultság, egy-egy üzenet a Facebook-csoportban, néha praktikus, néha áradó, néha vigasztaló szavak, néha szellemes, olykor meg butuska viccek, amelyekről az ember csak reméli, hogy még nem látta más, nem baj, benyomom, hátha. Csak hogy legyen egy mosoly vagy valami.

Megálltunk egy pillanatra. Jó volt körülnézni, hogy mit hoz ki belőlünk ez a helyzet. Tanultam egy csomó mindent, mondhatjuk, hogy szakmailag fejlődtem. Biztos a többiek is, de ezt inkább ők tudják megítélni. De az van, hogy most már csömör. Én még egy színházi csodaelőadás online közvetítését nem bírom végignézni. Egy darabig nem. Se videochatelni nem tudok. Megint szeretnék másokkal egy térben szuszogni, köhögni, prüszkölteni, egymás nyálában jól megfürödni, a feszültséget kézzel fogni, megfogni, mint egy fürge, prémes állatot, megsimogatni, megszelídíteni, hogy az ölembe kunkorodjon, majd megrázva magát továbbálljon, amikor az együttlétből elég volt.

HÓD ADRIENN koreográfus

1. A fizikai és a szellemi jelenlét egyre jobban érdekel a színházban, jobban mondván a két oldal (nézői és előadói) egyszerre jelenlévősége. Én azt gondolom, ott van valami varázslat a kettő között, mikor mind a kettő bizonyossággal van a másik jelenlétéről. Ez a találkozás úgy történik meg, hogy az előadó is figyelemmel és tudatossággal van jelen és érzékeli a nézőt, figyelni tudja, hogy mi történik a nézőkkel. A másik oldalról pedig (ez egyértelműbb) úgy, hogy a néző nézi, megfigyeli az előadót, ami természetesen hatással van az előadóra.

Ez a szemtől szemben lét az, ami számomra érdekes. Az előadói kérdés az, hogy amit teszek, annak milyen hatása van, illetve hogy miközben néznek, és emberekkel osztok meg dolgokat, az bennem mit okoz. Az előadó konstatálja, hogy amit csinál, milyen hatással van az emberekre, és erre vagy tud reagálni, vagy nem. Engem egyre erősebben foglalkoztat az élő jelenlét, ilyen szintű letisztult, egyszerű formája a színházban.

2. Rossz belegondolni abba, hogy egyetlen. Nem is szeretnék.

3. Várom, hogy újra lehessen színházi eseményeken részt venni, és előadásokat létrehozni. Hiányzik. Legfőképp pont az a jelenlét hiányzik, amiről fentebb írtam. A vírus hatására most távolságot kell tartani egymástól, de kíváncsi lennék, ha a közelség lenne a megoldás most, valamiért az egyetlen a védelmet, akkor mi történne velünk, hogy reagálnánk erre. Érdekes eljátszani ezzel a gondolattal: nem azt hallanánk, hogy maradj otthon, hanem hogy fogadd be, oszd meg, menj közel!

4. Azt, hogy ÉLŐ.

K2 TÁRSULAT

1. **Benkő Bence:** Nem tudom, hogy ez átértékelés-e, de valamiféle felelősségérzet előkúszott a mélyről a tekintetben, hogy mennyire és hogyan figyelek oda a körülöttem lévők egészségére például. Van két-három pont a városban, melyek között olykor autóztam egyet, de figyeltem rá, hogy ne nagyon érjek hozzá semmihez, ott legyen a maszk, a kesztyű, bevásároltam a családnak, ilyesmi. És ezek nem is annyira magam miatt történtek, hanem azok miatt, akikkel nap mint nap érintkezem. Értük talán jobban aggódom, mint magamért. A „magamra tudok vigyázni” érzés bájosan eltélt és biztonságérzetet ad. Aztán maximum tévedek.

2. **Fábián Péter:** Tíz éve egy sort sem írtam úgy, hogy ne tudtam volna, mikor, hol, kinek a szájából fog elhangozni a szöveg. Hozzászoktam ahhoz, hogy az írással kiszolgáljam a színpadot. Most is hiszek abban, hogy ez így természetes, a szö-

veg legyen a színház szolgálóleánya. Mégis feltámadt bennem a vágy, hogy a karantén idején írjak valamit az asztalfiókomnak. Valamit, amiről nem tudom, hogy bemutatják-e valaha, és ezért teljes szabadságot kapok önmagamtól: senkihez és semmihez nem kell igazodni. Ha sikerülne megírnom egy ilyen darabot, azt később valamikor, valahol, valakikkel nagyon szívesen megrendezném. De épp az a lényeg, hogy most először semmit ne tudjak előre azon kívül, hogy miről szeretnék írni. Vagy ez, vagy nekifutnék még egyszer a *Karneválnak*.

B. B.: Gondolom, a következő, ami jönne. Most lett volna *Az algoritmus* című előadásunk bemutatója. Szívesen megcsinálnám. Persze meg is fogjuk. De ha a kérdés ennél sokkal romantikusabb, és valami nagyot kell mondani, akkor nem tudom. Talán belevágnék a pár éve dédelgetett álmomba, hogy megcsináljak egy érdekes előadást *A földperzselt tanya* történetéből, ami az izlandi Brennu-Njáls saga része. Lehet, hogy izgalmas lenne. Ez az egyik. A másik pedig a k2 története az egyetemről a napjainkig, szabadon szólva a hazai színházi emberekről, helyzetekről. Lenne benne narrátor, ragtime meg dobtáras gépfegyver is. Mint egy jó Scorsese-film. Aki összeállt Guy Ritchie-vel. Akiknek besegített Tarantino. Jó kis dokumentumdarab lenne.

3. **F. P.:** Nagyon tisztetem az összes olyan kreatív kezdeményezést, amelynek jegyében színházi emberek juttatnak el kulturális tartalmat az emberekhez az online térben, magam is részt vettem több ilyen projektben. Ugyanakkor azt gondolom, hogy hiába minden kreativitásunk és igyekezetünk, a színház karantén idején alapvetően halott. A személyes jelenlét, a pillanat művészete online térben egyszerűen működésképtelen. Nem hiszek abban, hogy ez az időszak a színház továbbfejlődésével járhat, mert majd rájövünk, hogy működik ez interneten is, minek elmenni a színházba. Szerintem az emberek alig várják, hogy újra helyet foglalhassanak a nézőtérben, és a nézőszek alig várják, hogy ne webkamerák, hanem emberi tekintetek előtt játsszanak. A színház jelentőségét mindezek ellenére mégis nagyobbban érzem ezekben az időkben, mint korábban bármikor. A jelentőségére épp az mutat rá, hogy most nincs. Otthon tudunk olvasni, zenét hallgatni, filmet nézni, de a színház – a személyes jelenlétből fakadó közösségteremtő mágiaja révén – olyan különleges hiánycikké vált hirtelen, ami a többi művészeti ághoz képest is különösen értékesé teszi. Most jövünk rá, hogy mekkora érték együtt lenni másokkal, és fontos dolgokról magas színvonalon beszélni, vagyis színházat nézni és csinálni.

B. B.: A forma más, az biztos, mivel minden az internetre szorult. Ez persze nem teljesíti be annyira a színház valódi funkcióját, de nincs vele különösebb erkölcsi problémám, hiszen egy sajnálatos helyzet állt elő, amikor eléggé meg van kötve az emberek keze. Meg a lába is. Szóval jó, hogy az emberek igyekeznek eljutni a többi emberhez mindenféle művészeti produktumokkal. Miért is lenne ez baj? Másrészt fontos, hogy tudják az emberek, hogy akik a színházakban estéről estére miattuk, velük lépnek fel, azok most is itt vannak, és számítanak a közösségi élményre, amely most kissé megváltozott ugyan, de mégis segítség tud lenni ezekben az időkben. Egyszer csináltunk egy előadást Zalaegerszegen, amelyben szóba került – gyűjtögetett sztorikról volt szó –, hogy a városban volt színházi előadás a negyvenes években, miközben folyt a háború, és a gettót is kialakították a szomszédos utcákban, fellógatott emberek a lámpavasakon stb. A társulat viszont játszott, hogy az emberekben tartsák a lelket, és mutassanak nekik egy kis fényt, szóval egy egészen konkrét cél érdekében mozgósították magukat. Ez is valami ilyesmi. Szóval fontos, hogy van színház, még ha más formában is. Remélem, az embereknek jól esik, és segít

átvészelni ezeket a napokat. Szerintem sokkal rosszabb lenne, ha a művészekről üresen csengő világháló fogadna minket.

4. F. P.: Ahogy telnek a hetek, hónapok a karanténban színház nélkül, egyre biztosabb vagyok abban, hogy a színház lényege nem is az, hogy miről és hogyan szól egy adott előadás, hanem hogy képes-e közösségi élményt adni. Attól lesz jó egy előadás, hogy él a közösségteremtés lehetőségével, és attól lesz rossz, ha figyelmen kívül hagyja, hogy ez a legfőbb erénye. Az utóbbi években főleg a frappáns dramaturgiai megoldások foglalkoztattak, a formákkal való kísérletezés, saját magam és a színészek határainak feszegetése. Nem mondom, hogy ezek most már ne érdekelnének, de sosem voltam olyan biztos benne, mint most, hogy minden dramaturgiai megoldásnak, formai kísérletnek, határfeszegetésnek azt a célt kell szolgálnia, hogy a közönségnek (és persze nekünk, alkotóknak is) közösségi élményben legyen része. Enélkül megette a fene.

B. B.: Azt hiszem, hogy nincs. A fő probléma ugye, hogy nem találkozunk a nézőkkel. Az „itt és most” eddig is nyilvánvaló összetevője volt a színházcsinálásnak. Hiányzik is, de mindig hiányzik, ha már két hétig nem csinálunk épp semmit. Az mindenképpen üdítő, hogy az embereknek is hiányzik, szurkolnak, várják a visszatérést nézőként is. Hát üzenjük, hogy mi is, a másik oldalról.

LŐRINC KATALIN *táncos, pedagógus*

1. Semmit. Ugyanaz az érték számomra minden, ami eddig volt.

2. Nincsenek fixa ideáim, fixálódott vágyaim semmilyen téren. Minden nap változna tehát ez is. Korona ide vagy oda.

3. Részemről változatlanul. Hogy „úgy általában” társadalmilag milyen is ez, azt még nem látom.

4. Azt, hogy képzelenség egy 20x35 centis műanyag felületről nézni. (Amúgy világeletemben halálra untam a színházi közvetítéseket tévén is, de most aztán végképp bebizonyosodik: a színház lényege a közös tér, az ebben a térben lélegző három dimenzió, a testről testre, jelenlétről jelenlétre ható energia.)

MARKÓ RÓBERT *rendező*

Egy nagyon fontos tanár az életemben – nem klasszikus értelemben vett tanár, hanem olyan ember, akitől tanulni lehet, nem lexikális tudást, hanem szemléletet, létezőmódot, szóval mégiscsak tanár, de ez végül is mindegy is – azt írta egyszer egy azóta már nem létező színházi folyóiratban, hogy „a színház maga az élet, de az élet mindig fontosabb, mint a színház”. Aztán simán lehet, hogy egyáltalán nem írt ilyet – rágugliztam most Bérczes nevére, a *Hajónaplóra* meg erre a mondatra: nincs találat.

Ha írt, ha nem írt, én eltettem a tarsolyomba ezt a mondatot a marsallbot mellé (a másik, ami még ott van, a *Szamba* Raczkó igazgatójéé: „a gyerekközönség is közönség, mert abból lesz a jövő szocialista emberitpusa”), és mostanában gyakran veszem elő (mármint a Bérczesét), noha ebben az átmeneti állapotban is színházzal telnek a mindennapjaim. Teljesen érdektelen vezetői adminisztrációval és teljesen érdekes tervek kovácsolásával, felkészüléssel reménybeli előadásokra, de most mégis, sokkal kézzelfoghatóbban, mint valaha, fontosabb az élet. Befelé figyelni is, persze, de leginkább mégis kinézni önmagunkból, hogy vigyázzunk, akire kell, és segítsünk, akinek tudunk.

Hogy mi vár ránk, azt megsaccolni sem tudom. A kecskeméti Katonában tartottunk egy próbafolyamat közepének az elején, amikor a színházak bezártak; éppen következett az

a rész, amit a prózai színházban a legjobban élvezek: nézni, ahogy a színészek magukévá teszik a szerepet, és elkezdnek egymással, egymásból olyanokat játszani, amire otthon az íróasztal mellett nem is gondolt volna az ember. Szóval ha egyet rendezhetnék már csak, ezt fejezném be: a *Gardéniát* Csombor Teczával, Csapó Virággal, Hajdú Melindával, Réti Nórával meg a tucatnyi munkatárssal körülöttük. Körülöttünk. Jó kis darab egyébként, közép-kelet-európai színházzá stilizált életvalóság. „A színház maga az élet, de az élet mindig fontosabb, mint a színház.” Hát akkor körbe is értünk.

NAGY FRUZZSINA *jelmeztervező*

1. Inkább megerősített abban, amit mindig is gondoltam: színházcsinálás nélkül el sem tudom képzelni az életem. Borzasztóan hiányzik minden aspektusból. Ez az egész olyan, mint egy rossz rémálom. Várom, hogy végre fölébredjek. Még azok a részfolyamatok is hiányoznak, amelyeket általában nem szeretek egy munka során. Az sokat segít, hogy időnként az interneten keresztül azért folytatódik néhány projekt előkészítése, illetve a tanítás. De korántsem pótolja a személyes kapcsolatot az emberekkel. Rádöbbsentem, mennyire lételemem a csapatmunka.

2. Egy olyan divatszínház vagy catwalk-koncert, amely a Hősök teréről indul és a Deák térig tart, és több száz résztvevője van. Ez egyébként egy visszatérő álmom.

3. Ugyanolyannak látom, mint előtte. Számomra nagyon fontos. Néha azért felmerült bennem a kérdés, hogy ér-e öncélú vagy kevésbé öncélú művészkedéssel átvészelni az életet, persze úgy, hogy a munkámmal (amit elég megszállottan végzek) azért másoknak is adok valamit. Erre a kérdésre a mostani helyzetben sincs igazán válaszom.

4. Mivel szabadúszó művészként dolgozom, alig érzékelhetően, de motoszkált bennem a kiszolgáltatottság tudata. Szerencsére a sok feladat miatt, ami megtalált, sohasem foglalkoztam vele. Ez a helyzet bebizonyította, hogy mennyire kiszolgáltatott pozícióban vagyunk.

ÖRDÖG TAMÁS *színházrendező*

1. Megpróbálom felhasználni ezt a helyzetet arra, hogy hosszú távú terveket készítek, és előkészítek olyan munkákat, amelyekre amúgy nem lenne időm. Például évek óta szeretnék a Dollár Papa Gyermekeivel átnyergelni kicsit új területekre, és csinálni egy nagyjátékfilmet Virginia Woolf *Orlandójából*. Független alkotóként amúgy hozzá vagyok szokva a munka intenzitásának drasztikus változásaihoz. A mostani időszak abban más, hogy nem látszik a vége az apálnak. Átértékelésnél még nem tartok, az szerintem akkor fog eljönni, ha újra visszamehetünk a színházakba és majd felmérjük a pusztítást. De optimista vagyok, remélem, a romokból egy új és jobb rendszer fog felépülni.

2. Valami hatalmasat és lehetetlent rendeznék, mondjuk egy Bergman összest.

3. A színház most, hogy mindenki az online térbe próbálja menekíteni magát és a privát játékkedvét, úgy látom, leginkább szórakoztatónak és búfeledtetőnek próbálja beállítani magát, és ez veszélyes is lehet hosszú távon. Ez persze abból is fakad, hogy egy élő dolgot kell halott és végtelenül lebutított módon eladni. A monitor megöli a színházat. Én legalábbis képtelen vagyok rögzített előadásokat nézni, mert elszomorítanak, pont a hiánynak hívják fel a figyelmet. Hogy ezt csak együtt lehet, egy térben. A rögzített előadásokon minden szó csak kopogni tud.



Polgár Csaba. Fotó: Horváth Judit

4. Erre korai lenne válaszolni, nagy felismeréseim nincsenek. De ennek a történetnek, attól tartok, nem lesznek tanulságai, inkább kihívásokra számítok, olyan helyzetekre, amilyennekkel eddig nem szembesült a színház. De ez a jövő zenéje.

POLGÁR CSABA *színész, rendező*

1. Jelenleg még semmit. Szükségem van bizonyos távolságra az adott eseménytől, hogy értékelni tudjam. Most lefoglalt az otthoni napirend szervezése, az iskola pótlása, a lányom energiáinak lekötése. Mondjuk innen, a belvárosból a kertesház, mint olyan, maximálisan felértékelődött. Talán egy pozitív hozadéka lehet ennek a helyzetnek: remélem, az emberek az otthoni oktatás tapasztalatai után jobban megbecsülik a pedagógusok munkáját – mert ezen a téren nagyon rosszul állunk.

2. Erre sajnos nem tudok válaszolni. Ha tudnék, már rendezném.

3. Úgy látom, most a színház a „rég, szép világ” egyik attribútuma: villámgyorsan kialakult egyfajta nosztalgia az előadások – és konkrétan a színház – iránt, mintha évtizedekkel ezelőtt megszűnt volna.

A fontosabb kérdés számomra az, hogy a járvány lecsengése utáni időszakban milyen szerepet tud majd betölteni a színház. Segíthet-e feldolgozni a mostani időszak okozta problémákat – mert problémák lesznek, ez nem kérdés.

4. Érdekes látni, hogy mindenki igyekszik jelen lenni az online térben, keresgéljük, hogyan lehetne megközelítőleg hasonló élményt adni a nézőnek interneten keresztül – olyan, mintha új nyelvet tanulnánk, nem igazán beszéljük még, de szerte a világon vannak próbálkozások. Ugyanakkor mintha valamiféle félelem is lenne ezekben a dolgokban: nehogy elfelejtsük, hogy vannak színházak, amelyek egyszer majd újra működni fognak, és akkor megint hasznosnak érezhetjük magunkat. Eddig úgy tűnik, nem lehet kinyírni a színházat.

PASS ANDREA *színházrendező*

1. Hogy mire mennyi időt fordítok. Ha ennek vége, sokkal többet leszek együtt a barátaimmal.

2. Nincs olyan számomra, hogy a legkedvesebb vagy a legjobban sikerült előadás, de remélem, hogy vannak fontos állom

ásmai a pályámnak. Az biztos, hogy a *Családi tűzfészekkel* egy elágazáshoz jutottam, ahol végig kell gondolnom, merre haladjak tovább.

3. A színház szerepe nem változhat. A középpontban mindig az ember áll, és azok az előadások fogják ezt túlélni, amelyek erről nem feledkeztek meg. Viszont csodálkoznék, ha nem változna meg a színház nyelve, fogalmazásmódja. Nagyon is el tudom képzelni, hogy a néző türelmesebb lesz, nyitottabb, ugyanakkor élesebb szemű. A figyelmünkre már most nagy hatással van ez az állapot, ez egy érzékelhető pozitívuma ennek az egésznek.

4. Erre korai lenne felelni. Viszont számomra ráerősített azoknak a kérdéseknek a létjogosultságára, amelyek egy ideje foglalkoztatnak. Ilyenek például azok a morális problémák, amelyek a színházi illúziót terhelik; a témáért, az előadás tartalmáért vállalt felelősség kikezdetősége; a színpadi idő és tér újragondolása; a kódolható dramaturgiai szempontok és a befogadói szempontok elmozdítása stb. A legutolsó bemutatónkban, a *Családi tűzfészekben* ezeket a kérdéseket is feszegettük, jelenleg egy reflexión dolgozom a munkafolyamatról, a végeredményről és a nézők visszajelzéseiről. Most van időm ezt alaposan átgondolni.

RUSZNYÁK GÁBOR *színházrendező*

1. Szerintem fejben mindenki ugyanazon gondolköröket futja, körbe s körbe. Az ember próbál normális maradni az abnormalitásban. Az én életemben kevés dolog változott igazán. Jó, nem ülök annyit autóban, s ha kell, maszkos banditaként járom a várost, mintha egy posztapokaliptikus film forgatásán lennék statiszta... S közben el-elcsodálkozom honfitársaim reakcióin, akik közül én is egy vagyok, aki tökéletlen. A tekintetben szkeptikus vagyok, hogy megváltoztat-e bennünket alapvetően ez az „új tudás”. Nem emlékszem pontosan arra, hogy Csernobil után mennyivel ettek újra nyugodt szívvel az emberek tojásos nokedlit fejes salátával, de nem telt el sok idő. Valamennyire biztosan változunk majd. Talán tényleg nem fogunk majd kezét, és egy jó ideig nem csak a színészeket zavarja majd, ha valaki elköhinti magát a nézőtérre. Mondjuk, Isten ne vegye bűnömül, nekem nem hiányzik a rengeteg turista, nem hiányzik a megannyi színű és fajtájú sightseeing-busz. Most

olyan, mintha a város – ha maszkosan is, de – végre levegőhöz jutna. Persze ha nekem nem hiányoznak a turisták itt, akkor nyilván én sem hiányzom azokból a városokból, ahová most nem mehetek el nyaralni.

2. Mindig van a fejemben két-három előadástervezet, amelyek jó esetben napról napra növekednek, terebélyesednek bennem, s amelyek megrendezésére többnyire nem kerül sor. Aztán néha mégis. Persze nem akkor, nem azokkal, nem ott és nem úgy... de a dolgok természete már csak ilyen. Ha egy utolsót lehetne, és tudnám, hogy többet nem, akkor nyilván a gyermekeimnek csinálnék valami személyeset, amiből kihámozhatják majd egy nap, hogy ki is voltam.

3. A színház most halott, mert a közösségi élet halott. Jó, lehet, hogy nem halott, de mesterséges kómában van tartva. Ettől a jelentősége nem csökken, a hiányát érezzük – hisz mindig is a színház lesz az egyetlen olyan misztérium, ahol együtt élünk át és ébresztünk érzelmeket, gondolatokat. Nem féltém a színházat (egzisztenciálisan sok kollégámat és persze a saját családomat igen, de a színházat magát nem). Ha egyszer egy olyan vírus üt be közénk, amely szerelmeskedéssel oltja ki a párok életét, attól még lesz szerelem. Remélem, az emberiség hamarabb lemond a repülésről vagy arról, hogy évszaktól függetlenül legyen paradicsom a szupermarketek polcain, mint a színházról.

4. Azt hiszem nincs. Eddig is tudtam, hogy nagyon tud hiányozni a színház, az izgalma és az a bennem élő kettőssége, hogy mint alkotó egyszerre vagyok hihetetlenül magányos, de közösségteremtő is. Azt is tudtam, hogy a szellemi élet nem zárható karanténba. Butítható, fojtogatható, egy irányba terelhető, vagy épp lehet parttalan és súlytalan, de ameddig van érzés és gondolat, nem szűnik meg létezni.

SCHILLING ÁRPÁD *színházrendező*

Online vagy színház...

Most átélem a szakmám törekenységét. Az AI (Mesterséges Intelligencia) káros mellékhatásai ellen nekem mint kreatív iparágban dolgozónak van védőoltásom. De a vírus ellen nincs. Ezt a munkát nem lehet online végezni. Ha nem lehetek egy térben a munkatársaimmal, akkor ugyan beszélgethetünk, de semmit sem próbálhatunk ki abból, amit kitalálunk. Nincs közös színpadunk, így színházat sem tudunk csinálni. Ilyen világosan nem látszott még a közös tér hiánya.

Én arról a színházról beszélek, ami valamikor (nem az ókori görögök idején, hanem sokkal korábban, a tábori körül) azért jött létre, mert az emberek együtt érezték magukat biztonságban, és szükségük volt arra, hogy a szellemük nyugalmat találjon. Akkor nyugodtak meg, ha újra és újra emlékezhetek valamire, amit közösen végrehajtottak. Ezen az aktuson keresztül erősítették meg összetartozásukat, így tanultak meg segíteni magukon és a másikon, így ismerték föl és nevettek ki egymás hibás döntéseit, így szabadultak meg a félelmeiktől. A katarzist a körülmények kiszámíthatatlanságával, a természet könyörtelenségével, az állandóan körülöttük ólálkodó halállal való szembenézés szolgáltatta. Megrendültek, majd értelmet kerestek és találtak.

Emberünk vagyunk, társas lények, akik a közvetlen interakció segítségével jutunk magunkhoz is közelebb. Ahogy József Attila írta: „Hiába fürösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat.” A színház mint tükör csak akkor funkcionál, ha a közös térben éljük át a játék élményét, az élő előadás összes veszélyét és katarzist. A színház társadalmi értékét a találkozás, a jelenidejűség, a kimondott szó súlya, a bármilyen megtörténhet élménye adja. A színházban akkor is ott



Rusznyák Gábor. Fotó: Gálos Mihály Samu

lűktet a közösségi kockázat, ha a nézők csendben figyelik az eseményeket. Az élő test jelenléte mindkét oldalon. Együtt légzés, együtt gondolkodás.

Téma: az ember. Az ember törekenysége, jóra való törekvése és ismétlődő bukása. Miért? Ezt a kérdést teszi fel a színház újra és újra. Miért történt így, és miért nem máshogy? A színház a közösen megélt empátia és érzékenyülés intézménye. A kegyetlen körülményeknek és/vagy a saját gyengeségének kiszolgáltatott ember látványa felkelti bennünk a segíteni akarás szándékát, és egyben szembesít saját védtelenségünkkel.

A színház összerázza az embereket, és közös gondolkodásra készíti őket. A színház sokféle volt – és még sokféle lehet. Kísérletezni szabad és kell is. Minden alkotás egyfajta kísérlet. Addig alkotás, amíg kivédhetetlen a bukás kockázata. Ha online térbe kényszerül az emberiség nagy része, naná, hogy kísérletezni kell! Soha nem éltük át, minden, ami történik velünk, új. A veszélytől való félelem, a hivatalos intézkedéseknek való megfelelés egy olyan térbe szorít minket, amelyben elkerülhetetlen a magunkkal való szembesülés. A vírus egy új színházi teret jelöl ki, amely az otthon tere. Amennyiben játszunk vagy megfigyelünk, akkor az már valamilyen értelemben színház. Ha ezt közvetítjük, az már nem az, inkább mozgókép (valamilyen értelemben). De a magunk között „előadott és átélt” életünk az egymásra szorulás, egymáshoz tapadás színházává válik. Az együtt megélt idő és tér lassan, de biztosan nézővé és játszóvá alakít mindnyájunkat. Családi színházak milliói zajlanak szerte a világban. Azt remélem, hogy felszabadító, de egyben sorsfordító lesz a katarzis.

A színház mindig is speciális társadalmi aktus volt, és ezért féltém attól, hogy elveszítheti legfőbb jellegzetességét: hogy az emberek közös térben játszanak és szemlélődnek. Színház eb-

ben az értelemben egy demonstráció is, vagy az iskolában zajló oktatás. A színház társadalmi és egyben politikai felelőssége, hogy megmutassa: közösen kell gondolkodnunk a sorsunkról, mernünk kell felvállalni az előben kimondott szó kockázatát, empátiával kell közelednünk a kevésbé szerencsések élete felé.

Én azért hangoztatom a színház és a közös (nem online) tér közötti elválaszthatatlan kapcsolatot, mert ezen keresztül tudom definiálni, mi az, ami a színházban nélkülözhetetlen és egyedi. Az, hogy egy művészetnek van egy alapvető tulajdonsága, még nem jelenti azt, hogy a megnyilvánulási formái ne lehetnének végtelenek. És azt sem gondolom, hogy bármi értéktelen volna attól, hogy az online térben történik. Sőt! Minden bátor kísérletezőt ünneplek: Éljen az avantgárd!

A színház történet elmúlt fél évszázadának két legnagyobb szellemi és gyakorlati kísérletének a happeninget és a színházi nevelést tartom. Előbbi szemérmetlenül bont le minden falat, amelyet a klasszikus színházi hagyomány maga köré épített, ugyanakkor megvalósítja a legalapvetőbb elvárásunkat a dráma felé: a tér és az idő egységét. A happeningben tér és idő nemhogy egy, de még a szemlélővel is közös. Itt még a játszó és a nézők is szerepet cserélnek. A happening a legszabadabb színház, és ezért a legbotrányosabb is. A happening leplezi le a leghatékonyabban a velünk élő álszentséget.

A színházi nevelés módszeresen épít a szerepek felcserélhetőségére, amikor a nézőt kötelező erővel teszi a játék részévé. Mindezt pedagógia szándékkal, annak érdekében, hogy a résztvevők pontosabb képet alkothassanak egy probléma természetéről. A színházi nevelés számára a katarzis az, amikor a résztvevő rájön, mennyi mindent nem tapasztalt még. Ebben a játékban senkinek sincs joga kimondani a végső igazságot, de mindenkinek joga van ahhoz, hogy önálló véleményt alkosson. A cél az empátia, a társadalmi felelősségérzet felkeltése.

Ha a színház elveszti a közös tér élményét, akkor politikumát is elveszti. Azt veszítheti el, amiért létrejött. A színház ugyanakkor vissza is szerezheti az egyediségének kijáró külön tiszteletet. A vírus elvonultával újra vissza kell térnünk a társadalmi érintkezések megszokott világába. Újra meg kell bízunk egymásban, és túl kell lépnünk a félelmeinken. Nemcsak attól tarthatunk majd, hogy elkapjuk a vírust, hanem attól is, hogy kiszámíthatatlannokká válnak a körülményeink. Vannak színházcsinálók (köztük magam is), akik projektről projektre élnek. Az ő életük már most teljesen bizonytalan. Mikor sikerül fölvenni a vírus által elszakított szál végét, mikor folytatódik, amit abba kellett hagyni, mikor kezdődik, ami új? Mikor fizet, és mennyit? A társadalom egésze lesz megrettenve még akkor is, amikor a javuló tendenciáról vagy a korlátozások feloldásáról hallunk. Ki mer majd elmenni egy színházba? Ki tudja kifizetni a színházjegy árát? Melyik színház kaphat támogatást, és kitől? És hányan fogunk belerokkanni akkor is, ha túléljük a járványt?

Ebben a légkörben kell a színháznak helyt állnia. Itt kell megtalálni a témát, a formát, egyáltalán a bátorságot vagy a vakmerőséget. Vissza kell szoktatnunk magunkat a közös terekbe, ahol újra kell alkotnunk a viszonyainkat, a viszonyulásainkat. A színház közelebb segíthet minket egymáshoz, felmutatva emberi sorsunkban a közöst. És talán ahhoz is adhat erőt, hogy közös akarattá formáljuk szerte a világban, hogy nem engedjük el egymás kezét. Kapcsolatban maradunk egymással, mert csak így vagyunk képesek megvédeni egymást. Közvetlenül, személyesen.

Ha azt mondjuk, hogy a színház lehet online (és itt most nem az online közvetített előadás-felvételekre gondolok, amelyeket gyakran nézek magam is), mert így is lehetnek nézők és lehetnek játszó, van platform, közös tér is, vagyis minden adott ahhoz, hogy ezt a formát színháznak nevezzük, akkor ez

lesz a színház. Lesz olyan, hogy valaki akarata ellenére kikerül majd a játékból, mert „szarakszik a net”. A közös tér, a platform úgy szűnik meg, hogy én nem tehetek róla. A korábbi színházban ilyen nem fordulhatott volna elő, legfeljebb akkor, ha elájulok vagy fejbe lőnek. De talán nem is ez a lényeges kérdés, hanem az, hogy miért az az előrelépés, ha ezt az online aktivitást, játékot színháznak nevezzük. Miért volna kevesebb attól, ha másként szólítanánk?

SEBESTYÉN ABA színházrendező

1. Tulajdonképpen kegyetlenül szembesít önmagammal a mostani helyzet, és visszaigazolja azt a kritikus belső hangot, ami időnként fel-feltör belőlem, és lassításra, alaposabb elmélyülésre, alázatra szólít fel. Hát... most ezzel a belső hanggal, belső igénnyel próbálok kiegyezni, harmóniába kerülni.

2. Viripajev: *Részegek*, amit a Tatabányai Jászai Mari Színházban kellett volna rendeznem, és ami, úgy érzem, fájdalmasan a máról szól. Az önmagunkkal, embertársainkkal, Istennel való kapcsolataink tartalmára, minőségére kérdez rá. Lehet, hogy belerészegedtünk az önimádatba, a féligazságok elfogadásába, a rossz kompromisszumok megmagyarázásába, a hazugságba?

3. Azt gondolom, hogy a jó színház mindig fontos szerepet töltött be az emberek gondolkodásának, mentalitásának, ízlésének a formálásában. Bízom abban, hogy ez nem fog változni, bár súlyos a helyzet. Most válság van ugyan, de hála Istennek, a színház folyamatos válságban van, és talán pontosan ez a krónikus válsághelyzet termeli ki számára azt az immunitást vagy vakcinát, ami arra predesztinálja, hogy mindent túléljen.

4. Törekények vagyunk. Fájdalmasan szembesülök azzal a ténnyel, mennyire hiányzik mindaz, ami eddig a színházzal kapcsolatosan természetes volt. A kollégák, a próbák, egy ötlet kipróbálásának az izgalma, a padló szaga, a viták, beszélgetések és természetesen mindaz, ami a színházat színházzá teszi: a közönség. Egy felvételtől nézett előadás – bármilyen profin legyen is rögzítve – soha nem lesz képes visszaadni azt az élményt, amit a színész és a közönség élő interakciója hoz létre.

A színház egy olyan élő organizmus, aminek elengedhetetlen tartozéka a közönséggel való élő párbeszéd. Ebben rejlik a törekénysége, de varázslatos ereje is.

SZENTECZKI ZITA színházrendező

1. Amit átértékeltem, az az idő. Különös, mert mintha a vírust megelőzte volna egy előkészületi folyamat az életemben, aminek az idő állt a központjában, és áll most is. Az időről gondolkodom sokat a magán- és a szakmai életemben egyaránt. Tulajdonképpen ez a gondolkodás tavaly júniusban tetőzött: volt egy olyan nap, amikor azt éreztem, hogy annyira túlváltam magam, és ez annyira rossz, hogy mindjárt vagy bőgni fogok, vagy felrobbanok. Tényleg nagyon feszített pillanat volt. Azt éreztem, hogy egyesével az összes dolgot imádom, amit csinállok, és csak azért vergődöm, mert a dolgaim egymásra csúsznak, és úgy érzem, egyikkel sem tudok eleget törődni. És akkor valami átfordult. Nagyon banális hangzik a jelen levés, de tulajdonképpen az történt, hogy rájöttem, a saját mentális egészségemnél, a saját elvárásaimnál, nincs fontosabb, nincs az a külső elvárás, az a határidő, az a megfélemleni akarás, az a munka, az a főnök, az a pénz, ami vagy aki miatt megéri amortizálni magam; kontraproduktív. Az, hogy időt hagyjak magamra, és épp úgy és annyit foglalkozzak a dolgaimmal, ahogy és amennyi nekem szükséges, többet ér. Ez nem valami anarchiát jelent,



Sebestyén Aba. Fotó: Falus Kriszta

hogy innentől nincs kontroll, egyszerűen egy fókuszváltás, valami, ami fejben dől el, és ha néha persze visszatér is a stressz, innentől más szemüvegen keresztül történnek a dolgok. Az jut eszembe, amit egyszer Horn György, az AKG igazgatója mondott az iskoláról (nem biztos, hogy szó szerint idézek), hogy „a gyerek nem készül az életre, hanem él”. Ez a mély jelen levés fordulat volt az életemben, és azóta sokkal elmélyültebb és hatékonyabb is vagyok. Aztán Szombathelyen rendeztem, ahol nem zsúfoltam tele a napjaim annyira, amennyire Pesten szoktam, és ez is nagy felismerés volt, hogy mennyivel jobb egy-egy napba kevesebb dolgot tenni, és sokkal több időt hagyni mindenre. Az, amit júniusban megéreztem, most kényszerű valóság lett. Persze iszonyú felfogni, hogy milyen áron, a legrosszabb rémálomban sem gondoltam volna erre. Ez a helyzet mindenképp megkíván egy szembenézést, felerősödik, hogy mi fontos, mi nem, és remélem, hogy a tanulságainkat tovább tudjuk vinni, ha egyszer túl leszünk ezen együtt.

És ez az időn való gondolkodás átgyűrűzött a színházról való gondolkodásba is. Fogalmam sincs, mikor kezdünk majd újra dolgozni, de van egy olyan projektünk, amiben Raubinek Lili (táncos, koreográfus), Nemes Anna (festő) és én fogunk játszani. Ez az előadás épp abból indul ki, hogy szeretnénk felbontani azt a megszokott időstruktúrát, ami általában egy előadás készítésénél történik, hogy a rendező, író, dramaturg, tervező, zeneszerző x hónapig felkészül, majd következik a próbafolyamat, a próbafolyamat után pedig az előadás megy tovább. Mi arra vagyunk kíváncsiak, hogyan lehet kilépni ebből az időbeli és térbeli tagoltságból és a hierarchiából. Hogyan tud mindenki egyaránt részt venni az egész folyamatban az előkészületi szakasztól a bemutatón át az előadások játszásáig.

A Narratívával egy közös rendezést és három hónapos próbafolyamatot tervezünk. Ott is ez az igény született meg bennünk tanulva az első évad tapasztalataiból (ami éppen most sajnos félbeszakadt, hiszen Pass Andival még épp csak elkezdtünk próbálni, amikor kitört a járvány, Hegymegi Máté pedig még el sem kezdte a saját darabját). Azt éreztük, hogy egyeztetés, idő, anyagi és térbeli dolgok miatt úgy alakult, hogy többünk próbafolyamatára csak öt hét maradt, ami nagyon kevés. Szeretnénk nagyobb teret adni a kísérletezésnek. Ezért jutottunk arra, hogy próbáljuk meg tényleg összeadni az energiáinkat, tudásainkat, kíváncsiságunkat, és egy hosszabb próbafolyamatban dolgozunk együtt. Tehát amit átértéltem ebben a helyzetben, az az, hogy muszáj több teret és időt hagyni az elmélyülésre, és

jobban ki kell járnunk a saját útjainkat, struktúráinkat. A vírus tehát csak még jobban felerősítette ezt a meglévő igényt.

2. Nehéz kérdés. Attól is függ, hogy tudnám-e, hogy ez az utolsó rendezésem. Ha igen, akkor úgy képzelem, mint egy végrendeletet vagy összegzést, búcsút. Pár évvel ezelőtt csináltam egy vizsgaelőadást az egyetemen *Zita Show* címmel, ami a naplóimból készült. Azóta eltelt néhány év, betelt néhány füzet, valószínűleg azokból indulnék ki, másokat is bevonva. Elolvasnám az összes *Ötleteim tárháza* című füzetemet, és minden képet és ötletet, tervet, ami valaha megszületett bennem, megpróbálnék megvalósítani. Ebben talán van valami kétségbeesett, mint amikor az ember a bakancslistáját egy nap alatt akarja teljesíteni, de mégiscsak a halál érzete jelenik meg bennem, ha ezen a kérdésen gondolkodom.

3. Többnek. Nagyon egyetértettem azzal, amit Schilling Árpád írt a színházi világnapra. Hálás vagyok, hogy ennyi előadás jut el hozzánk most online a világ minden tájáról, de ez teljesen más megfigyelést nyújt, mint maga a színháznézés vagy -csinálás. Nézőként is meghatározó az a közösségi forma, hogy egy adott embercsoportban létezem x ideig egy térben, ahol hasonló dolgokat élünk át, eldönthetem kit és mit figyelek a térben, és az előadás után a gondolataimat megoszthatom többekkel, és mások is velem. A színház csinálása közben nekem a közösség, a közös gondolkodás a lényeg. Hogy mit hozunk ki egymásból, mire inspiráljuk, meddig juttatjuk el egymást. Ez a közösségi létezés, ezek a találkozások nagyon hiányoznak. Nekem valahogy romantikusan szép, hogy próbálni még nem lehet online. Tudom, hogy néhányan kísérleteznek már vele, és el tudom képzelni, hogy szövegelemzésre, egyéni feladatokra alkalmas lehet a virtuális tér, de másra nagyon nem. Érdekes, ahogy Kirill Szerebrennyikov otthonról rendez, de akiket rendez, azok egy térben vannak. Tehát a színház közösségi és közösségformáló ereje még jobban felerősödött bennem. Azt el tudom képzelni, hogy a járvány miatt mindenkinek kell keresnie egy másik állást is, és csak azon felül színházazhatunk, vagy másképp, másmilyen, kisebb vagy szabadtéri helyeken. El tudom képzelni, hogy a színház alkalmazkodni fog a körülményekhez, és ezt nem látom bajnak, de az, hogy teljesen eltűnne, nem gondolom, hogy megtörténhet.

4. Különös érzés, hogy globálisan ugyanazt éljük át. Ha külföldi barátaimmal beszélgetek, ha itthoniakkal, most van egy közös fókusz, figyelem, félelem, találgatások, gondolkodás a jövőről. Ez a közös bevonódás hozzátartozik nekem a jó színházhoz.



TRENCSENYI KATALIN

A SZFINX NAPJAI

Járvány és dráma

Gergey Krisztián Társulat: Ha mi árnyak...
(r. Gergey Krisztián). Fotók: Dömölky Dániel

„A betegség az élet sötét oldala, a kínosabbik, a terhe-
sebb állampolgárság. Ugyanis minden ember kettős ál-
lampolgársággal születik, egyaránt polgára az egészség és
a betegség birodalmának. Bár mindannyian szívesebben
használnuk az egészség útlevelét, előbb-utóbb valamennyi-
en rákényszerülünk, hogy ha rövid időre is, de átlépünk a
másik királyság állampolgárának szerepébe.”
Susan Sontag¹

„Oedipus, a Dagadtlábú, a Szfínx napjaiban érkezett
Thébába. Kadmos városát a »kemény dalnok«, az orosz-
lántestű »szárnyas csodalány« tizedelte. A Szfínx a Talány
szörnye volt: s csak az válthatta meg tőle a várost, aki
talányát meg tudta fejteni. Oedipus megoldta a talányt, s
jutalmul kapta a királyságot s Iokaszté királynő kezét, aki
az utolsó Labdakida-király özvegye volt. Ekkor jött a Dög-
vész: a nép az esdekést jelképező olajágakkal megjelenik a
király színe előtt.”
Szophoklész²

A mottóban idézett színpadi instrukcióval, a dráma idejét
megelőző történet rövid összefoglalásával kezdődik Szophoklész *Oidipusz királya* (i. e. 429). A mindentudó szárnyas Szfínx Théba városa előtt egy szikla tetejéről intézi az arra járókhoz talányos kérdésért, és elpusztít mindenkit, aki nem tud megfelelni rá: „Mi az, ami reggel négy lábon, délben két lábon, és este három lábon jár?” Oidipusz azonban megadja a feleletet: az ember. A legyőzött Szfínx a szakadékbába veti magát, Oidipuszt pedig jutalmul Théba városának királyává teszi, és feleségül kapja az özvegy királynét, Iokasztét.

Érdekes, hogy az eredeti hőstett, melyet az uralkodóját veszített és a mitológikus szörny által tizedelt város megmentője véghezvisz, nem fizikai, hanem szellemi megmérettetés. A mitológia szerint a Szfínx a találós kérdést maguktól a Múzsáktól, a művészet és a tudomány patrónusaitól, az emberi alkotást és kiteljesedést segítő istenségektől tanulta. A talány tehát fontos tudást takar: az önismeret hiánya halálos veszedelemmel jár az ember számára.

Ezt a leckét Oidipusz másodjára is megkapja a sorstól, amikor városában pestisjárvány tör ki. A nép éppen azért várja tőle a megoldást, hiszen közismert, hogy egyszer már megszabadította a várost egy, az emberinél hatalmasabb erő okozta vészről. A király elé járuló követséget a Pap vezeti, aki ekképpen számol be a járvány pusztításáról: „A város, amint magad is látod, nagyon / megingott és nem tudja fölemelni már / fejét a vészes zavarok poklaiból, / pusztulva földje gyümölcsös bimbóiban, / pusztulva a legelő gulyákban s a nők / meddő szülésben; rajt ütött gyűlölt / lázzal a gyújtó isten, a vad döghalál.”³

A betegségtől szenvedő és aggódó polgárok arra kérik a tapasztalt és a bajban eddig szerencsésnek bizonyult államfőt, hogy ismét mentse meg népét: „Ne emlékezzünk majdan kormányodra úgy, / hogy álltunk előbb és elesünk azután: / de biztonságba vinni fogd föl városunk!”⁴ A városát szerető, gondoskodó uralkodó maga is gyötrődik népe szenvedésétől, ezért mindenekelőtt a járvány okát próbálja kideríteni.

Frank M. Snowden a járványok társadalomtörténetéről szóló remek könyvében⁵ a járványok okára vonatkozóan háromféle magyarázatot különböztet meg: az isteni, a démoni és a testnedvek elméletén alapuló teóriát (melyet aztán később felvált egy korszerűbb tudományos megközelítés). A járványt isteni eredetűnek tekintő magyarázat a betegségre büntetésként tekint, mely valamifajta bűn elkövetéséért mérettetik az emberre. Az orvosság tehát spirituális, metafizikai szinten keresendő: a bűn felderítésével, megbánásával, a bűnös(ök) megtalálásával, számonkérésével és kiközösítésével oldható meg a gyógyulás.

A járványt démoni erőknek tulajdonító magyarázat az isteni magyarázattal ellentétben nem lát a betegségben metafizikai üzenetet, hanem ártó, démonikus erők öncélú pusztításának tekinti azt. A járvány tehát itt a bűnbak, boszorkány stb. megtalálásával és megsemmisítésével hárítható el.

A tudomány (Hippokratész óta) az emberi szervezet megbillent egyensúlyának helyreállításával, illetve később (a mikroszkóp 16. századi feltalálását, illetve a baktériumok 17. századi felfedezését követően) a kórokozó kiiktatásával igyekszik az egészséges állapotot helyreállítani.

E három nézet, figyelmeztet Snowden, nem kronologikus vagy fejlődési sorrendben követi egymást az emberiség történelmében, hanem többnyire egyszerre van jelen a különböző kultúrákban.⁶

Oidipusz a járvány isteni eredetében hisz, ezért az ebben az esetben legcélravezetőbb megoldáshoz fordul: követet küld Apollón delphoi jósdájába, hogy megtudja, mivel haragították magukra az isteneket, mi az a vétek, melyért azok betegséggel büntetik a város népét. A válasz meg is érkezik: a járványt egy büntetlenül maradt gyilkosság okozta. Az előző uralkodó gyilkosát kell megtalálni, és megtisztítani tőle a várost: a sorsa legyen száműzetés vagy halál. Oidipusz király tehát, mint Colombo hadnagy, nyomozásba fog, hogy felgöngyölítsen egy sok évvel korábbi, még a városba érkezte előtt megesett gyilkosságot.

Magához hivatja a köztisztelőben álló jóst (Teiresziaszt), hogy szakember segítségét kérje az ügyben. A független szakértő annak rendje-módja szerint – ugyan a maga zsargonját alkalmazva, de – elmondja a kellemetlen igazságot, amit Oidipusz azonban nem akar meghallani. A „whistleblower” jelentése a királynak nemcsak hogy nincs ínyére, de hatalmi fenyegetésként értelmezi azt. Első, dühös reakciója az, hogy a jós minden bizonnyal politikai vetélytársával (Kreónnal) szövetkezett össze, együtt találták ki ezt a konteót, hogy közös erővel megdöntsék uralmát. Ezért egyre elszántabban ő maga akarja lefolytatni a vizsgálatot. Ahogyan a dráma a szemünk láttára kibontakozik, lassanként kiderül, hogy e különös bűntényben nyomozó és gyilkos egyazon személy. A nyomozás a király múltját tárja fel, a Labdakida család különös, tragikus sorsát.

Gnóthi szeauton! Ismerd meg önmagad! – hirdette az Apollón delphoi szentélyének bejárata fölé vésett felirat. Szophoklész *Oidipusz királyának* az önismeret az egyik központi témája. A járvány leküzdése az embert önmagával való szembenézésre, nehéz és fájdalmas igazságok felismerésére készíti. A közösség gyógyulásához, a betegségtől való megtisztuláshoz az önismeret küzdelmes útja vezet.

Szophoklész zárszava a dráma végén ennél azért jóval rezignáltabb: „Senki hát halandó embert, ki e földön várja még / vég-

1 Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, ford. LUGOSI László, Budapest: Európa, 1983.

2 SZOPHOKLÉSZ, *Oedipus király*, ford. BABITS Mihály, in *Szophoklész drámái* (Budapest: Európa, 1983), 165.

3 Uo., 166 (23–29).

4 Uo., 166 (49–51).

5 FRANK M. SNOWDEN, *Epidemics and Society. From the Black Death to the Present*, New Haven: Yale University Press, 2019.

6 Uo., 27.

ső napját, ne nevezzen boldognak, míg élete / kikötőjét el nem érte bánat nélkül, biztosan.”⁷

A pestis több hullámban is végigvonult Európán, és egészen az antibiotikumok felfedezéséig gyógyíthatatlan veszélyt, mi több, tömegkatasztrófát jelentett. A járvány nem volt tekintettel a társadalmi különbségekre, bárkit bármikor elérhetett. Sőt, az volt a legriasztóbb a pestisben, hogy erejük teljében lévő férfiakat és nőket vitt el – méghozzá rövid idő alatt és rettenetes kínok közepette. A korabeli orvostudomány nem sokat tudott tenni a rendkívül virulens epidémia ellen. A leghasznosabb orvosi tanács a fekete halál idején a hippokratészi javaslat latin változata volt: „Cito, longe, tardo!”, azaz: „Menedélj azonnal, menj messzire, és sokáig ne gyere vissza!”⁸

Az Európán végigsöprő, a lakosságot tömegesen pusztító pestisjárványok középkori hullámára válaszképpen születtek meg a danse macabre képzőművészeti és verses allegóriái. E haláltánc során a társadalom különböző rétegeit szimbolizáló alakok a (többnyire csontváz képében ábrázolt) Halál hegedűszavát követve, egymást kézen fogva, élláncban táncolnak a sírba: a király, a püspök, a lovag, a pásztor, a szántóvető, mindenki együtt. Koldus és király a halál előtt egyenlő. A járvány és a halál Isten, mondhatni, pedagógiai eszköze, hogy emlékeztesse az embert bűneire, és helyes útra térítse, megjavítsa.

A „memento mori” figyelmeztetést ki-ki kedve és vérmérséklete szerint értelmezhetette: az élet halaszthatatlan élvezetére vagy a bűnbánatra való felszólításként, hiszen nem tudni, eljön-e a holnap. Végső soron ez utóbbi gondolat csendül fel a moralitásjátékok mélyén is, melyek drámatörténeti csúcspontja az *Akárki* (15. sz.). A szépség, az erő, a földi örömek előbb-utóbb cserbenhagyják az embert, lelkét egyedül a bűnbánat, a zárandoklat és jócselekedetei menthetik meg az elkárhozástól.

A haláltánc egy különös esetét örökíti meg a krónika: 1518. július 14-én Strasbourgbán Frau Troffea táncba kezdett az utcán, amit hat napon át nem tudott abbahagyni. Az asszony furcsa ragálya a lakosokra is áterjedt, egy hétre rá harmincnégyen, augusztusban már négyszázan ropták a város közterein ezt a zene nélkül járt, szilaj táncot, felhólyagosodott, vérző lábakkal, feltartóztathatatlanul. A táncmánia csúcspontján a nyári hőségben naponta tizenöt ember táncolta magát halálba. A város előljárói tulajdonképpen a vakcináció módszerét követték, amikor a „hasonlót a hasonlóval” elve alapján úgy próbálták az epidémiából kigyógyítani az embereket, hogy kiürítették a gabonapiacot, a térre színpadot ácsoltattak, zenészeket hívtak, hogy húzzák a betegeknek a talpalávalót, és így a „tömeghisztéria” táncosai végérvényesen kirázzák magukból a betegséget. A „táncterápiás” gyógymód azonban nem segített, csak fokozta a bajt. A táncoló betegeket végül a savenne-i Szent Vitus kápolnához kísérték a hatóságok, hogy bűnbánattal nyerjenek gyógyulást.⁹ A járvány amilyen váratlanul érkezett, ugyanolyan váratlanul múlt el, és azóta is számos tudóst foglalkoztat a kérdés, hogy valójában biológiai vagy pszichológiai oka volt-e szokatlan kórságnak, a vitustáncnak. A járvány ötszázadik évfordulójára, 2018-ban készítette el a brit Outbound Project *M.E.H. (mass epidemic hysteria)* című előadását, mely

a „táncpestis”, illetve a tömeghisztéria mai napig ragályos jelenségeire keres választ.¹⁰

A (fenténél jóval komorabb tünetekkel járó) pestisjárvány Shakespeare-t egzisztenciálisan és szakmailag is fenyegető veszély, sőt, életének meghatározója volt, érvel Neil MacGregor: „pályáját a pestis alakította, közönsége rettegett a betegségtől, amely sokakkal végzett”.¹¹ Noha a pestis át- meg átszővi Shakespeare életét csecsemőkori élményétől, az 1564-es stratfordi pestisjárványtól kezdve a későbbi súlyos, személyes veszteségeken¹² és karanténokon át a társulatának komoly gondot jelentő színházbezárásokig,¹³ ennek ellenére egyetlen drámája sem szól konkrétan dögvészről. Ugyanakkor az avatott szem megleli a nyomait, különösen a járványok alatt és után írt drámák szövegében.¹⁴

Az 1592-es londoni pestisjárvány karanténja idején született *Venus és Adonis* című költeményben Venus ekképpen udvarol Adonisnak: „the plague is banish'd by thy breath”,¹⁵ azaz kedvese leheletétől elmúlik a pestis. A korabeli miazmateória szerint ugyanis a pestist a bűzös, rossz levegő terjesztette, ezért különböző erős aromák (például füst, vizelet, ecet, dohány, gyógynövények, egzotikus fűszerek, a tehetősebbek pedig parfüm) szagolásával igyekeztek ellene védekezni.¹⁶

Rómeó és Júlia tragédiájának tulajdonképpen közvetett okozója a pestis, hiszen a Veronából Mantovába küldött üzenet, melyben Lőrinc barát értesíti a száműzetésben lévő Rómeót tervéről (hogy tudniillik Júlia csupán tetszhalott lesz a kriptában), azért nem ér el Rómeóhoz, mert a futárt (János barátot) karanténba zárják abban a hiszemben, hogy pestist terjeszt.¹⁷

A *Szeget szeggel* züllött társadalmában, állítja Andrew Dickson,¹⁸ a korabeli londoni állapotokat láthatjuk viszont. Shakespeare a saját bőrén tapasztalhatta meg, mit jelentett az, amikor a söntéseket, színházakat és bordélyházakat egy autokratikus hatalom, úgymond a társadalom javát és egészségét szolgáló, egyetlen intézkedéssel bezáratja. Vagy ez máshonnan is ismerős?

10 Az előadás rövid ajánlója itt megtekinthető: <https://www.theoutboundproject.com/m-e-h>.

11 Neil MACGREGOR, *Shakespeare's Restless World* (London: Allen Lane, 2012), 229. Ahol a forrásnál fordító neve nem szerepel, ott az idézeteket a szerző, T. K. saját fordításában közöljük.

12 Az 1596-os pestisjárványban Shakespeare tizenegy éves fia, Hamnet veszett oda.

13 Nincs új a nap alatt: a hatalom már Shakespeare korában is előszeretettel használta a járványt saját politikai érdekeinek erőszakos érvényesítésére. „A pestis oka a bűn”, és „a bűn oka a színház” – hirdette egy prédikátor a St Paul's Cross emelvényéről. (L. James SHAPIRO, 1606: *William Shakespeare and the Year of Lear* [Faber & Faber, 2015], 276.) A puritánok pedig kapva kaptak az alkalmon, hogy a pestisre hivatkozva bezárassák a színházakat. Shakespeare drámaírói pályája csúcának időszakában, az 1603–1613 közötti évtizedben a londoni színházak 78 hónapig (ami összesítve 6,5 évnél idősebb felel meg!) tartottak kényszerűen zárva. (L. William BAKER, *William Shakespeare* [London: Continuum, 2009], 15.)

14 Andrew DICKSON, „Shakespeare in lockdown: did he write King Lear in plague quarantine?”, *The Guardian*, 2020.03.22.

15 W. SHAKESPEARE, *Venus and Adonis*, <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/VenusAndAdonis.html>. Magyarul: „Ajkaid [...] Pestist elűzzenek veszterhes évben”, ford. WEÖRES Sándor, in *Shakespeare összes művei VII* (Budapest: Európa, 1961), 508. sor.

16 Amelia SOTH, „Deadly stinks and life-saving aromas in plague-stricken London”, *Wellcome Collection*, 2019.02.19., <https://wellcomecollection.org/articles/XGaG2hAAANfAsTGg>. A betegséget terjesztő mérgező kigőzölgés elmélete a commedia dell'arte orvosfigurája viselte csörszerű maszknak: a hosszú üreg rejtette az ellenszerű használt erős illatú szert.

17 W. SHAKESPEARE, *Rómeó és Júlia*, V/2.

18 A. DICKSON, „Shakespeare in lockdown...”

7 SZOPHOKLÉSZ, *Oedipus király...*, 229 (1528–1530).

8 „Bubonic Plague: the First Pandemic”, Science Museum, London, „Objects and Stories” sorozat (2019.04.25.), <https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/medicine/bubonic-plague-first-pandemic>.

9 John WALLER, *Time to Dance, Time to Die. The extraordinary story of the Dancing Plague of 1518*, London: Icon Books, 2009.



Az *Athéni Timon*ban tizennégyszer fordul elő a pestis szó. Szinte erotikus, ahogyan Timon tobzódik ezekben a vészterhes, a ragályt és a betegséget érzékletesen leíró szitkokban, melyekben a pestis a bűnös fejére mért átokként, szörnyű, isteni büntetésként jelenik meg.

Az 1606-os pestisjárvány évének drámái a *Lear király*, a *Macbeth* és az *Antonius és Kleopátra*. Nem alaptalan a feltételezés, miszerint a *Lear király* a pestis alatti karantén idején született. Valóban, az ember itt a sors kényének-kedvének kiszolgáltatott, csapások és kataklizmák között hanykolódó, katasztrófától katasztrófaig sodródó lényként, a végzet tragikus bábjaként jelenik meg. A darab szövegében többször esik utalás a pestisre. Mind a kilenc alkalommal negatív kontextusban: a pestis átok vagy szitokszó, másutt a bűnöket büntető sorscsapás. A betegség mintegy Damoklész kardjaként lebeg az ember feje fölött: „Hát minden vész, mely a híg levegőben / Végzetszerűleg függ a bűn felett, / Leányaidra csapjon!”¹⁹ –

mondja Lear. A legdöbbenetesebb mégis az, amikor lányában csalódva a király Gonerilt pestishez hasonlítja, mely a saját vérében burjánzik:

„Nem akarlak háborgatni, gyermekek;
Élj boldogul. Mi nem találkozunk,
Nem látjuk egymást többé. És te mégis
Testem, leányom, vérem vagy – vagy inkább
Betegség testemben, mit kénytelen
Vagyok magaménak mondanom: fekély vagy,
Duzzadt kelés, mirígyes daganat
Romlott véremben.”²⁰

Hátborzongató szavak ezek egy apa szájából saját lányához!

A minden bizonnyal a járvány alatt írt *Macbeth*ben találjuk – a Shakespeare-tudós James Shapiro szerint²¹ – a dögvész pusztításának és az általa okozott halálfélelemnek a legérzékletesebb leírását:

19 W. SHAKESPEARE, *Lear király*, ford. VÖRÖSMARTY Mihály, III/4, <https://mek.oszk.hu/00400/00489/00489.htm#2>. Az angol eredetiben maga a pestis szó is benne van: „Now, all the plagues that in the pendulous air / Hang fated o’er men’s faults light on thy daughters!”

20 Uo., II/4. Angol eredetiben: „...thou art a boil, / A plague-sore, an embossed carbuncle, / In my corrupted blood.”

21 J. SHAPIRO, 1606: *William Shakespeare and...*



„Skócia,

Szegény, már-már iszonyodik magától.
Nem anyánk, csak a sírunk; ott csak az tud
Nevetni, aki nem tud semmiről;
Sírás és sikoly tépi az eget
S észre se veszik; a gyász szinte új,
Divatos mámor: ha lélekharang szól,
Nem kérdik, kinek, s a jó élete
Hervadóbb, mint virág a kalapon,
Beteg se volt, csak meghal.”²²

A betegség fizikai valójának, mondhatni, bensőséges, érzéki ismerete, az utcán haldokló emberek segélykiáltásai, fekélyeik bűze, a fertőzötet elűzni próbáló máglyarakások füstje, a halottakért szóló harangzúgás, a hullaszállító szekerek, a túlcsoorduló temetők, a tömegsírok mindennapos zsidbadó, mégis megszokhatatlan látványa – mindez a tudás ott húzódik Shakespeare drámáinak szövetében. A felbomló társadalmi és erkölcsi normák, az epidémia által széthulló társadalom rémlátomásos képei rajzolódnak ki arról a „kizökkent” időszakról, amelyet a járvány ideje jelentett.

A kortárs Ben Jonson komédiája, *Az alkimista* (1610)²³ szintén e fonákjára fordult társadalmat veszi górcső alá, ám a tragédia helyett a másik oldalról: a komédia, a groteszk felől. Vitriolos gúnnyal és hihetetlen virtuozitással felépített, fordulatot fordulatra csavaró cselekménye két társadalmi csoportot leplez le: a bajt is a saját hasznára fordító, leleményes és lelkiismeretlen nyereszkeskedőket, illetve a nyereség- és kéjvágytól hajtott, hiszékeny, ostoba és hiú kuncsaftjaikat, akiket a szélhámos és bűnbándája annak rendje-módja szerint megkopaszt. A vígjátékban a londoni pestisjárvány elől a gazdag nemes úr vidékre menekül, és inasára hagyja a házat, hogy távolléte alatt viseljen rá gondot. A ravasz inas kapva kap az alkalmon, és cimborájával meg egy kurtizánnal összeszövetkezve a házat Kapitány Sanda néven birtokba veszi, hogy ott társai közreműködésével az álszent és vagyonleső puritánokat jól megkopasszák. A gazda persze visszatér, a turpisság lelepleződik, és végül minden elrendeződik – a puritánok rovására.

A zilált időszaknak áldozatul eső jog és igazság helyét időlegesen az ügyeskedés és a csalás veszi át, a társadalom keretei fellazulnak, képlékenyek lesznek – kedvező alkalommal szolgálva a dörzsölt, de azért leleményességükkel elbűvölő ügyeskedőknek. Idővel aztán helyreáll a rend és kiderül a turpisság, ám a kaland legnagyobb vesztese nem a konjunktúralovag, hanem az ostoba és álszent puritán. Nemes bosszú ez a színházcsinálótól a színházbezárásokat a járvány ürügyén oly gyakorta elrendelő puritánokon!

A pestisjárványok az európai kultúra legnagyobb traumái közé tartoznak, nem véletlen, hogy a későbbiekben is előszeretettel fordult feléjük a művészet.

Ugyan csak érintőlegesen tartozik ehhez a járvánnyal kapcsolatos drámairodalmat szemlélő íráshoz, de röviden megemlítendő Antonin Artaud *Színház és pestis* című nagy hatású esszéje, melyben Artaud azt a célt tűzi a színház elé, hogy olyan elementáris erővel, zsigerileg hasson, mint a járvány.²⁴

22 W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford. SZABÓ Lőrinc, IV/ 3.

23 BEN JONSON, *Az alkimista*, ford. NAGY László, in BEN JONSON, *Komédiák* (Budapest: Európa, 1974), 299–442.

24 ANTONIN ARTAUD, „Színház és pestis”, ford. BETLEN János, in ANTONIN ARTAUD, *A színház és az istenek. Válogatott írások*, szerk. FEKETE Valéria (Budapest: Orpheusz, 1999), 116–132.

Az esszéhez magához is tartozik egy performansz. Artaud ezt az előadását a Sorbonne-on olvasta fel 1933. április 9-én. A jelen lévő Anaïs Nin naplójából megtudhatjuk, hogy az előadás egy pontján Artaud a jegyzeteit félredobva rögtönzött performansszal jelenítette meg egy pestises beteg haláltusáját: „Arca eltorzult a kintől, haján szemmel láthatóan kiütött az izzadság. Szemei kitágultak, izmai görcsbe rándultak, ujjai kétségbeesetten próbálták visszanyerni hajlékonyságukat. Játéka által a néző maga is érezte, hogy torka száraz és forró lett, érezte a fájdalmat, a lázat, a zsigerek égető sajgását. Artaud agonizált. Rikoltzott. Delíriumba esett. A saját halálát, a saját keresztre feszítését vitte színre előttünk.”²⁵ Az előadóterem hallgatóságát megdöbbenetette ez a váratlan színházi esemény, és „elhaladva a földön fetrengő Artaud mellett – elhagyták az előadótermet.”²⁶ A különös debütálás ellenére Artaud gondolatai a színházi hatás mibenlétéről és a kegyetlen színházról a 20. század második felének legfontosabb alkotóit inspirálták és ösztönözték új színházi kifejezési módok kikísérletezésére. A pestis pedig azóta is gazdag lehetőségekkel szolgál a színházelmélettel foglalkozók hatásesztétikai töprengéseihez, míg a drámaíróknak ahhoz, hogy a vészhelyzetben a létének mintegy peremére taszított ember cselekedeteit és érzéseit görcső alá vegyék.

Brecht talán legszemélyesebb ihletésű drámája, a *Galilei élete* (1939, 1947, 1956)²⁷ a modern tudomány megalapozójának szenvedélyes igazságkutatását, a józan észbe és a tudományos fejlődésbe vetett hitét állítja szembe a dogmatikus (egyházi) hatalom politikai elnyomó erejével. Még a (harmincéves háború által terjedő) pestisjárvány sem tartja vissza a tudóst attól, hogy amikor mindenki csapot-papot hátrahagyva menekül Firenzéből, ő a saját (és házvezetőnője) életét kockára téve maradjon, mert a heliocentrikus elméletet igazoló kutatásait be szeretné fejezni. A karanténbeli élet persze újabb bizonyítékkal szolgál arra, mennyire nem gondoskodik a regnáló hatalom állampolgáiról:

„GALILEI: Tűz van ott hátul.

A VÉNASSZONY: Ha pestis ütötte fel a fejét, nem oltják a tüzet. Egy gondja van mindenkinek: a pestis.

GALILEI: Ez persze rájuk vall! Ebből áll az egész kormányzási rendszerük. Úgy vágnak le minket, mint a fügefáról a beteg ágat, ha nem hoz több gyümölcsöt.

A VÉNASSZONY: Nem szabad így beszélnie. Egyszerűen tehetetlenek.”²⁸

A dráma, mondhatni, „vírusdramaturgiát” használ, és azt ábrázolja érzékletesen, hogy az innovatív, a dolgok fennálló rendjét megkérdőjelező, forradalmasító eszmék feltartóztathatatlanul terjednek – a politikai elit minden ellenkező igyekezete és retorziója ellenére. „A KIS BARÁT: S nem gondolja, hogy az igazság, ha valóban igazság, nélkülünk is győzedelmeskedik?”²⁹

Ahogy a hatóságok a pestisjárvány terjedésének megfékezésére akár egy egész utcát is azonmód karantén alá helyeznek, úgy igyekszik az egyház Galileit elhallgattatni, izolálni

és arra kényszeríteni, hogy veszélyes tanait nyilvánosan visszavonja. A tudóst morálisan sikerül összeroppantani, ám abban még a rá kiszabott politikai karantén sem akadályozhatja meg, hogy legfőbb munkáját, a *Discorsit* megírja, és adandó alkalommal kicsempéssze Itáliából. A fake news-t, babonát és maszlagos hatalmi ideológiát hosszú távon legyőzi az igazság.

„ANDREA: (*visszafordul*) Nem, én voltam. Tanuld csak meg: nyitva kell tartanod a szemed. A tejet s a köcsögöt is kifizettem. Adjátok az öregasszonynak. Neked pedig, Guiseppe, még nem feleltem a kérdésedre. Egy seprűnyélen nem lehet a levegőben repülni. A legkevesebb, hogy egy gép is legyen rajta. De ilyen gép még nincs. Lehet, hogy sohasem is lesz, mert az ember túl nehéz hozzá. De ezt természetesen nem tudhatjuk. Tudásunk semmi esetre sem elegendő. Tulajdonképpen csak most látunk munkához.”³⁰

Naomi Wallace *One Flea Spare* (Egy fölösleges bolha, 1995) című drámája már egy emberöltővel később, az 1665-ös londoni pestisjárvány idején játszódik. A cím John Donne *A bolha* című költeményéből származik, és egyszerre utal a pestisjárványt terjesztő bolhára, illetve a dráma alaphelyzetében megjelenő hivatlan vendégekre.³¹ A tehetős idős Snelgrave házaspár londoni háza karantén alá kerül. Az ajtók és ablakok bedeszkázva, a konyhán és egy kiürített szobán kívül minden helyiség lezárva, a ház előtt őr áll, hogy egy lélek se mehesen a házból se ki, se be, amíg le nem telik a kiszabott idő. A háziak azonban két betolakodót fedeznek fel: egy különös sebből gennyedző fiatal tengerészt és egy árva kislányt, aki állítólag a szomszéd nemesi család egyetlen életben maradt tagja. A Snelgrave házaspár kénytelen a karantén négy hetét velük összefűzve tölteni. A túlélésért különös szövetségek kötődnek és oldódnak. A karantén monotóniájában furcsa delíriummal olvad egybe az idő: valóság és rémálom összefolyik. Az elszennvedett traumák eltompítják az embert, aki hezitálás nélkül hág át morális határokat a túlélés reményében. Az emberi természet legalapvetőbb tulajdonságainak csontvázára redukálódnak; a döntéseket praktikus megfontolások és az ösztönök irányítják. A társadalmi különbségek lassan szétmállanak, felcserélődnek, hiszen semmi más nem tartja e rendet életben, mint egy-egy megmaradt, jobb minőségű ruhadarab. A járvány okozta válság megbontja a társadalom szerkezetét. De vajon ha cipőt cserél úr és szolga, azzal megváltoztatható-e a történelem megszokott menete? A házból élve végül két embernek sikerül kijutnia...

Szintén az 1665-ös londoni pestisjárvány idején játszódik a *Ten Plagues* (Tíz csapás, 2011) című dalciklus, melynek librettóját Mark Ravenhill írta, zenéjét pedig Conor Mitchell szerezte. A darabot, melynek címe egyben a bibliai tíz csapásra utal, Defoe *A londoni pestis* című könyve ihlette. Az eredetihez hasonlóan a monodráma hőse (és egyben narrátora) egy férfi, aki miután szeretőjét elveszítette, a járvány dúlta Londonban egymaga igyekszik túlélni. A polgárokat magára hagyta a politikai és gazdasági elit: a pap megszökött, a király elköltözött, a kereskedő, az orvosok és a tehetősebbek mind elmenekültek a járvány elől. A társadalom elemeire hullott, a kataklizma közepette a túlélésért folyó küzdelem egyéni, izolált szinten zajlik.

25 Anaïs NIN, *The Diary. Volume one: 1931-1934* (New York: Swallow Press: Harcourt Brace & World, 1966), 191–192.

26 DARIDA Veronika, „A szorongás színháza”, *Café Babel* 61. sz. (2009): 75–79.

27 A drámának három változata ismert.

28 Bertolt BRECHT, *Galilei élete*, ford. UNGVÁRI Tamás, in *Bertolt Brecht színművei* (Magyar Helikon, 1964), II:129–238, 173.

29 Uo., 193.

30 Uo., 238.

31 Vas István magyar fordításában a versben nem szerepel ez a kifejezés.

A városban maradtak számára a mindennapi élet korábbi tevékenységei új rituálékkal járnak, addig hétköznapiak számító események a természeti csapás idején önmagukon túli, mondhatni, metafizikus jelentőségre tesznek szert ebben a világban, ahol hiedelem, tudomány és kétségbeesés különös, rémülettel teli vegyületté áll össze. Fizetéskor a hentesnek szánt pénzt fertőtlenítés céljából egy ecettel töltött pohárba kell bedobni; a színházban Hamlet monológja a létről és nemlétről aktuális, mondhatni, húsba vágó értelmet nyer. Az alkonyati óra, amikor csak a fertőzötteknek szabad a séta a városban, különös, szellemjárta időszakká lényegül át, amikor a halálé lesz a városi élet tere. Míg a halottakat szekérszámra elnyelő tömegsír a maga nyugalmaival otthonosabb a még élőknek, mint veszélynek kitett otthona, hiszen az ember már csak itt, a sír szélén talál közösségre. A tömeges veszteség, mások halálának napi tapasztalata kioltja az együttérzést, közönyössé tompítja a még élőket, akinek célja egyetlen magányosan vívott, minden mást maga mögé szorító önös szándékra szűkül: bármi áron túlélni a katasztrófát, életben maradni ebben az infernóban.

A pestis szörnyűségeinek megélt szenvedése örökre egymáshoz köti a túlélőket. A veszély csillapodtával a városba visszatérőkkel azok, akik a járványt a városban küzdötték végig, többé már nem tudnak újra egy közösséget alkotni. Megélt szenvedésük, traumájuk örökre közéjük és a járványt boldogabb, bukolikus körülmények között, vidéken átvészelők kiváltságos csoportja közé áll.

A rettegés, a gyász, az aggodalom, a kilátástalan helyzetben a túlélésért folytatott küzdelem érzelmeit érzékletesen ábrázolja Ravenhill, miközben képről képre bemutatja a járvány társadalmi hatását. A finoman adagolt utalások és áthallások megengednek egy metaforikus, kortárs olvasatot is, így a dráma értelmezhető napjaink pestisééről, a HIV/AIDS-ről szóló intim, a félelmet és rettegést belülről ábrázoló műként.

A dalciklus Epilógusa az eredeti Defoe-szöveget záró verssel ér véget, melyben a járványt túlélő férfi felszabadult öröme tombol:

„Hatvanötben a döghalál
Londonban dúlt, s e rém
A sírba döntött százezert,
De élve maradtam én!”³²

Az undorító kínhalált hozó, gyógyíthatatlan ragály terjedésének veszélye egészen az antibiotikumok felfedezéséig fennállt, nem meglepő tehát, hogy a pestis minden kataklizmának viszonyítási alapja és sokszor szinonimája lett. Neve egyet jelentett az emberiséget pusztulásba taszító kivédhetetlen végveszéllyel.

A következő nagyobb járvány Európában a fekete himlő volt, melynek katasztrofális hatása volt az amerikai és ausztrál gyarmatok őslakosságára. Itt már nem „csak” arról van szó, hogy a telepések által behozott fertőzés tömegesen pusztította az őslakosokat (illetve tizedelte már a hajókon az Afrikából behurcolt rabszolgákat), hanem arról is, hogy a brit gyarmatosítók a vírust módszeresen bevetett biológiai fegyverként használták az őslakosok kiirtására.³³ Az őslakosok köré-

ben tomboló himlőjárvány vészjósló háttérként jelenik meg Timberlake Wertenbaker ausztrál fegyenctelepen játszódó *Our Country's Good* (Országunk java, 1988) című színdarabjában, illetve Andrew Bovell Kate Grenville azonos című regénye alapján készült drámájában, a *Secret River*ben (A titkos folyó, 2013) is. A járvány egyik esetben sem metafora, hanem a maga borzalmas fizikai valójában megmutatkozó, kegyetlen, az őslakosok ellen embertársaik által bevetett tömegpusztító fegyver. A gyarmatosítás, azon belül is az őslakosok kiirtásának máig csupán részben elismert és feldolgozott történelmi tragédiája itt a maga embertelen szörnyűségében jelenik meg – nincs rá felmentés, nincs enyhítő eltávolítás.

Az őslakosok elpusztítása az ún. civilizált világból behurcolt vírussal a témája Siliga Sani Muliaumaseali'i *Talune* (2018) című, konkrét történelmi eseményen alapuló drámájának is. A darab címe annak az utas- és teherszállító hajónak a neve, mely – súlyos emberi mulasztások következtében – 1918-ban a járvány fertőzte Aucklandből átvitte a spanyolnáthát Szamoára és a többi Csendes-óceáni szigetre. A vírus letarolta Szamoát: a sziget lakosságának huszonkét százalékát elpusztította.

A spanyolnátháról készített darabot a brit Sara Clifford is, *Breaking the Silence* (Megtörni a csendet) címmel.³⁴ A Brightonban és környékén élő emberekkel készült szóbeli mélyinterjúkból, visszaemlékezésekből és egészségügyi dokumentumokból létrehozott előadás az elhallgatás és a kollektív amnézia témáját boncolgatta. Olyan, a kollektív emlékezetből kizárt történeteket elevenített fel, amelyek arról szóltak, hogy a közösség számos halálesetet szegényből vagy a hazafiatalanság vádjá miatti félelemből másképpen, „hősiesebb” halálnemként (például tüdőgyulladásaként) regisztrált. A sors furcsa fricskája, hogy a bemutatót éppen a Covid-19 miatt voltak kénytelenek elhalasztani.³⁵ A vírusnak nemcsak drámai érzéke, de drámai időzítése is van!

Snowden korábban már idézett járványtörténeti könyvének egyik alaptétele az, hogy a járvány nem a sors véletlenszerűen érkező csapása: kiváltó okai az adott társadalomban keresendők. Vagy megfordítva: a járvány egy adott társadalom gyenge pontjára, problémáira hívja fel a figyelmet. „Minden társadalom létrehozza a maga sajátos sebezhető pontjait. Ezek tanulmányozása segít megérteni az adott társadalom szerkezetét, életszínvonalát és politikai prioritásait.”³⁶

A betegségek természetére adott társadalmi magyarázatok jól példázzák ezt. A szifilisz terjedéséhez például nagyban hozzájárult a Viktoriánus társadalom prűdériája. A férfi orvosok ugyanis inkább más diagnózist állítottak fel a vér- baj tüneteivel őket felkereső, minden bizonnyal férjük által

szándék eredményeként (pl. fertőzött takarókon keresztül) jutott át a telepésekről az őslakosokra. L. Patrick J. KIGER, „Did Colonists Give Infected Blankets to Native Americans as Biological Warfare?”, 2018.11.15., <https://www.history.com/news/colonists-native-americans-smallpox-blankets>; illetve Chris WARREN, „Was Sydney's smallpox outbreak of 1789 an act of biological warfare against Aboriginal tribes?”, 2014.04.17., <https://www.abc.net.au/radionational/programs/ockhamsrazor/was-sydneys-smallpox-outbreak-an-act-of-biological-warfare/5395050>.

34 Sara CLIFFORD egyébként a pestist is megénekelte *A Thousand Days* (Ezer nap, 1998) című, a londoni pestisjárvány karanténja alatt játszódó drámájában.

35 Sara CLIFFORD, „I had to postpone my Spanish Flu play when the past collided with the present”, *The Stage*, 2020.03.30., <https://www.thestage.co.uk/opinion/i-had-to-postpone-my-spanish-flu-play-when-the-past-collided-with-the-present>.

36 F. M. SNOWDEN, *Epidemics and Society...*, 7.

32 DANIEL DEFOE, *A londoni pestis*, ford. VÁMOSI Pál, Budapest: Európa, 1967.

33 A szakirodalom megosztott a tekintetben, hogy az őslakosokat tömegesen pusztító vírus „csupán” emberi gondatlanság vagy előre megfontolt

megfertőzött női betegeknek, mintsem hogy a pontos diagnózissal egyszersmind leleplezzék a hitese urak kicsapongó életmódját.³⁷

Meglehetősen beszédes az a tény is, hogy a bujakórt minden országba „természetesen” a züllött és bűnös külföldiek hurcolták be – legalábbis ez volt a hivatalos verzió. Így a magyarul franczkórként elhíresült nyavalyát a franciák olasz, az olaszok lengyel, a hollandok spanyol, a törökök keresztény, a japánok pedig portugál betegségnek hívták.³⁸

Ez az álszent, nem mellesleg mocskos titkokat leplező moralizálás, illetve a rákövetkező generáció életét mérgező elhallgatás áll Ibsen *Kísértetek* (1881) című drámájának a középpontjában. Oswald Alving szifiliszben szenved, melyet, mint az a drámából kiderül, feslett életű, ám azt társadalmi státusza minden eszközével palástoló apjától, a néhai Alving kapitánytól örökölt. Arra az erkölcsi ingoványra, melyre a szülők generációja építette élethazugságát, a gyerekeik generációja nem tud építeni. A kapitány emlékét meghamisító, róla elnevezett árvaház kenetteljes jótéteménye morálisan elfogadhatatlan. Ez a sor tovább nem folytatható, itt csak a purgálás segít. A ház porig ég: „...az ítélet lángjai emésztik ezt az elátkozott házat!”³⁹ A helyzet azonban menthetetlen, újra-

kezdésre semmi remény. (A korabeli felfogás szerint a szifilisz egyben depressziót is okozott.) A dráma végén Helene Alving azzal a dilemmával marad magára, hogy erkölcsös dolog-e eutanáziában részesítenie haldokló fiát.

A tüdőbajnak, amíg a kórt okozó baktériumot nem azonosították (1882), különös státusza volt: a kifinomult emberek, művészek betegségeként tekintették a „fehér pestist”. A leírásokban a sápadt, áttetsző bőr, a lázrözsák, a láztól csillogó tekintet egyfajta nimbuszal övezték ezt az embert lassan, különösebben visszataszító tünetek nélkül elemésztő betegséget.⁴⁰ Talán ezért is olyan gyakori, hogy romantikus drámái alkotások törekény, jobb sorsra érdemes hősnőire előszeretettel méri ezt a halálnemet a (férfi) szerző. Gondoljunk például Verdi *Traviatájában* (1853) Violetta, Offenbach *Hoffman meséiben* (1881) Antoniára, vagy akár Csehov *Ivanovjában* (1887) Annára és Puccini *Bohéméletében* (1896) Mimire.

Érdekes megjegyezni, hogy amint a tüdővész valódi eredetére fény derült, tehát hogy a korabeli elképzelésekkel ellentétben nem a levegőből kapták el az arra érzékenyek, a betegség elvesztette magas státuszát.⁴¹ Ettől fogva az ellenkezőjét jelentette: kifinomult és előkelő betegség helyett a nyomorultak, a szegények dohos odvaiban terjedő ragálnak tartották, melynek undorítóak a tünetei, a köhögés, a köpet, a sovány és legyengült test. Ennek megfelelően fordul a rá alkalmazott metafora is: a művészetben (így a színházban is) a tüdőbajt a

37 Dr Anne HANLEY, „ITV’s Victoria illustrates how 19th-century sexism helped syphilis to spread”, *The Guardian*, 2017.11.16.

38 A Kirstin FAWCETT blogján található szórakoztató térképen (2017.03.13.) megtekinthető, hol milyen néven emlegették a szifilisz, azaz melyik népet hibáztatták a betegség elterjedéséért: <https://www.mentalfloss.com/article/93160/map-shows-how-everyone-blamed-syphilis-everyone-else>.

39 KÚNOS László fordítása, http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2018/03/Ibsen_Kisertetek_forditotta_Kunos_Laszlo.pdf.

40 Erre az embert lassan elemésztő folyamatra utal például a betegség 19. századi angol neve is: consumption.

41 L. F. M. SNOWDEN, *Epidemics and Society...*, 269–331, illetve Veronica BAXTER – Michele TAMERIS, „Tuberculosis: the forgotten plague”, in Veronica BAXTER – Katharine E. Low, szerk., *Applied Theatre. Performing Health and Wellbeing* (London: Bloomsbury, 2017), 99–110.





szegénységgel és a társadalomból kirekesztettekkel társítják, és a szociális problémákra rávilágító eszközként használják. A legkézenfekvőbb példa erre Gorkij *Éjjeli menedékhely* (1902) című drámája, melyben a tüdőbajos Anna halála nem romantikus, sem felemelő: egy nélkülözéssel és szenvedéssel teli, boldogtalan élet prózai befejezése. A haldokló asszonyt Luka így vigasztalja: „Tűrj még. Mindenki tűr, kedves, mindenki a maga módján tűri az életet.”⁴² Nyomorúságos vegetálásukra a halál legalább pihenést, a szenvedés megszűntét hozza el:

„LUKA: A halál, azt mondom én neked, olyan minékünk, mint az anya a kisgyermeknek...

ANNA: És... hátha... hátha kigyógyulok?

LUKA: (*elmosolyodik*) Minek? Hogy újra szenvedj?

ANNA: Hát... egy kicsit még... élni még... egy kicsit! Ha ott nem lesz szenvedés, akkor itt még lehet egy kicsit szenvedni... Még lehet!”⁴³

A tömegszállítás nyomorult lakóinak azonban jóformán már csak a saját túlélésükre van erejük odafigyelni, a haldokló asszony köhögése zavarja őket az alvásban, észre sem veszik, amikor magányosan kiszenved. Anna halálát félelemmel ve-

gyes közönnyel, beletörődéssel fogadják. Inkább csak nemléteinek biológiai ténye okoz gondot kényszer és nyomor szülte lakótársainak: az, hogy a halott meg fog bűdösödni a pincében, ha sürgősen nem távolítják el:

„NATASA: Istenem! Ha legalább sajnálnátok... legalább egy szót szólna valaki! Ej, ti...

LUKA: Ne vedd rossz néven ezt, leányom! Nem tesz az semmit! Honnan vegyék... honnan vegyük a sajnálkozást a holtakon? Jaj, kedves leányom! Az élőket sem sajnáljuk... Magunkat sem tudjuk sajnálni... Hát még a halottakat.”⁴⁴

Hasonlóképpen totális kilátástalanságot szimbolizál a Eugene O'Neill *Hosszú út az éjszakába* (1940) című drámájában szereplő Edmund tüdőbaja.

G. B. Shaw 1906-os „tragédiája”⁴⁵ *Az orvos dilemmája* nem is egyetlen, hanem fél tucat (egyenként más-más elv alapján praktizáló) magánorvost parodizál. Shaw-nak nincsenek illúziói sem az orvosokkal, sem a betegekkel kapcsolatban. A különböző csodaszerek és kúrák, a „garantált gyógyulást” tódító specialisták mind a gyógyulást kétségbeesetten kereső páciensek vámszedői.

42 Makszim GORKIJ, *Éjjeli menedékhely*, ford. GÁBOR Andor, II. felvonás, <http://mek.oszk.hu/00400/00401/00401.htm>.

43 Uo.

44 Uo.

45 Az ötfelvonásos mű valójában farce, de létezik melodramatikus olvasata is.

A címben szereplő dilemma az, hogy a tüdőbaj elleni védőoltását éppen tesztelő (de találmányáért a lovagi címet már korábban bezsebelte) Dr. Ridgeon kit mentse meg, és kit hagyjon meghalni. Lehet-e egy ember meggyógyítása morális dilemma, azaz a szegény és becsületes, de szakmailag közepes kolléga és a zseniálisan tehetséges, de morálisan züllött művész közül kit válasszon az orvos? Ha csupán véges számú vakcina áll rendelkezésre, kinek az életét fontosabb megmenteni? És vajon tud-e részleghajlás nélkül dönteni az orvos, pláne, ha a haldokló művész felesége – de fogalmazhatunk sarkosabban is: leendő özvegye – nagyon is szemrevaló teremtmény? A dráma egyik legérdekesebb része, amikor az egyik orvos, B. B. arról beszél, hogy ha érdemeinkért járna a gyógyítás, nem nagyon lenne arra méltó ember.

A helyenként kissé didaktikus darab a saját korában aktuális társadalmi mondanivalója egyébként éppen az volt, hogy a gyógyítást nem lehet üzletként üzni, mert az orvos anyagi (és egyéb) megfontolásai nemritkán éppen a beteg érdekével állnak ellentétben.⁴⁶ Shaw íróként és a londoni St Pancras körzet tanácsának köztisztviselőjeként az általános egészségügyi hálózatért kampányolt. A dráma mellé utóbb egy hosszú pamflet is készült *Az orvos dilemmája: Előszó az orvosokról* (1909) címmel, melyben Shaw minden kétséget kizáróan arról ír, hogy nem az orvosok, hanem az átfogó egészségügyi rendszer létének hiánya annak az oka, hogy annyi ember pusztul el az orvosok keze által. A brit társadalom tulajdonképpen Shaw fáradhatatlan kampányolásának köszönheti két legalapvetőbb 20. századi közléstémáját, a National Health Service (NHS) és a National Theatre intézményeit.

Visszatérve a tüdővész metaforájára: az egzisztenciális zsákutcába jutott, a társadalom által cserbenhagyott, a társadalom peremére szorított emberek dicstelen pusztulása, illetve a különleges művészelkeket lassan elsorvasztó betegség által megnevesülő halál két külön toposztát gyúrja egybe egy későbbi darab, Jonathan Larson *Rent* (1996) című musicalje.⁴⁷

46 A darab egyébként egy tréfás kihívásra született: a drámakritikus William Archer azzal provokálta a köztisztviselőben álló szerzőt, hogy megírja, hogy addig nem tekintheti magát drámaíró őriasznak, amíg nem írt drámát a halálról. (L. Michael HOLROYD, „Bernard Shaw and his lethally absurd doctor's dilemma”, *The Guardian*, 2012.06.13.) Shaw pedig, miért, miért nem, a halál szóról az orvosokra asszociált.

47 A cím albérlési díját jelenti, de darabot az eredeti angol címen játszotta a budapesti Piccolo Színház.

Azzal a különbséggel, hogy Larson a hagyományosan a tüdőbajra alkalmazott toposzt a HIV/AIDS fertőzöttekre emeli át, és ezáltal mintegy megnevesíti, mitikussá emeli a HIV vírus okozta betegséget és halált.⁴⁸

Az 1862-es oroszországi kolerajárvány idején játszódik Gorkij egy másik drámája, mely a szerző *Életem* című „értelmiségi trilógiájának” – *Nyarálok, A nap gyermekei, Barbárok* – középső darabja. A darabot, ha úgy vesszük, Gorkij maga is karantén alatt írta: az 1905-ös pétervári forradalomban vállalt szerepe miatt rá kirótt börtönbüntetés idején.

Protaszov vidéki házában a saját privilégiumaitól elvakult, a néptől teljesen elszakadt elitet bagatell szerelmi ügyeik kötik le, illetve az emberiséget boldogító nagyszerű jövőről való tudományos utópiájuk megalkotása. A valós veszélyre ügyet sem vetnek, pedig a kolerajárvány már a küszöbön tombol. A nép gyanakvással szemléli Protaszov kémiai kísérleteit, és úgy hiszi, ő a felelős a fertőzésért. Az elégedetlenség végül erőszakba csap át, a megvadult tömeg megtámadja a házat. A kolera itt tulajdonképpen a népharag, a forradalom fenyegető metaforájaként is olvasható, azé a forradalomé, mely pusztítja, de egyszersmind purgálja is a társadalmat.

A vírusos betegség mint a társadalmat pusztulással fenyegető totalitárius diktatúra metaforája jelenik meg Karel Čapek *Fehér kór* (1937) című drámájában. (Nehéz úgy összefoglalni a történetet, hogy közben ne Magyarországra gondoljunk, noha Čapeket a cseh viszonyok ihlették.) Egy nevén nem nevezett közép-európai ország népét lepra tizedeli, de az országot vezető diktátor a rettegő és kétségbeesett lakosságot figyelmen kívül hagyva ezzel mit sem törődik, mivel őt éppen háborús készülődései kötik le. Egyébként is, a járványba az öregek halnak bele, a Tábornagynak pedig a fiatalokra van szüksége a háborúban. Egy (kissé túlságosan is) jóhiszemű fiatal orvos, Galén doktor felfedezi az ellenszérumot, ám ő ezzel kizárólag a szegényeket gyógyítja. A Tábornagynak csak akkor hajlandó átadni a gyógyulást jelentő szérumot, ha cserébe az ország felelős vezetői megfogadják, hogy felhagynak mindenféle háborúskodással. Háború nélkül azonban nincsen hősi mítosz sem. Mi a fontosabb tehát? A darab „természetesen” a lehető legrosszabb véget ér: az orvost a diktátor által feltüzelt fiatalok tömege meglincseli, miközben a lepra és a háború most már együttesen szedi az áldozatokat az országban.

48 A darabot egyébként a *Bohémélet* inspirálta.

HIRDETÉS

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Színházról és arról, ami helyette van karantén idején

Az első online adásban Gócza Anita vendégei
Ladányi Andrea táncos, koreográfus
Barcelonából, Láng Annamária színész és
Ördög Tamás színházi rendező
pedig Budapestről

www.szinhas.net



Kis virológiai körképünk nem lenne teljes a rinocitisz, az elorrszarvúlás vírusa nélkül, mely Ionesco *Rinocéroszok* (1959) című drámájában fertőzi a lakosságot. A darabban a konformizmus, a hatalomhoz való alkalmazkodás ragályos elterjedésének lehetünk szemtanúi lépésről lépésre, a tagadástól a kételkedésen át a totális behódolásig.

A totalitárius diktatúrák vírusa mellett a 20. századnak egy másik pestise is volt: a HIV/AIDS. Külön tanulmányt lehetne (és lenne fontos) írni a tárgyban született színházi és művészi reflexiókról, de hely hiányában itt most csak a legszükségesebbekre szorítkozhatunk.⁴⁹

A vírusra adott társadalmi válaszok egy része alapvetően kimerítette azt a magyarázatot, amelyet Snowden már említett társadalomtörténeti könyvében isteni eredetű büntetés-ként definiál. Sem a tájékoztatás és felvilágosítás eszközei, sem a megfelelő anyagi segítség nem állt rendelkezésre, amikor a vírus Afrikában tombolt. A korábban a szifilisz kapcsán leírt prúd hozzáálláshoz hasonlóan – hiszen ismét szexuális úton terjedő betegségről volt szó – a társadalom a világ minden táján többnyire magára hagyta, stigmatizálta, még rosszabb

esetben pedig kriminalizálta, illetve hagyta tovább fertőzni a vírussal fertőzötteket.

Amerikában a nyolcvanas években a HIV/AIDS tovább marginalizálta a homoszexuális embereket, akik számára szeretteik váratlan és nagy számú pusztulása és a mellé járó társadalmi közöny és kirekesztettség élménye valóban apokaliptikus érzetűvé tette a járványt. Szakszerű és általános segítség híján a művészetek, így a színház és a performansz sietett reflektálni a járványra. A már említett *Rent* című musical mellett az időszak legfontosabb, művészileg kimagasló alkotásai Larry Kramer önéletrajzi ihletésű darabja, a *The Normal Heart* (Közönséges szív, 1985), Tony Kushner ikonikus, kétrészes drámája, az *Angyalok Amerikában* (1991 és 1993), valamint Reza Abdoh gigantikus, háromemeletes díszletben játszódó performansa, a *Bogeyman* (Mumus, 1991). Ez utóbbi sokkoló esztétikájáról a kritika annak idején ezt írta: „A *Mumus* Sade és Hieronymus Bosch találkozása a békakirályfival és az amerikai populáris zenével, hogy pofán vágja az önelégült társadalmat”.⁵⁰

Nem kifejezetten a betegségről szól ugyan, de a járvány tárgykörében folyamatosan jelenlévő elmúlás motívumához kapcsolódik szorosan Young Jean Lee kultikussá híresült zenés

49 A téma iránt érdeklődőknek ajánlom Alyson CAMPBELL – Dirk GINDT, *Viral Dramaturgies. HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century* (Abingdon: Palgrave Macmillan, 2018) című könyvét, illetve SNOWDEN fentebb hivatkozott kötetének ide vonatkozó fejezeteit (*Epidemics and Society...*, 408–447).

50 Sylvie DRAKE, „Exorcising Demons: AIDS Is Subtext in *Bogeyman*, a Reza Abdoh Shocker at LATC”, *Los Angeles Times*, 1991.08.30., <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-08-30-ca-1220-story.html>.

előadása, a *We're Gonna Die* (Mindnyájan meghalunk),⁵¹ mely a New York-i Public Theater stúdiójaként funkcionál, koncerteknek és zenés előadásoknak helyszínt adó Joe's Pubban debütált 2011-ben. A személyes történetmesélést élő rockbandával kísért dalokkal vegyítő performansz a testi és lelki fájdalomról, kudarcokról, nehézségekről és a szenvedésről szól. Arról, hogy mindannyian úgy vágunk neki az életnek, hogy velünk nem történhet baj, mert mi különlegesek vagyunk, pedig az igazság az, hogy mindannyian „csak emberek vagyunk”, tehát esendők. Halandóságunk és annak a tudata, hogy egyszer mindannyian meghalunk, köt össze bennünket, és ennél erősebb, életigenlőbb kötelék nincs. Az előadás végén Lee megénekelte a közönséget, és a terem vele együtt tombol örömeiben: „Mind meghalunk!” Az együttérzés és az életöröm legkülönösebb, de őszinte és felemelő pillanatai ezek – nem véletlen, hogy az akkor már komolyan beteg Lou Reed rajongott ezért az előadásért.

Angol színházi körökben él egy anekdota arról, hogy a legmeggrázóbb katasztrófát követő napon már kopogtat egy drámaíró a londoni nemzeti színház dramaturgjának az irodája ajtaján: „Van erről egy darabom!” Valóban, a szakma híres arról, hogy gyorsan reagál a világ eseményeire, és a színház által biztosított társadalmi és politikai fórumot használja arra, hogy fontos, a közösséget érintő témákról beszéljen. Nem meglepő tehát, hogy a mostani pandémia terjedéséhez hasonlóan a témát azon melegében feldolgozó drámai alkotások is „virulensek”, azaz exponenciális gyorsasággal szaporodnak a Covid-19 okozta krízisre válaszként születő monológok és minidramák. A színházak is gyorsan reagáltak: drámaírói ösztöndíjak, versenykiírások, az online felületeket kihasználó megoldásokat támogató pályázatok próbálják nemcsak a témát azon melegében feldolgozni, de egyben némi jövedelemhez is juttatni a többségében szabadúszó brit színházi szakembereket, akik hirtelen munkanélkülivé váltak. Ezeknek a daraboknak a java minden bizonnyal eljut majd Magyarországra, ezért részletezésük he-

lyett inkább az olasz Matthias Martelli *Lontani un metro* (Egy méter távolság) című monológjáról⁵² érdemes szót ejteni. Már csak azért is, mert a Covid-19 témájában valószínűleg ez az első művészi értékkel bíró drámai mű (legalábbis Európában).⁵³

Martellit a kortárs olasz szakma Dario Fóhoz hasonlítja. A színházi alkotó és előadó maga írta és filmezte monológját – már a karantén alatt. A cím arra utal, hogy az olasz hatóságok a karantén elrendelésével arra utasították a lakosságot, hogy nyilvános helyeken ilyen messzire álljanak egymástól. Martelli bensőséges, szinte a kamerába suttogott monológja az örök-ké nyüzsgő és most megállásra késztetett ember meditációja a helyzetről. Számba veszi a vírus által fertőzött területeken kialakított, lezárt „vörös zónákra” adott emberi reakciókat: az ösztönös védekezést, a félelmet, a nemtörődömséget, az önzést. A karantén magányában társaságra és emberi érintkezésekre vágyik, és arról beszél, mennyire nehéz érintések nélkül élni, „nehéz az érzelmeket egy méter távolságra tartani”.

Martelli monológja azt hangsúlyozza, hogy individualizmusunk és a kötelező karantén ellenére ne gondoljuk, hogy egyedül vagyunk: együtt, egy közösségként éljük meg ezt a helyzetet, mely most a kényszerleállással a fennálló társadalom értékrendjének és saját életvitelünknek teljes átgondolására készítet. A monológ ezekkel a szavakkal zárul: „Visszatérünk majd. És újra megpróbáljuk (talán hiába), hogy kicsírázzon, amire most nagyobb szükségünk van, mint bármikor: az emberség.”

A Szfinx kérdéséhez, a kollektív önvizsgálat fontosságához érkezünk vissza. Halálos veszedelemben vagyunk, ha elfelejtjük, hogy a válasz: az ember.

A fotóért külön köszönet a Gergye Krisztián Társulatnak.

51 A teljes előadás itt megtekinthető: <https://vimeo.com/160685914>.

52 A monológ itt megnézhető: <https://www.youtube.com/watch?v=En0-r49k7LnI>.

53 Martelli 2020. március 12-én posztolta a monológot saját YouTube-csatornáján, négy nappal megelőzve a nemzeti színházi státuszú torinói Teatro Stabile *#stranointerludio* (furcsa közjáték) Covid-19-monológsorozatát.





A Brooklyn egyik kórháza mellett felállított ideiglenes halottasházba szállítják a koronavírus-járvány áldozatait. Fotó: MTI/EPA/Justin Lane

SZABÓ ATTILA

ELMÉLKEDÉS A KARANTÉN PERFORMATIVITÁSÁRÓL

Jó lenne másról (is) írni, beszélni ezekben a hetekben, lassan hónapokban a kényszerű bezártság okán, valamiről, ami nem maga a bezártság; egy idő után terhekké válik unos-untalan mérlegelni e fura emberkísérlet személyes és közösségi hatásait. Vagy legalább tágítani a perspektívát, és a múlt hasonló élethelyzeteit ezzel párhuzamba állítani. Sokak szerint épp itt az ideje bepótolni elmaradt olvasmányokat, online tanfolyamokat elvégezni, vagy csak magunkba szállva elmélkedni a honnan hová kérdésein. De nem nagyon lehet. Nemcsak a híradók, de a szakmai fórumok is a vírus okozta ideiglenes létállapot reflexióitól visszhangoznak, és az internetet lavinaként elárasztó – archív vagy élő – digitális színházi tartalmak is mintha leginkább a médium korlátaira hívnák fel a figyelmet. Közgyűteményi dolgozóként némi kaján vigyorral hozzátehetném: talán most, a vírus kapcsán végre elindul egy valós szakmai vita a színházi dokumentáció fontosságáról, a megőrzés és nyilvánosságra hozás új lehetőségeiről. Hogy mikor és hogyan lábál ki világunk ebből a válságból, még nagyon nem látni, de mit lehet vajon „színházi szemmel” tanulni a helyzet kínálta tapasztalatokból?

A vírus által egyik leginkább sújtott világváros, New York

utcai hetek óta lehangolóan üresek. A sosem alvó metropolisz ilyen arcát eddig szinte csak a festészeti képzelet birodalmában mutatta, például Edward Hopper képein,¹ aki talán mindenki másnál átütőbben fogalmazta meg az egyén és az épített tér olyan mély magányát, amit a város most valóságosan is kénytelen átélni. A most készült kísértetjárta fotók terjednek világszerte, de vajon lesznek-e annyira ikonikusak, mint a város legutóbbi, közel húsz évvel ezelőtti megszenvedett traumája, a 9/11-es terroristámadás krónikáját rögzítő felvételek? Első látásra talán blaszfémianak tűnik összevetni e két nagyon eltérő megrázkódtatást, de a hírek ledöbbenetek: a vírus miatt eddig elhunytak száma máris háromszorosa az ikertornyokban odaveszett emberekének. Minden egyéb jelképes vonzata mellett az ikertornyok leomlása korunk egyik meghatározó, globális médiaeseménye is volt, amely performatív értelemben egy időben jól körülhatárolható, nagyrészt élőben közvetített jelenetsor keretében történt meg. A

¹ Kiss Panni, „Így néz ki a karanténmagány Edward Hopper festményein”, 2020.03.21., <https://contextus.hu/karanten-koronavirus-muveszet-edward-hopper/>.

koronakarantén is kétségtelenül globális médiaszpektákulum, még akkor is, ha lenyomata leginkább az internetes és közösségi médiában jelenik meg, idejét tekintve pedig sokkal széttartóbb, nehezebben behatárolható. Nem csoda, hogy sok elméletíró a szeptember 11-i terrortámadásokat annak idején színházi fogalmakat segítségül hívva elemezte. Az erős szimbolikus céllal megvalósított terrorcselekmény-sorozat kiemelt esettanulmányként szerepel Jeffrey C. Alexander amerikai szociológus társadalmi performansz foglalkozó elméletében. „A terrorizmus a politikai performansz egy formája. Vért szív – szó szerinti és szimbolikus értelemben egyaránt –, az áldozatok testnedveit használja arra, hogy emlékezetes és borzalmas festményt fessen fel társadalmi életünk vásznára. Célja nem pusztán a gyilkolás, de a gyilkolás eszközével szeretne drámai hatást elérni” – írja Alexander,² majd görcső alá veszi az eseménysorozat színházi összetevőit: a színészeket, a szöveg példányt, a rendezést, a nézők szerepét és reakcióit, a „szimbolikus produkció eszközeit”. Osama bin Laden „rendezésében” a terrorista-mártír-színészek sikeresen megsemmisítették a bűnös amerikai kapitalizmus ikonjait, az ikertornyokat, és ezzel „nemcsak példátlan fizikai pusztítást és életvesztést, de egyszersmind morális megaláztatást és elkeseredettséget is okoztak, miközben napokig uralták a média figyelmét”.³ Kezdeti sikerei ellenére e nagyszabású dzsihadista „színhátjáték” Alexander szerint összességében mégis balul sült el. A lerombolt épületek által traumatizált amerikai nemzettudat súlyos sebeket szerzett, ennek dacára az összefogás jelképeiként rekontextualizálta a korábban az üzleti elit elefántcsonttornyaiaként látott, a városképbe tolazkodó ikertornyokat, és széles társadalmi legitimációt adott a „terrorellenes háború” ellenperformanszának, ami nem sokkal később természetesen újabb bonyodalmakhoz vezetett.

Ebben a megközelítésben 9/11 konfliktusos drámaként vagy bosszúdrámaként olvasható, míg a koronavírussal kapcsolatos jelenlegi krízis még műfajilag sem sorolható be ilyen egyszerűen. Bármennyire nehezen behatárolhatóan, de a 2001-es események során legalább emberek és embercsoportok feszültek egymásnak, a mostani helyzetben viszont még abban sincs teljes egyetértés a tudóstársadalomban, hogy a vírus élő vagy élettelen entitás. Akár él, akár nem, az biztos, hogy a pusztító organizmusnak bárminekmű, akár jó, akár gonosz szándékot tulajdonítani nem lehet. Azt sem igazán tudjuk pontosan, hogy milyen szerepet töltenek be a vírusok az ökoszisztémában. Ennek ellenére a jelenlegi helyzetet performatív keretben értelmezni nem teljesen reménytelen. Vannak ugyanis olyan megközelítések – az Alexanderhez kötődő yale-i szociológiai iskolából –, amelyek a performativitás határait a legvégsőig tágítva élettelen ágensok közreműködésével is számolnak. Martin de Santos négy kategóriába sorolja a performatív helyzeteket annak függvényében, hogy az azokat előidéző ágenseknek volt-e szándékuk, vagy sem, illetve hogy ennek a társadalom tulajdonított-e értelmet, vagy sem. Az általa definiált második csoporthoz tartoznak az élettelen tényezők által kiváltott társadalmi reakciók generálta helyzetek, amelyek mögött ugyan az ágensnek nem tulajdonítható semmilyen szándék, társadalmi hatásuk mégis jelentős. Tanulmányában a szerző konkrétan egy gazdasági mutató, a *riesgo país* (országkockázat) közbeszédet alakító szerepét vizsgálta Argentína egy bizonyos válságkorszakában, történetesen épp 2001 őszen.⁴ A kockázati mutató folyama-

tos változása hónapokon keresztül aktívan alakította a társadalom pánikhangulatát, és szimbolikus jelentősége azután is sokáig fennmaradt, hogy gazdasági hatása már teljességgel megszűnt.

Könnyű belátni a koronavírus hasonló szerepét napjaink közgondolkodásában, de rögtön tegyük is hozzá, hogy ma már sajnos világosan látjuk a betegség konkrét, sok százezer életet követelő súlyosságát is. Bármilyen további, szimbolikus hatásokról elmélkedünk, azok természetesen másodlagosak a közvetlen életveszélyhez és annak elhárításáért vívott heroikus küzdelemhez, a hozzátartozóikat elvesztő családok gyászához képest. 2001-ben is sok kritika érte azokat az elemzéseket, amelyek a terrortámadás globális és szimbolikus összefüggéseit hangsúlyozták a pusztulás egyfajta esztétikai olvasatát is megpendítve, ezáltal „megfosztották” a New York-i családokat vagy a támadások következményeit közvetlenül megélt városlakókat saját gyász munkájuk jelentőségének elismerésétől.

New York utcái most üresek, az emberek szigorú karanténba vonultak. A City University of New York égisze alatt működő Martin E. Segal Theatre Center belvárosi patinás épületéből Frank Hentschker igazgató nappalijába költözik, és büszkén hirdeti, hogy ez a város egyetlen kulturális intézménye, amely ebben az időszakban is napi szakmai programokkal jelentkezik. A színházi központ Amerika és a világszínház legfontosabb alkotóinak, történetének és új művészi jelenségeinek bemutatására esküdött fel, szakmai körökben igen népszerűek hetente jelentkező kerekasztal-beszélgetései. Mostanság az interjúalanyok persze saját – zömmel közepes képminőségű – webkameráik előtt ülnek, a hang és a kép néha megakad, de a világszínházi kitekintés igénye így is érvényesül: minden este (európai idő szerint) hat órákor Amerika, Ázsia, Európa, Afrika magánlakásaiból karanténra kényszerített színházművészek jelentkeznek be, hogy beszámoljanak a bezártság tapasztalatáról. Egyik legutóbbi alkalommal két amerikai művészpáros beszélgetett négy különböző helyszínről: Kelly Cooper és Pavol Liska (Nature Theatre of Oklahoma) valamint Annie-B Parson és Paul Lazar (Big Dance Theater).⁵ Ebben a beszélgetésben az volt a különleges, hogy az általános helyzetjelentést követően igen élénk társalgás alakult ki a karantén egészének performatív olvasatáról, arról, hogy a mindennapok megélését és a színházművészeti, táncművészeti gyakorlatokat hogyan alakítja át ez a liminális helyzet. Talán soha nem volt még arra példa, hogy a színházi és a civil testhasználat normáit ugyanazok a szigorú (és mesterséges) szabályok határozzák meg. Annie-B Parson szerint a járványvédelmi okokból elrendelt hatlábnyi (nálunk másfél méter) kötelező távolság nemcsak korlátozza az emberi érintkezés módjait – utcán és színpadon –, hanem egyszersmind formaképző szerepe is van: „ezt a hatlábnyi távolságot én koreográfusként roppant vonzónak találom. A legszebb politikai performanszokat tudnám megrendezni ezt a normát követve.” Liska és Cooper hiányolja az emberi arcok láthatóságát, miközben mindketten elismerik a maszkok használatának (és viselésének) kreatív potenciálját. Látjuk, egyfelől, hogy a maszkviselés kezd némileg divatjelenséggé avanszálni, az utcán egyre többen viselnek egyénített, dekorált orvosi maszkot, másfelől akár egy bevásárlás alkalmával mindenki a saját bőrén is megtapasztalja, mennyire átírja, megnehezíti az önkifejezés legegyszerűbb módozatait is az eltakart arc. Ilyenkor kétségbe-

2 Jeffrey C. ALEXANDER, „From the Depths of Despair: Performance, Counterperformance, and »September 11«”, *Sociological Theory* 22, 1 (2004): 88–105, 94. Az idézetek itt és a következőkben saját fordításban szerepelnek.

3 Uo., 101.

4 MARTIN DE SANTOS, „Performances in search for an author: the symbolic life of an economic indicator”, *Yale Journal of Sociology*, vol. 3 (2003): 63,

<https://sociology.yale.edu/publications/yale-journal-sociology>.

5 Segal Talks, Martin E. Segal Theatre Center – Howlround, New York, 2020.04.14., https://thesegalceneter.org/event/segal-talks-kelly-copper-pavol-liska-nature-theatre-of-oklahoma-annie-b-parson-paul-lazar-big-dance-theatre-nyc-daily-live-stream-on-howlround_1200pm-nyc-time/.



Tábori kórházat alakítanak ki a New York-i St. John the Divine székesegyház egyik kápolnájában. Fotó: MTI/AP/Mary Altaffer

esetten keressük azokat a teatralizált kifejezőmódokat, amelyeket a maszkot viselő színészek a különböző színháztörténeti műfajokban az évszázadok során kifejlesztettek.

De ebben a helyzetben a társalgás módja is alapvetően megváltozik. Paul Lazar arra hívja fel a beszélgetőtársak figyelmét, hogy a videotelefonálás médiuma mennyire átalakítja a beszélgetési szokásaikat. Öt New York-i normális körülmények között sosem beszélgetne úgy, hogy egymást csendben meghallgatja. Ezután kerek, szinte irodalmi igényességű mondatokba öltve kifejti saját véleményét. Ha fizikailag egy térben lennének, folyamatosan egymás szavába vágnának, vagy intenzív testi és nyelvi jelekkel nyugtáznák aktív figyelmüket. Az internetes közvetítettség okán nehezebb a szólas „jogát” megszerezni, és így a beszélők hajlamosabbak hosszabban meg is tartani azt. A beszédváltások akaratlanul is „klasszicizálódnak”, a társalgás pedig a kisrealista formáktól egyre inkább, mondjuk, a molière-i, emelkedettebb és retorikusabb nyelvi regiszterek felé mozdul el. A médium által bevezetett késleltetés, áttételesség, tehetetlenség tehát az intenzívebb és mélyebb hallgatás gyakorlatait támogatja. Lazar szerint „így talán a saját gondolatainkat is jobban meghalljuk”.

A legfőbb csoportos munkaeszközünké vált képmegosztó programok „beszélő fejei” által létrehozott virtuális térben a test még inkább leválik a kommunikáció kontextusáról, és a Sztanyiszlavszkij-módszer által ajánlott finom „pótcselekvések” felerősödnek, illetve a test minden eddiginél türelmetlenebbül reagál a mozdulatlanúságra. Ezt a távértékezetek során mindannyian tapasztaljuk, és humoros céllal sok „karanténművészeti” produktumban felbukkannak például füvet nyíró, kocogó, szobabicikliző, vasaló vagy borotválkozó operaénekesek, színészek.⁶ Ami pedig a teret – a karantén háttérfüggönyét – illeti, az otthonukba zárt emberek helyét a nyilvános térben lassan visszaveszik az állatok: Kelly Cooper szerint a példátlanul friss levegőnek köszönhetően a madárcsicsergés, amelyet kivételesen nem nyom el a városi zaj, ennek az időszaknak a meghatározó emléke marad. A sportórákat és -karkötőket gyártó cégek a felhasználói adatok alapján több összesítést tettek közzé, amelyek megmutatják, hogy miként változtak meg globálisan a testmoz-

gási szokásaink: a szoros családi körben eltöltött hosszú séták soha nem látott népszerűségnek örvendenek, talán kompenzálható az egész napos bezártságot, és szintén valamiféle archaikus, rég kiveszett kisközösségi tapasztalat élményét csempézik vissza a hétköznapiakba.

Mi lesz, ha mindez véget ér? Megváltozik-e radikálisan a társas érintkezésünk, másként fogunk-e színházba járni, viselkedni? A közkeletű kifejezéssel liminálisnak nevezett társadalmi performanszainkban egyáltalán nem biztos, hogy megtörténik a klasszikus antropológiai értelemben vett identitásváltás, sőt, az sem garantálható, hogy a normarendszer felülvizsgálatra kerül. Slavoj Žižek 9/11 kapcsán például ezt írja: „[...] és mi van, ha valójában semmi nem változik? Szeptember 11-én az Egyesült Államok megkapta a lehetőséget arra, hogy felismerje, milyen világnak a része. Megragadhatta volna ezt a lehetőséget – de nem tette; ezzel szemben amellett döntött, hogy megerősítse tradicionális ideológiai elköteleződését: elég volt a leszegényedett Harmadik Világért érzett büntudatból és felelősségértéből, most mi vagyunk az áldozatok”.⁷ Az évekre állandósuló social distancing jegyében ki kell-e vennünk majd székeket a színházi nézőterekről? Emelnek-e járványügyi megfontolásokból állandó plexifalat a színpad és a nézőtér közé, ahogy ezt néhány alkotó ma önkéntesen teszi? – hangzott el némi iróniával a fentebb idézett beszélgetésben. Vagy tényleg nem várható semmilyen lényegi változás, esetleg csak a kézmosási rítusaink mélyülnek el? Paul Lazar arra biztat, hogy használjuk ki ezt az átmeneti állapotot a helyzet által is megkövetelt „elcsendesedésre”, saját emberi és alkotói gyakorlataink felülvizsgálására. Tanácsa megfontolandó: ha módunk van rá, próbáljunk ellenállni annak a kényszernek, hogy tovább szaporítsuk a mostani egyetlen közösségi terünket – az internetet – elárasztó, sebtében összetakolt „online szemetet”. Talán már az is nagy nyereség lenne, ha – a szellemi és globális ökónia szempontjai szerint – leltárba vennénk azt, ami számunkra maradandó és nélkülözhetetlen. Lehet, hogy ezért vonzódunk ebben az időszakban annyira a klasszikusokhoz, jómagam például Bach zenéjéhez. És a helyzet által ránk kényszerített antik – görög vagy távol-keleti – színházi formák ölelésében tanuljuk meg élvezni az aktív hallgatás esztétikáját.

6 Lásd például: *Die Quarantinfloße*, Semperoper Dresden, énekel Camilla Nylund, René Pape és Klaus Florian Voigt, <https://www.youtube.com/watch?v=WzCDCbHjxZA>.

7 Slavoj Žižek, *Welcome to the desert of the real. Five essays on 9/11* (London–New York: Verso, 2002), 47–48.

GAJDÓ TAMÁS

SZÍNHÁZ VESZTEGZÁR ALATT

A hazánkat is sújtó koronavírus-járvány miatt 2020. március 11-én veszélyhelyzetet hirdetett a magyar kormány. Megtiltották a száz főnél nagyobb beltéri rendezvények megtartását – ezzel a rendelkezéssel a színházakat bezárták. Ilyen súlyos helyzetre a legidősebbek sem emlékeznek, mert utoljára Budapest ostroma alatt nem lehetett színielőadásokat tartani. Igaz, hogy 1956 őszén és telén is zárva voltak a színházak, de akkor egy kissé más volt a helyzet: a színházi dolgozók léptek sztrájkba. A Nemzeti Színház színészei például október 23-tól december 23-ig egyáltalán nem játszottak.

De vajon mi történt 1918-ban, a spanyolnáthajárvány idején? A magyar színháztörténet mintha megfeledezett volna erről az időszakról. Azt ugyan számon tartjuk, hogy Karinthy Frigyes felesége, Judik Etel színművész 1918. október 17-én a járvány áldozata lett, de mivel nem tartozott egyik vezető társulathoz sem, elmaradt a közönség kollektív gyászja, s csak néhány apró hír számolt be a tragédiáról. Temetésén 1918. december 20-án a Kerepesi temetőben – a *Budapest* című napilap szerint – „az író- és művészvilág számos tagja jelent meg. A ravatálnál Hock János józsefvárosi plébános mondott imát. A sírnál Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház főrendezője búcsúztatta el a Thália Társaság nevében a korán elhunyt művésznőt.”¹

A gyászszertartáson azért sem vehettek részt a rajongók tömegei, mert ezekben a napokban dühöngött a legharagosabban a járvány: 1918. október 18-án Budapesten kilencszázhetvenöt új megbetegedésről és hetvenkét halotról adtak hírt a lapok. A város polgármesterét, dr. Bódy Tivadart felhatalmazta Wekerle Sándor miniszterelnök, hogy a fővárosban önállóan hozzon rendeleteket a járvány meggátolására. A polgármester a főváros közegészségügyi bizottságával egyetértésben elrendelte, hogy október 21-től november 4-ig az iskolákat, a színházakat, a mulatókat és a mozikat be kell zárni.

A *Pesti Hírlap* már a rendelet kihirdetésekor, október 20-án vasárnap megírta, hogy az intézkedés következtében a színészek eleshetnek jövedelmüktől, hiszen szerződésükben az áll, hogy az országos járvány idején nem kell az igazgatónak gázsit fizetnie. A cikk írója emlékeztetett arra, hogy amikor Ferenc József elhunyt, s a gyász miatt néhány napig zárva maradtak a színházak, akadt olyan direktor, aki nem fizetett társulata tagjainak. „De akkor még nem volt meg a színészszo-

vetség, és így nem volt, aki megtorolja” – folytatódik az írás.² De nem csak az érdekvédelmi szervezet megalakulása miatt volt az újságíró bizakodó; úgy vélte, hogy az elmúlt nagyszerű színházi szezon után nem lehet érdekük a színházak vezetőinek, hogy szerződés adta jogukkal éljenek.³

A *Színházi Élet* című hetilapban kissé másként írtak a kényszerű szünetről. A lap ugyanis arról tudósította olvasóit, hogy Gábor Andor volt az egyik vesztese ennek a rendeletnek. A *Majd a Vica!* című darab főpróbáját még megtartották a Magyar Színházban – a darab premierjére azonban csak „a spanyol után” kerülhetett sor. A lap újságírója egyébként úgy vélte, hogy a spanyoljárvány elleni védekezés „egyik fájdalmas és nem eléggé indokolt pontja” volt a színházak bezárása.⁴

Ezzel a véleménnyel összhangban foglalt állást Hegedűs Gyula „elnöksége alatt” a Budapesti Színészek Szövetségének választmányára. A testület – ahogyan a *Pesti Napló* 1918. október 30-án megjelent hírében olvasható – „egyhangúan konstatálta, hogy a színházak bezárása nemcsak súlyos anyagi érdekeket sújt, hanem jelentős irodalmi és kulturális érdekeket is, anélkül, hogy ezzel a kívánt cél elérhető volna. A járványnál észlelt öröndetes apadás különös alkalmat ad a választmány-
nak, hogy a színházak mielőbbi megnyitását sürgesse, és az illetékes hatóságoknak ez irányban a kérelmet előterjessze.”⁵

2 A Budapesti Színészek Szövetsége – Hegedűs Gyula kezdeményezésére – 1917. február hó 26-án azzal a céllal alakult meg, hogy előmozdítsa a fővárosi színészet fejlődését, s védje tagjainak erkölcsi, anyagi és jogi érdekeit.

3 [N. N.], „Két hetes szünet és a színészgázsi”, *Pesti Hírlap*, 1918. október 20.

4 [N. N.], „Majd a Vica!”, *Színházi Élet*, 1918/44, 15.

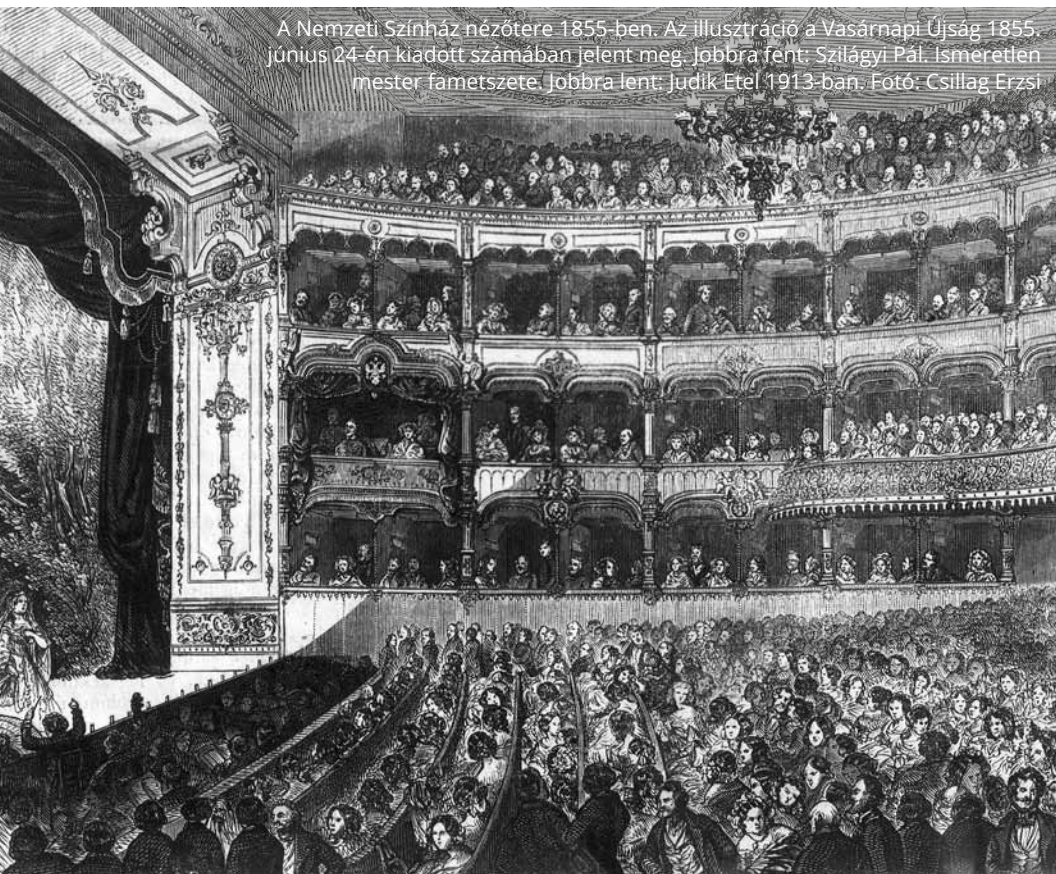
5 [N. N.], „A színészek a színházak megnyitásáért”, *Pesti Napló*, 1918. október 30.

1 *Budapest*, 1918. december 20.

Végül nem a színészegyesület állásfoglalása, hanem a politikai változások hatására nyitottak ki ismét a budapesti színházak. Az őszirozsás forradalom győzelme után a Magyar Nemzeti Tanács 1918. október 31-én rendeletet adott ki, hogy november 1-jén az „összes fővárosi színházak rendezzenek díszelőadást”. A forradalom hétköznapi rémhírei azonban megzavarták az ünnepi színházi estét. Pesten ugyanis arról suttogtak az emberek, hogy a kenyérmezei orosz foglyok fellázadtak, s a főváros ellen vonulnak. A hírek senki sem adott hitelt, de túlzott óvatosságból sokan hazamentek, s így mindenütt félig üres nézőtér előtt tartották meg az ünnepi előadást.

szált pénzviszonyok, rossz termés, kolera, elvették a közönség kedvét s módját színházba járni, s mert a magyar színészet ma nem rendelkezik oly műsorral, mely képes volna a közönségnek annyira súlytolt kedélyét fölvilanyozni [...]”⁷

A kolera nemcsak a közönség kedvét vette el a szórakozástól, a vándorló színtársulatok helyzetét is megnehezítette. Az igazgatók rettegésben éltek, hiszen nekik kellett gondoskodniuk társulatuk megbetegedett tagjairól, illetve elhalálozott munkatársaikról. Ha a színház karantén alá került, s nem tudott játszani, bevétel nélkül még komolyabb gondot okozott előteremteni a betevőt.



A Nemzeti Színház nézőtere 1855-ben. Az illusztráció a Vasárnapi Újság 1855. június 24-én kiadott számában jelent meg. Jobbra fent: Szilágyi Pál. Ismeretlen mester fametszete. Jobbra lent: Judik Etel 1913-ban. Fotó: Csillag Erzsé



A kivételes helyzet elmúltával a *Színházi Élet* olvasói azt is megtudhatták, mekkora jövedelemtől estek el a színházi vállalkozók. A legnagyobb kár – százhetvenhatezer korona – a Víg-színházat érte. Az Operaház százhatvannégyezer koronától esett el, míg a Nemzeti Színház és a Magyar Színház vesztesége százhuszezer koronára rúgott. A Király Színháznak és a Városi Színháznak pedig – minden jegy eladása esetén – százharmincezer korona lett volna a bevétele.⁶

A spanyolnáthajárvány azonban a forradalmi napokban sem csillapodott, így 1918. november 28-án ismét összehívták a „járványbizottságot”. Ekkor viszont már óvakodtak a legszigorúbb intézkedést meghozni, mondván, a „mai nehéz időkben szükség van a színházra”.

De vajon hogyan viszonyultak a színházak a korábbi nagy kolerajárványokhoz? A 19. század második feléből csak szórványos adataink vannak. Az első magyar színházi szakközlöny, A *Színpad* szerkesztője, Bercsényi Béla így értékelte az 1873-as év történéseit „Hajónk süllyed” című írásában: „A ku-

Járványok idején a budapesti Nemzeti Színház látogatottsága is csökkent. Érdekes fejtegetést közölt 1866-ban a *Fővárosi Lapok*: „Mért van most kevés közönsége a Nemzeti Színháznak? Miután az érdekes előadásokra sem igen telik meg a nézőtér, e kérdés már sok színházlátogató előtt fölmerült, s egy rendes színházlátogató, ki most azonban néhány hét óta kerüli az előadásokat, úgy fejtette meg, hogy a Nemzeti Színháznak azért nincs most nagy közönsége, mert – kolera van. A színház ugyanis úgy van építve, hogy a nézőtér a legkisebb lég sem járhatja, levegője folyvást rekedt, s a gázlángok csakhamar annyira befűtik, hogy ha három-négy sor zártsték tele van, a hőség már kiállhatlan [sic!] kezd lenni. Előadás végéig mindenki pirosra melegszik, s előadás után a csípős esti lég nagyon könnyen meghűlést okozhat. A meghűlés után pedig – mint általában [sic!] hiszik – csakhamar kolera jó.”⁸

A mai olvasó persze nem egészen érti ezt az ironikus han-

6 [N. N.], „Zugligeti riportjai”, *Színházi Élet*, 1918/44, 37.

7 – b. – [Bercsényi Béla], „Hajónk süllyed!”, *A Színpad*, 1873, 141.

8 [N. N.], „Mért van most kevés közönsége a Nemzeti Színháznak?”, *Fővárosi Lapok*, 1866, 915.

got, hiszen pár sorral az idézett írás felett azt látja, hogy Pesten negyven-ötven ember lett naponta a kolera áldozata.

A legnagyobb kolerajárvány 1831-ben sújtotta Magyarországot. Ekkor még nem épült fel a Pesti Magyar Színház, de az országot több vándortársulat járta. A Dunántúli Színjátszó Társaság 1831. július 3-án avatta fel Balatonfüred új játékszínét. A kedvelt fürdőhelyen huszonnyolc előadást tartottak, majd augusztus 7. és 10. között Zalaegerszegen léptek közönség elé. Ezt követően visszatértek Füredre. A továbbiakról a társulat működéséről kiadott zsebkönyv szerkesztője, Kiss Iván (János) sűgő így számolt be: „A kolera veszedelmét nagyon megérezte a szintársulat is, mely Komlóssy Ferenc igazgatásával a járvány dühöngésekor augusztus 10-től október 23-ig Balatonfüreden vesztégar alatt volt.”⁹ S tegyük hozzá: mivel előadásokat nem tarthattak, a tagok segélyekből éltek.

Ebben az időben Kassán működött a legjelentősebb szintársulat. Itt játszott Déryné Széppataki Róza, Szentpétery Zsigmond, Pály Elek, Szerdahelyi József, Szilágyi Pál és Megyeri Károly. Ezt az időszakot két emlékiratból is jól ismerjük. Szilágyi Pál élményeit – *Egy nagyapa regéi unokáinak* címmel – 1859-ben és 1860-ban a *Nefejejs* című lap közölte, míg Déryné naplója először 1879-ben jelent meg. A teljes visszaemlékezést 1901-ben adta ki Bayer József három kötetben.

Szilágyi Pál először mintha megfélemezett volna a járvány sok száz áldozatáról, kedélyes kényszerpihenőnek festette le az 1831-es esztendő nyarat. „Mi tehát vígan voltunk, mértékletesen éltünk, csak úgy, mint máskor, délután fürdeni jártunk a Hernád folyóba, és vadásztunk, volt is időnk, mert a színházat bezárták, de a megye nem eresztett szélnek, havi fizetésünket pontosan kikaptuk, s ez oly áldozat volt a megyétől, mely méltó hogy hálásan följegyezzük.”¹⁰

Emlékiratában Szilágyi a Zemplén, Sáros és Abaúj megyében kitört kolerázadáról is szólt, s különös históriát jegyzett fel, amellyel a műveletlen embereket ámitották. A rémtörténet szerint „egy tudatlan, vagy inkább rosszakaratú orosz pap azt prédikálta a népnek – ez az ország hajdan az orosz cáré volt, de árendába adta a magyaroknak, most az árenda ideje eltelt, az orosz cár visszaköveteli, de a magyarok tudják, hogy a cár minden földet egyenlően fog felosztani a nép közt, tehát hogy nekik több jusson, a kutakat mérgezik, hogy vesszen a nép!”¹¹

Szilágyi Pál az események ismertetését egészen más stílusban zárta le, hetykeségét megkönnyebbült derűre váltotta: „Végre a kolera megszűnt, a nép csillapodott, újra kerékvágásba jött minden, a színház megnyílt, üdvözöltük az életben maradtakat, s ki-ki a maga dolga után látott – rettegések között telt a nyár – [...] megnyílt az út mindenfelé – és mi az új téli időszakot kezdtük meg előadásainkkal, s folytattuk szerencsésen és dicsőséggel, míg az 1832-diki tavaszra virradtunk.”¹²

Na, de vajon mit írt ezekről a hónapokról Déryné a naplójában? Ugyanolyan kedélyesen emlékszik a magyar történelem egyik legpusztítóbb járványára, mint kollégája? Meglepődve tapasztaljuk, hogy még vidámabban. Először ő is rögzíti a té-

nyeket: „Ezen a nyáron nem eresztettek bennünket sehova, és ezen a nyáron kiűtött a kolera, de az intendancia azt határozta, hogy habár nem játszunk is azon idő alatt, míg ez a borzasztó nyavalya tart, azért mégis minden hiány nélkül kapjuk havi díjunkt pontosan. Ez igen szép volt a vármegyétől!”¹³

Talán sohasem teltek ilyen gondtalanul a vándorszínészek napjai – a veszedelem nagylelkűvé tette a pártfogókat, s nem engedte, hogy a színjátszók bármiben is nélkülözzenek. Szerencsére a társulatnak nem kellett magányosan eltöltenie az időt, mert Kolozsvárról „három gubernalista úr” érkezett Kassára: „Tekintetes Deáky Sámuel úr, tekintetes Gyergyai Ferenc és testvére, Gyergyai László urak.” A három erdélyi vendég – egyébként muzsikusz tehetségek – arra biztatta a színészeket, hogy ne féljenek, hanem mindig legyenek vidámak, és így a kolera „nem kap ki” rajtuk. Déryné erre azt felelte, csak akkor tud vidám lenni, ha énekelhet. Azt javasolta, hogy adjanak a városnak éjjeli zenét. Kiültek a sétátérre, s ott játszottak, énekeltek. A kassaiak közül voltak, akik örömmel vették a szabadtéri produkciót, míg mások berzenkedtek tőle. Déryné így öröközte meg a kétféle véleményt naplójában: „A városbeliek közül, kiknek ablakai oda szolgáltak azt mondák: »Ejnye! de okosan tettek azok a színészek, hogy oly szépen énekeltek. Egészen elmúlt minden félelmünk.« A közönségszebb rész pedig elkezdte: »Az ördög van azzal a társasággal! Még a kolerától se félnek. Mikor más reszket félelmébe, ezek ott hancúroznak, az egész társaság ott tivornyáz.«”¹⁴

Szilágyi Pálhoz hasonlóan Déryné is derűsen nyugtázta a járvány végét, szerencsére a „tömerdek áldozatok” között nem volt közvetlen hozzátartozója, pedig Kassa környékén a kolera a lakosság öt százalékát elpusztította.

És hogyan indult újra 1831 végén a színházi élet? Egyetlen kritika maradt fenn ebből az időszakból: Abday Sándor társulatának 1831. december 30-án Szabadkán tartott előadásáról. A *Hazai s Külföldi Tudósítások* címmel Pesten megjelenő lap levelezője őszinte megkönnyebbüléssel kezdte írását; hírül adta, hogy a bácskai nagyvárosban minden visszatért a régi kerékvágásba, hiszen ismét színészek játszanak: „Ha minden-ünnen szomorú híresztelések indulnának is, mi örvendezővel kedveskedünk. Mi nálunk ugyan is hála a Teremtőnek a bajok és a félelmek elenyésztek, és öröm napokat kezdünk élni. Neveli helybeli örömeinket a városunkba érkezett nemzeti Színjátszó Társaság [...]”

Az euforikus hangulatban a bírálat szerzője csupa jórt a művészekről, akik egymással versengve, önmagukat felülmúlva teljesítettek a színpadon. A rövid írás különös fohással zárult, mely feledve a pokoli napokat, az élni akarás vágyától áthatva még erőteljesebben hangsúlyozza, hogy a színházművészetre nemcsak az ünnepek idején, hanem a hétköznapiakban is szükség van: „Kellemeknek Isten Asszonya! derítsd fel valahára a te jóltévő sugáraidat a honni határokon, hogy ne mint tünetet, hanem állandóságot szemléljük nagy városainkban, a te bájos képeidet.”¹⁵

Ha a koronavírus-járvány után ismét megnyílnak a színházak, a 21. századi közönség vajon képes lesz-e hasonlóan felhőtlen, gyermeki örömmel és hálás szívvel tapsolni a kényszerű hallgatásra ítélt, rég nem látott alkotóknak?

9 Kiss János, *Nemzeti-játékszíni zseb-könyv* (Székesfehérvár, 1832), 18. Idézi: HUDI József, *A balatonfüredi színházak és színészet története (1831–1861)*, Balatonfüred Városért Közalapítvány kiadványai 42 (Balatonfüred, 2008), 62.

10 SZILÁGYI PÁL, *Egy nagyapa regéi unokáinak*, szerk., jegyz. BÓDIS MÁRIA, Színház-történeti könyvtár – új sorozat 3 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975), 87.

11 Uo.

12 Uo., 88.

13 Déryné emlékezései II, bev., jegyz., kiad. RÉZ PÁL, Magyar századok (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955), 99.

14 Uo., 99–100.

15 *A magyar színikritika kezdetei (1790–1837)*, jegyz., kiad. KERÉNYI FERENC (Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000), 1:143.

FUCHS LÍVIA

CSONTVÁZAK, DÉMONOK, KASZÁSOK

A haláltáncmotívum a világháborúk árnyékában

Berlin utcáin az első világháborút követően, 1919-ben megjelent egy plakát az alábbi felszólítással: „Berlin! Állj meg és gondolkozz! Táncpartnered a halál.” A plakáton e szöveg mellett egy csontváz karjaiba omló nőt, a fején birodalmi koronát viselő Berlin allegorikus alakját lehetett látni, amint szinte megbabonázva követi végzetes partnere kecses lépéseit.

A szöveg idézet volt, Paul Zech ismert versének refrénje. A költemény korábbi versszakáiban Berlin végzetes partnereként az „arany”, a „sátán” és a „pestis” szerepelt, utalva a háború utáni város halálélménnyel telített hangulatára, az emberi veszteségek, az infláció, a nyomor, a politikai bizonytalanság keltette szorongásra. A táncba hívó figura pedig a középkori haláltáncok csontváz alakját idézte fel, azt a mindenkit válogatás nélkül elsöprő erőt, amelynek kíméletlenségét a „nagy” háború éveiben a maga fizikai valóságában is megtapasztalta nemcsak Berlin, hanem egész Európa. Ez a Halál-figura a világháborút követő években egyre gyakrabban jelent meg a német – majd a többi európai, köztük a magyar – táncszínpadokon is. Az életet megsemmisítő erőtől való félelem annyira aktuális téma volt, hogy alig találni előadóművészt, aki ne illesztett volna repertoárjába olyan táncot, amelyik most már nem csupán esztétikusan utalt az elmúlásra, hanem meg is jelenítette e démoni erővel felruházott hatalmat. A német új tánc, az Ausdruckstanz (kifejező tánc) vezető személyiségei ekkoriban főként szólóesteket adtak. Programjaikban, amelyekben korábban főként a természetre utaló jelenetek, kis karakterdarabok vagy keleti ihletésű egzotikus szólók szerepeltek, egyre gyakrabban kapott helyet a halál félelmetes és állandó jelenlétére figyelmeztető kompozíció is. Még azokat sem kerülte el a téma, akik korábban inkább szórakoztató miniatűröket, groteszk fricskákat adtak elő, mint Valeska Gert, akit már kortársai is inkább mimikusnak, mint táncosnőnek tartottak. Olyan előadóművésznek, aki kevés mozgással, de erőteljes arcjátékkal és gesztuskészlettel képes megjeleníteni választott tárgyát. A *Halál* című 1922-es, zene nélkül előadott

néhány perces szólója olyan nagy hatással volt nézőire, hogy sokan soha többé nem akarták megtekinteni, mert ebben a főként a felsőtest mozgására és az arcjátékra korlátozódó jelenetben Gert nem metaforikusan utalt a halálra, hanem mintegy „megélte” azt: a nézők szeme láttára vált végül élettelenné.¹

Harald Kreutzberg is inkább páratlanul erős színpadi jelenléte, színészi adottságai révén vált a korszak egyik legfontosabb előadóművészévé. Pályája elején, még a Berlini Opera tagjaként, 1926-ban találkozott először az ördögi udvari bolond szerepével a *Don Morte* című előadásban. Ez az egyfelvonásos E. A. Poe *A vörös halál álarca* című novelláját dolgozta fel, azt a történetet, amelyben a rettegett pestis elől elzártságba menekültek maszkabáljába végül betör a Halál. (Az elkerülhetetlenül közelgő katasztrófa, a mindent elsöprő kataklizma témája a főként kabarékban és cirkuszban dolgozó Kaszjan Golejzovszkijt is foglalkoztatta 1919-ben, amikor visszahívták a moszkvai Bolsojba. Ám hiába támogatta a Poe-novella balettszínpadra adaptálásának ötletét a színház főrendezője, Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko, a három képből álló balettet sosem mutatták be, olyan erős volt a táncegyüttes ellenállása az újításokkal kísérletező koreográfussal szemben. Viszont a későbbi *Forgósél* című alkotása sok párhuzamot mutat *A vörös halál...* librettójával. A mű kontextusa természetesen 1924-re alapvetően megváltozott, hiszen ebben a produkcióban a vihar a cári palotát pusztítja el, ahol a régi

¹ Kate ELSWIT, „Berlin ... Your Dance Partner is Death”, *The Drama Review* 53, 1. sz. (2009): 73–93.

rend szolgálai járák hanyatló és züllött táncukat rettegve a [Vörös] Haláltól, amely minden akadályt legyőzve elsöpri őket.²⁾

Kreutzberg alkotói-előadói pályáján később is gyakran megidézte a *Don Morte* hol nevetséges, hol félelmetes vagabund figuráját, bár szólókoncertjein számos más karaktert is megjelenített. Egyik leghíresebb, 1936-ban bemutatott szólójában (*Örök kör – a halál legendája*) különböző archetipusok bőrébe búj, utalva az expresszionisták által új életre keltett középkori haláltánc képzőművészeti és irodalmi hagyományára. Kreutzberg maszkokat cserélgetve alakította a Haláltól megrettenve vagy azzal szembeszállva, küzdve, vagy az elől kétségbeesetten menekülőket: az Iszákost, a Kényeskedőt, a Királyt, a Prostituáltat, a Gyermekeket és a Gonosztevőt – és természetesen a fekete köpenybe burkolózó, azzal szinte az egész színpadot betérítő titokzatos és közönyös Halált is. Kreutzberg Pabst 1943-as *Paracelsus* című játékfilmjében még egyszer visszatért az általa oly sokszor megformált középkori Komédiás figurájához, aki e történetben maga is a pestis hírnökeként babonázza meg táncával a közeledő ragály miatt rettegő kocsmai népséget.³⁾

A német kifejező táncosok, élükön a húszas évek legjelentősebb előadóművészeivel, Mary Wigmannal, hivatásuk lényegét abban látták, hogy felszínre hozzák a lélek mélyén szunnyadó „valódi” érzéseket. Hogy a mozdulat végre kimondja a rejtett igazságokat, a test kifejezze a legtitkosabb – ösztönös és misztikus – vágyakat és félelmeket, legyen szó akár ősi és egyetemes érzésekről, akár a saját koruk keltette szorongásról. Wigman is szinte minden korai szólójában a lélek démonaival viaskodott, azzal a megfoghatatlan és láthatatlan „másikkal”, akinek emberfeletti, pusztító ereje szinte letéperte őt, így koreográfiáiban a halál gondolata mint az élet végső titka és fátyuma kapott helyet. Wigman – ahogy tanítványa, Kreutzberg is – a szólók mellett kedvelte a táncciklusokat, amelyekben gyakorta több karaktert és/vagy érzelmet, hangulatot fűzött egymáshoz. Tanítványaiból kisebb társulatot is alakított, s egyik első csoportos koreográfiája a *Haláltánc* volt 1920-ban. Ugyanebben az évben vitte színre növendékeivel *Az élet hét tánca* című ciklust: a szöveget is alkalmazó kompozícióban az élet fázisai és árnyai között a Gyász, a Démon és a Halál is megjelent – mielőtt az Élet diadalmaskodott volna. Tíz évvel később, jó évtizeddel a nagy világegés után, 1930-ban a svájci költő, Albert Talhoff Wigmant kérte fel szabad versben írt kóruskölteményének színrevitelére – bár Wigman addig soha nem dolgozott nagy létszámú csoporttal, ún. mozgáskórusral –, amely lírai opusz az első világháborúban elesett katonák emlékét idézte fel. A monumentális produkcióhoz az egész világot megrengető gazdasági összeomlás ellenére a 3. Tánckongresszusra készülő München városa felújíttatott egy hatalmas, ezerhatszáz főt befogadni képes csarnokot, hogy a hősnek láttatott halottaknak emléket állító nyolcrészes mű bemutatására méltó körülmények között kerülhessen sor. A nagyszabású, összművészeti karakterű *Totenmal*ban (*A halottak megidézése – színházi kórusvízió szövegre, fényre és mozgásra*) hat kórus, összesen száz előadó lépett színre. Két kórus csak mozgással fejezte ki a félelem, a veszteség, a gyász és az újjászületés változó érzéseit, a többi vagy szoros tömbben, vagy a nézőtérben is szétszóródva hol uniszónóban, hol szólamokra bontva recitálta-kántálta a szöveget – benne az

Harald Kreutzberg. Fotó: archív



elesett katonák leveleiből vett részleteket –, egy csoport pedig ütőhangszerekkel és kiáltásokkal járult hozzá a tételek különböző hangulatához. A kartáncosok mindegyike – mint Wigman maga is számtalan korábbi művében – maszkot viselt: a néhai katonák szellemét megjelenítő férfiak arcát egyforma famaszk fedte el, míg az elesettek asszonyait, anyáit és lányait megformáló nők maszkjai többféle érzelmet tükröztek. Egyedül Wigman figurája, az egyaránt masszaként megjelenített élők és holtak, a testi és a szellemi között közvetítő hős nő szállt szembe fedetlen arccal a Démonként megjelenített Halállal, hogy visszaperelje a holtakat az Élet számára.⁴⁾ A *Totenmal*t a kritika jobbra elutasította, többé nem is ját-

2 Elizabeth SOURITZ, *Soviet Choreographers in the 1920s*, oroszról angolra ford. Lynn VISSON, London: Dance Books, 1990.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=WiuQVWcEwC4>

4 Susan MANNING, *Ecstasy and The Demon: The Dances of Mary Wigman*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.



Mary Wigman. Fotó: archív

szották. Bár a kompozíció nyilvánvalóan megelőlegezte a későbbi náci tömegünnepek kollektivistá atmoszféráját, a nemzetiszocialisták mégis túllontúl pacifistának ítélték. Az inkább a másodvonalhoz sorolható hamburgi Lola Rogge – akinek amatőr táncgyűjtése részt vett a Münchener Tánckongresszuson – egy évvel később hagyományos színházi térben, maszkok nélkül, de ugyancsak mozgáskórussal színre vitt belőle részleteket. Ebben a változatban Rogge táncolta Wigman szerepét, az Élet képviselőjét, de ellentétben Wigmannal ő nem a Halállal szembeszegülő női figurának az önfeláldozásig hősies küzdelmét hangsúlyozta, hanem az alak anyaságának jelentőségét.⁵

Wigman még egyszer visszatért a hősi halottak elszíratásának patetikus megfogalmazásához, amikor az 1936-os ber-

lini olimpia látványos nyitóünnepségén *A halottak elszíratása* című jelenetben nyolcvan táncosnő élén lépett színre a Harmadik Birodalom erejét és hatalmát demonstráló – és hősei előtt tisztelettel és fájdalommal adózó – nagyszabású tömegünnepen.

Az eredetileg színésznek készülő Kurt Jooss eleinte szintén koncerttáncos volt, duóban lépett fel Sigurd Leederrel. E „Két férfitáncos” korszakában – a színész-festő Hans Holtorf kis társulatától látott megrázó *Haláltánc*-előadás élménye nyomán – foglalkozott először a haláltánc témájával. Jooss és Leeder is maszkokat készítettek, hogy megjeleníthessék a lübecki Mária-templom híres festményének figuráit, s egyben lehetőséget teremtsenek a gyors karakterváltásra. Az 1927-es turnéjukhoz tervezett művet végül sosem mutatták be, a téma azonban nem hagyta nyugodni Joost, különösen, mivel az általa oly kedvelt *Die Weltbühne* hasábjain Kurt Tucholsky írásai egyre arra figyelmeztették, hogy ne higgyen a békéről szóló üres szövegeknek. Így amikor a Tánc Nemzetközi Archívuma 1932-ben meghirdette Párizsban a világ első koreográfusversenyét, kézenfekvő volt, hogy Jooss is az első világháború még eleven emlékét fogalmazza meg *A zöld asztal* jeleneteiben. A „Haláltánc nyolc képben” alcímmel bemutatott egyfelvonásos a lübecki festmény archetípusainak (mint a Katona, az Idős Asszony, a Fiatal Lány) felidézésén és aktualizálásán (mint az Ellenálló és a Haszonleső) túl a Jooss által megtestesített Halál figurájának ikonográfiája és a lánc-táncot vezető alakja, valamint a stációdramák dramaturgiája révén kapcsolódott a középkorhoz. A mű kertes szerkezete – a Feketébe öltözött urak hol kellemkedő-udvariaskodó, hol egymással kakaskodó-fenyegető „tárgyalása” – ugyanúgy a lezáratlanságot, a végeláthatatlan ismétlődés érzetét erősítette, mint a középső tételsor, ahol nem történet, hanem rendre ugyanaz játszódott le folyamatosan cserélődő szereplőkkel: a rendíthetetlenül és győzedelmesen masírozó Halál egyenként invitálta táncba kiszemelt áldozatait.⁶ Nincs menekvés – sugallta kortársainak Jooss –, ha a tárgyalások, a megegyezések hiányában elszabadulnak a romboló erők, a félelmetes kaszás letarol mindent és mindenkit. S hogy mennyire aktuálisnak tartották a nézők Európa-szerte *A zöld asztal* művészi és politikai üzenetét, azt jól jelzi a mű korabeli recepciója, ugyanis a befogadók egyértelműen az eredménytelen leszerelési konferenciák és a Népszövetség tehetetlenségének kritikájaként értelmezték a művet.

A második világháború után a haláltánc toposza – hasonlóan az e hagyomány metaforikus jelentését oly termékenyen kiaknázó kifejező tánchoz – szinte évtizedekre eltűnt a táncszínpadokról. A háborúból éppen csak éledező Párizsban egyetlen mű azonban mégiscsak akadt, amely felidézte, de rögvést át is értelmezte a közismert haláltáncmotívumot. Mert Jean Cocteau mimodramája, az 1946-ban bemutatott *A fiatalember és a halál* megfogalmazta ugyan a világháborút átélő nemzedék egzisztenciális szorongását, de fel is forgatta a haláltáncok tradicionális „szereposztását”. A halál ugyanis, akár csontvázként, akár kaszásként ábrázolták korábban, félreérthetetlenül *férfi* volt, az erő, a hatalom képviselője. Roland Petit koreográfiájában ellenben a halált egy gyönyörű és vonzó, titokzatos, vad és kegyetlen *nő* hozta el a férfi számára, s ezzel a motívum a metafizika helyett az erotika tartományába lépett át, hogy a balettszínpadokon is egybefogja Érosz és Thanatosz birodalmát.

5 Karl TOEPFER, *Empire of Ecstasy – Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Los Angeles: University of California Press, 1997.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=QxJsITxObU4>

DARIDA VERONIKA

A PUSZTULÁS SZÍNTEREI

Az AIDS-korszak színházi alkotói

„Nem nehéz előre látni, hogy ha felbukkan egy félelmetes új betegség – mert az AIDS, legalábbis járvány formájában, mindenképpen újnak tekinthető –, amelynek kiváltó okait nem látjuk még tisztán, akkor ez a betegség kitűnő alkalmat nyújt új metaforák megalkotására.”

Így kezdődik Susan Sontag *Az AIDS és metaforái* című könyve,¹ mely először 1990-ben jelent meg. Ekkor már nyíltan lehetett beszélni a betegségről, szemben a nyolcvanas évekkel, amikor Michel Foucault betegségét is csak lassan ismerték fel, és tabuként kezelték. (André Téchiné *Szemtanúk* című filmje hitelesen ábrázolja ezt a korszakot.) Ugyanakkor az intellektuális és művészeti életben bekövetkező pusztulásnak ez még csak a kezdete volt. 1990-re az itt tárgyalt négy alkotó közül Pippo Delbono HIV-pozitív, Bernard-Marie Koltès halott, Jean-Luc Lagarce és Reza Abdoh pedig öt évvel később néhány hónap eltéréssel hal meg. Ebben az időszakban, ahogy Sontag hangsúlyozza, ugyan sok szó esik az AIDS-ről, de leginkább metaforák közvetítésével.

Az AIDS-járvány leírására a leggyakrabban használt metafora a pestis. Ugyanis, ahogy Sontag pontosan felismeri, „nem azok a legrettegettebb betegségek, amelyek halált okoznak, hanem azok, amelyek átváltoztatják a testet valamilyen elidegenedett dologgá”. A pestisben és az AIDS-ben ez a metamorfózis következik be. *Színház és pestis* című szövegében² Artaud részletes tünetrájzot nyújt a kór által okozott fizikai és szellemi pusztításról. Továbbá elemi kapcsolatot feltételez a színház és a pestis között: „a lényegre törő színházat nem ragályos természete teszi a pestishez hasonlóvá, hanem hogy mindkettő azt a rejtett kegyetlenséget teszi láthatóvá, hozza közel a nézőhöz és teszi megfoghatóvá, amelynek révén a szellem minden perverz képessége hatókörébe vonja az egyént és a népet”. Az Artaud-féle kegyetlen színház valóban úgy akar hatni, akár a pestis: minden szervet felbolygatóan, minden érzékre kihatóan. Mind a színház, mind a pestis „konfliktusokat szabadít fel, erőket, lehetőségeket hoz mozgásba, és nem a pestis, nem a színház tehet róla, hogy ezek a lehetőségek, ezek az erők sötétek. Hanem az élet.”

Sontag szerint Artaud 1933-as nagyszerű konferencia-előadása³ nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a rejtélyes eredetű

betegségekben egyfajta istenítéletet lássunk. Az istenítélettel pedig (ezt Artaud-nál senki sem tudta jobban)⁴ le kell számolni. Az apokaliptikus szemlélet elfogadása saját realitásérzékünk és emberségünk elleni merénylet. Hiszen, ahogy az az AIDS-tanulmány végén áll, „végső soron még az a betegség is, amelyet az emberek túlterhelnek jelentőséggel, mindössze egy betegség, semmi egyéb”. Sontag azt is tisztán látja, hogy milyen veszélyekkel járhat, ha háborús vagy katonai terminusokban gondolkodunk a betegségről, hiszen az ellene való „mozgósítás” könnyen oda vezethet, hogy a betegeket a társadalom stigmatizálja és kizárja. Így tapasztalták meg az AIDS-esek egyszerre az elszigeteltséget és a betegtársaikkal való összetartozást, aminek következtében a társadalmon belüli kisebbséget alkottak: a kirekesztettek és üldözöttek sorsközösségét.

Bernard Marie Koltès (1948–1989) és Jean-Luc Lagarce (1957–1995) művei mára megkérdőjelezhetetlenül a francia irodalom klasszikusai, drámáik folyamatosan repertoáron vannak, számos nyelven olvashatók. Magyarországon Koltès jól ismert, hiszen több darabját játszották (*Roberto Zucco*, *A gyapotmezők magányában*, *A néger és a kutyák harca*), Lagarce viszont szinte teljesen ismeretlen, eddig magyarul csak egyetlen darabját mutatták be (*Louis* címen).

Koltès életművéből hiányzik az AIDS direkt tematizálása, ugyanakkor szinte valamennyi darabjának központi témája egy fiatalember találkozása a halállal.⁵ A szerelem csupán mint beteljesíthetetlen vágy vagy mint a szerelem lehetetlensége jelenik meg („Nincs szeretet” – ismétlik Koltès szereplői). Koltès melankolikus alakjai kegyetlenek, ám elsősorban önmagukkal szemben, hiszen tisztán felismerik és elfogadják a másikkal (vagy inkább a nagybetűs Másikkal, az idegenhez) való közeledés eleve kudarcra ítéltségét. Ennek ellenére próbálkoznak, még akkor is, ha közeledési kísérleteik végül fizikai erőszakba torkollnak. A Másik ellen forduló agresszió azonban nem más, mint egy feltörő vágykiáltás.

1 Susan SONTAG, *Az AIDS és metaforái*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Budapest: Európa, 1990.

2 In Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János (Budapest: Gondolat, 1985), 73–91.

3 Artaud eredetileg a Sorbonne a kortárs kultúra jelenségeivel foglalkozó szemináriumán akarta felolvasni ezt az előadást, ám a jelenlevők szerint a nagyobb hatás elérése érdekében egy idő után megpróbálta ő maga el-

játszani a pestisben szenvedő beteg vergődését. Ez azonban szintén nem vált reakciót váltott ki: a nézők előbb zavarodottan nevettek, majd távoztak az előadóteremből, és magára hagyták a földön vergődő performert.

4 Antonin ARTAUD, „Istenítélettel végezni”, ford. JÁKFAI Magdolna, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 53–71.

5 Anne UBERSFELD, *Bernard-Marie Koltès*, Paris: Actes Sud, 2001.



Compagnia Pippo Delbono: Ez az ordas sötétség. Foto: Gianluigi di Napoli

A Másikkal való találkozásra többnyire titkos órákban és tiltott helyeken kerül sor. Ez figyelhető meg *A gyapotmezők magányában*⁶ város peremén húzódó színterén, mely egyfajta szürke zóna, ahol homályos és tisztázatlan célú emberek keresztezik egymás útját. Az Eladó (Dealer) és a Vevő dialógusából egyedül az nem derül ki, hogy mi az alku tárgya. Beszélgetésük egyszerre üzlet és üzekedés. A Vevő eleve megtagadja a vágyott tárgy megnevezését: „Amire vágyom, az magának biztosan nincsen. Ha kimondanám a vágyam, megperzselné az arcát, és maga üvöltve kapná el a kezét, és úgy menekülne a sötétbe, mint a kutya.” A párbeszéd során folyamatosan változnak az erőviszonyok, eldönthetetlen, hogy ki kerekedik a másik fölé. Miközben mindketten tudják, hogy ez olyan kockázatos párbaj és csábítás, melynek végső célja a testek összefonódása. „Két férfinak, aki egymás útját keresztezi, nincs más választása, mint hogy az ellenségek szilajságával vagy testvéri szelídséggel egymásnak essenek” – mondja az Eladó, mielőtt belevetnék magukat a test test elleni küzdelembe, melynek a végkimenetelét már nem ismerjük.

Koltès utolsó drámája, a valós tényeken alapuló *Roberto Zucco*⁷ (az olasz rablógyilkos történetéből később Cédric Kahn forgatott filmet) kortárs tragédia. Főszereplője egy ambivalens, negatív hős, aki bár ösztönösen kegyetlen, mégis a szépség megszállott kutatója. Rövid életét a transzcendencia és a szabadság iránti vágy határozza meg, ezért minden kitörési kísérlete (a börtönből való szökés, a céltalan menekülés) valójában felfelé törekvés: a Nap(isten) felé. Ezt láthatjuk az utolsó jelenetben, amikor a börtöntetőn egyensúlyozva halad, miközben vakító fénnel felkel a nap (mely egy atombomba élességével világít). Amikor mindenki behunyja a szemét, Zucco szembenéz a tiltott látvánnyal: „Nézzétek, mi bújjik elő

a napból. A nap nemi szerve: onnan jön a szél.” És mikor már senki sem lát semmit, Zucco a mélybe zuhan.

Jean-Luc Lagarce művei szintén a halállal való találkozásról tanúskodnak, azonban sokkal személyesebb módon. Egyik legismertebb színműve, az *Ez csak a világ vége*⁸ (Xavier Dolan 2016-ban készült filmjének alapja) a halál előtti számadást, pontosabban az arra való képtelenséget ábrázolja. A főhős (Louis) hosszú távollét után visszatér családjához. Ez eddig a tékozló fiú ismert parabolája. A hazatérés célja azonban nem a maradás, csak saját közelgő halálának bejelentése. A nap végén Louis mégis inkább a hallgatást választja, vonatra száll és elmenekül, hogy ne kelljen soha többé visszatérnie ebbe a túl ismerős, mégis teljesen idegenné vált környezetbe. Az 1990-ben írt darabnak azonban létezik egy későbbi változata is: *A távoli ország*.⁹ Ez utóbbiból már hiányzik minden konkrétum, egy meghatározhatatlan térben és időben vagyunk, szimbolikus szereplőkkel (mint a Hosszú Idő, vagy Egy Fiú – Minden fiú). Ám a legfontosabb különbség, hogy az élő szereplők mellett megjelennek a halottak is (mint a Halott Apa vagy a Halott Szerető). Valamennyien ugyanabban a térben mozognak, élők és holtak világa között nincs semmilyen határ. A főszereplő mindkét műben saját halálának „egyedüli hírnöke” akar lenni, hogy „lassan, gondosan és precízen” tájékoztathassa a többieket, ám a második változatban már nem csupán a gyermekkor helyszínét szeretné felkeresni, hanem élete valamennyi, akár lényegtelen színterét is. Az egész élet panorámáját akarja még egyszer, egyben látni – a búcsúzó mindent átfogó pillantásával. Azonban rá kell döbbsennie, hogy a halál előtti találkozások nem viszik közelebb sem önmaga, sem mások megértéséhez. Ahogy azt is be kell látnia, hogy az otthon iránti vágy már lehetetlen nosztalgia.

6 Ford. LAKOS Anna, in Bernard Marie KOLTÈS, *Magányéjszaka* (Budapest: Ab Ovo, 1995), 85–160.

7 Ford. BOGNÁR Róbert, in „Művészet”. *Mai francia drámák* (Budapest: Európa, 2010), 281–337.

8 Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1990.

9 J.-L. LAGARCE, *Le Pays lointain*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1995.

Lagarce a második változat írása közben szinte fizikai harcot vív az egyre terjedelmesebb, ám mégis torz művel. Erről a küzdelemről *Naplói*¹⁰ tudósítanak: „Óriási munka, a végkimerülésig, *A távoli országon*. Beleájulva, beletompulva, ez kell.” Vagy egy másik helyen kétségbeesetten felkiált: „Sohasem jutok túl *A távoli országon!*” Végül mégis befejezi, pontosabban a maga formátlan (gigantikus, aránytalan) formájában hagyja. A drámai szöveg ezáltal egy széteső test (egy felbomló szöveg-korpusz) képét mutatja. Ettől kezdve a naplóbejegyzések már Lagarce személyes halálutását dokumentálják. Itt nincs többé szó szellemi vívódásról vagy a halál értelmezéséről, csak a test teljes pusztulásáról, katasztrófájáról. Ahogy szigorú semlegességgel megfogalmazza: „A betegségről ne képzeld, hogy csak egy melankolikus állapot, a betegség már napok óta azt jelenti, hogy szarosan ébredsz, a gatyád tele lett ürülékkel, de fel sem ébredtél rá. A test teljes bemocskolódásának, degenerálódásának az érzése: felkelés közben, fürdéskor, a ruháidat mosva. A saját tested elvesztésének rettenetes benyomása.” Mindez persze már a nézők – a többiek – számára láthatatlan jelenet.

A perzsa író-rendező, Reza Abdoh (1963–1995) utolsó multimédiás előadása, az *Idézetek a lerombolt városból* (1994)¹¹ voltaképp gyásmunka. Az első jelenet egy sírkertben játszódik, ahol üres kriptákból tűnnek elő a főszereplők mint beszélő fejek. A Reza Abdoh és öccse, Salar által jegyzett darab két homoszexuális párra fókuszál egy apokaliptikus – egyszerre futurisztikus és anakronisztikus, a foucault-i heterotópiákra (börtönök, kórházak, elmegyógyintézetek, bordélyházak, temetők, kertek...) emlékeztető – világban. A romokat elsősorban a pusztuló testek jelenítik meg, melyek betegségek, háborúk (délszláv háború, Öbölháború, második világháború) szenvednek. A történelem romjai között időnként feltűnik a természeti idill iránti nosztalgia, majd tovább folytatódik a grand guignol-szerű haláltánc. Az egyszerre vizionárius, tobzódóan kegyetlen és végtelenül groteszk performansz fő témája azonban az AIDS-ben való haldoklás.¹² A feledhetetlenül szép utolsó jelenetben az egyik párt látjuk, ahogy egy mézsárszék kampókra akasztott, nyers húskötegei előtt kétségbeesetten egymásba kapaszkodnak. Közös próbálják felidézni egy gyermekkori álom kertjét, de csak a lerombolt város emléke él bennük elevenen. Ahogy

Pietà-szerű pózban összeölelkeznek, hangjuk a zokogástól vagy a légszomjtól elfullad, míg végül csak ziháló lélegzetvételük hallatszik, egyre halkabban.

Ennyi tragikus tanúságtétel után arról sem feledkezhetünk meg, hogy az AIDS nem feltétlenül jár együtt a halállal. Pippo Delbono (1959–) esetében a nyolcvanas években diagnosztizálták a betegséget, mellyel azóta is együtt él, kézi kamerája és mobiltelefonja segítségével még betegségnaplót is forgatott mindennapjairól. Ennél azonban lényegesebb az, ahogy a betegség alaptapasztalata megjelenik színházi alkotásaiban, köztük a Trafóban 2009-ben a Kortárs Drámafesztivál keretében is bemutatott *Ez az ordas sötétségben*. Ennek irodalmi alapja egy szintén AIDS-es amerikai író, Harold Brodkey a halála évében publikált könyve.¹³ Pippo Delbono előadása azonban nem dokumentumszínház, és nem is szomorújáték. Épp ellenkezőleg, itt még a sivár és üres kórterem is képes egyetlen pillanat alatt álombeli színtérré változni. Ahogy a rendező egy interjúban megfogalmazza: „A halálba tartó utazást a szépség kíséri, akár a szépség halálának értelmében is.”¹⁴ Társulatának rendellenes (Down-kóros, anorexiás, süketnéma, homoszexuális, menekült) tagjai mind a „normális” társadalom kirekesztettjei, akik egy színes és magával ragadó világot varázsolnak a nézők elé. Delbono azonban nemcsak az érzéki gazdagság, de a tiszta egyszerűség megteremtésére is képes. Ere példa a 2016-ban bemutatott *Az éjszaka* című előadása, melynek alapja Bernard-Marie Koltès *Magányéjszaka* című monodráma. Ezt az áramló beszédflowot vagy deliráló magánybeszédet Delbono két levéllel keretezte: François Koltès (az író testvére) hozzá intézett, illetve Bernard-Marie Koltès az anyjához írt levelével. Ugyanakkor ez a zenekísérettel előadott költői mű személyes vallomás is volt, hiszen ahogy Delbono visszaemlékszik, épp Koltès halálának napján tudta meg, hogy ő maga is AIDS-es. Voltaképp mindegy, hogy a dátumok ilyen meglepő egybeesése igaz vagy fikció, hiszen az előadás tétjét a már az *Ez az ordas sötétségben* elhangzó léthelyzet adta: „Nézem a halált, és a halál néz engem.” Ehhez pedig Pippo Delbono több évtized megélt haláltapasztalatával hitelesen tehetné hozzá: „Halál, hol a te győzelmed?”

10 J.-L. LAGARCE, *Journal 2*, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008.

11 Reza ABDOH – Salar ABDOH, „Quotations from a ruined city”, *TDR* 39, 4. sz. (1995): 108–136.

12 Elinor FUCHS, *The Death of Character*, Indiana University Press, 1996.

13 HAROLD BRODKEY, *This Wild Darkness: The Story of my Death*, New York: Holt Paperbacks, 1996.

14 „A halálfélelem birtoklás: az élet birtoklása” – Király Kinga Júlia Pippo Delbonóval beszélget, *Színház* 43, 3. sz. (2010), <http://szinhaz.net/2010/03/26/kiraly-kinga-julia-a-halalfelelem-birtoklas-az-élet-birtoklása/>.



Bernard Marie-Koltès: Roberto Zucco (r. Horváth Csaba, Ódry Színpad, 2016). Fotó: Fotó: Szkárossy Zsuzsa

JÁRVÁNY, FOLTVARRÁS

Avagy a NAMES projekt mint performatív emlékezet



„[...] türelemmel viselt szenvedés után
[...] tragikus hirtelenséggel [...]”
És sokan mások
Te még nem”
ÖRKÉNY István, *Nem te*

A járvány a színház halála. Megöli a színészeket és a nézőket. A színházat a pestissel egybevizionáló Artaud-szellem 1933. április 6-a estéjén a Sorbonne előadótermében performanszként vonta szimbiózisba a kettőt, amikor az előadó a pestisről nem beszélt, hanem – azonosulva a kórral – eljátszotta egy pestises agóniáját. Két nappal később ezt írta egy költőtársának: „[...] pontosan azt mondja az előadásomról, amit magam is gondolok: félreértések és tökéletes bolondságok keverednek benne egy bizonyos nagyszerűséggel.”¹ Mutatványának paradoxona

nem a pestis és a színház összevonása volt, hanem az, hogy az epidémiát egyedül is színre vihetőknek vélte.

Márpedig a járványok tömegesek, és a gyógyíthatatlan járványok rengeteg egyén halálával járnak. Nem magától értetődő, hogy miként lehetne egy-egy pandémiát színre vinni. Mivel minden járvány sajátossága, hogy túllép a térbeli és időbeli kereteken, ezért sem a színházak, sem az artaud-i példában szereplő egyetemek és szólóperformanszok nem tűnnek hiteles helyeknek, médiumoknak a járvány performatív megidézésére.

Valamikor a 19–20. század fordulóján kialakult egy betegség, amelyet akkor még nem ismertek fel, az csupán az 1980-as évek elején került a figyelem középpontjába, amikor is fiatal meleg férfiak tucatjai haltak meg az Egyesült Államokban olyan tünetekkel, amilyenekre ebben az életkorban korábban nem volt példa. Legyengült immunrendszerük miatt az időskori Kaposi-szarkóma, illetve a tüdőgyulladás egy ritka típusa végzett velük. A betegség rövidesen egy vérátömlesztést ka-

¹ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János (Budapest: Gondolat, 1985), 259.

pott másfél éves kisgyerek halálát is okozta, ami egyértelművé tette, hogy egy életkortól, nemtől és nemi irányultságtól független kórról van szó. 1982-ben nevezték el AIDS-nek. Az elmúlt négy évtized során a járvány mintegy hetvenöt millió embert betegített meg, akik közül több mint harmincmillióan haltak meg. 2018 végén világszerte mintegy negyvenmillió volt a fertőzöttek száma.

Vajon hogyan lehet emléket állítani az áldozatoknak? Kőből és márványból, teleróva e szilárd matériákat nevekkel jelölő karakterekkel? Amely szónak (a karakternek) eredeti jelentése: „egy olyan megkülönböztető jegy, amelyet rányomnak, rávésnek vagy más módon rávisznek egy felületre”.² Látható ez a megoldás első és második világháborús obeliszkiken vagy az USA fővárosában az AIDS megnevezése évében a vietnami veteránok tiszteletére felavatott emlékművön, amelyen több mint 58 000 háborús áldozat neve szerepel. De a hadviselés nem járvány. A szilárd anyag révén kifejezésre jutó heroizálás az AIDS áldozatainak esetében nem vetődött fel. Született azonban egy eredeti és radikális megoldás az AIDS-ben elhunytak emlékének performatív megőrzésére és megidézésére.

E járvány áldozatait nemhogy nem tekintették hősöknek, de sokan közülük még temetési szertartásban sem részesültek, mert a társadalmi megbélyegzés következtében mind a családtagjaik, mind a temetkezési szolgáltatók elutasították, hogy a holttestekhez hozzáérjenek. San Franciscóban Cleve Jones melegjogi aktivista elhunyt barátja, Marvin Feldman emlékére készítette el 1987-ben az első foltvarrásos paplant. Ez az emlékezeti gesztus rövidesen magára öltötte a járvány természetét. A Jones által varrt egyetlen, 6x3 láb (kb. 180x90 centiméter), sírkőlap méretű takaró (paplan) olyan mintává vált, amely rohamosan terjedt, és egyre csak bővült. A közelmúlra a *NAMES projekt* a maga félszázezer darabjával és ötvennégy tonnányi tömegével a világ legnagyobb közösségi „népművészeti” alkotásává vált. Minden foltvarrással összeállított paplan AIDS-ben elhunyt embertársainknak állít emléket, jelenleg több mint százezernek (egy-egy takarón több elhunyt is szerepelhet), és bár az elemei (az egyes takarók) térben lehatároltak, színrevitelük éppúgy mozgásban van, mint egy terjedő járvány.

A projektről a magyar sajtóban már az 1990-es évek elején említést tettek. „Az AIDS ellen” című névtelen írásában egy vidéki napilap szerzője így fogalmazott: „Bár világszerte számtalan kísérlet folyik az AIDS-kérdés megoldására, eddig még nincs átütő eredmény. E tényt igazolja az a különös emlékmű, amelyet az amerikai fővárosban állítottak az AIDS-betegségben elhunyt több mint tizenkétezer embernek. A Names Project nevű szervezet anyagi támogatásával pannókat készítettek az elhunytak fényképeivel és neveivel.”³ A cikk emlékműállítást említ, de pontosabban fejezi ki a projekt jellegét, ha színrevitelről, performatív akcióról beszélünk.

A járvánnyal párhuzamosan terjedő, de annak mértékét soha meg nem közelítő személyes emlékezeti objektumok időről időre a nagy nyilvánosság elé kerülnek, színre lépnek, minden alkalommal performatív módon, ötvözve sokféle rituális és teatrális gesztust. A *NAMES projekt* első nyilvános bemutatására az amerikai fővárosban, Washingtonban a Nemzeti Mall területén került sor 1987-ben, ahova a projekt azóta többször – mind több áldozatnak állítva személyes emléket – visszatért. A steppelt takarókból álló „emlékmű” számos ame-

rikai nagyvárosban is színre került, egyebek között látható volt Chicago, Columbus (OH), Atlanta, Los Angeles, San Francisco tágas közterein, emellett más országokban szintén takarók ezrei vannak évről évre közszemlére téve, azaz a foltvarrással összekapcsolt panelek vírusként járvák be a földet.

A nyilvánossá tételt megelőzően az egyes takarók elkészülte maga a testi közvetlenség és intimitás. Míg a sírgödört nem a hozzátartozóknak szokás megásniuk, és a sírkövet sem ők faragják, addig ezek a takarók a hátramaradottak keze munkájával készülnek, és nem valamiféle divatot, trendet követnek, hanem egyedi lenyomatot adnak egy személyről és egy kapcsolatról. Bö évtizede épp ezt az aspektust emelte ki egy Budapesten, a VILTIM Galériában megrendezett – egészen más jellegű – portrékiállítás apropóján a szemleíró: „A varrás a feminizmuson kívül azok számára lett közkedvelt kifejező eszköz, akiknek fontos a személyes, egyéni és érzékeny részletek bemutatása. Az 1987-ben indult *NAMES / AIDS Memorial Quilt* nevű HIV/AIDS projektre tökéletesen illelnek ezek a jellemzők. A projektet egy csapat homoszexuális aktivista indította. Célja az volt, hogy méltó emléket állítson az AIDS áldozatainak, és személyes és kollektív szempontból is felhívja a figyelmet az AIDS-problémára. A projekt ember méretű falvédőkből áll: a legutóbb negyvennégyezer darabot terítettek ki összesen hétszázhuszezer négyzetméter alapterületen. A falvédőket az elhunyt rokonai, barátai hímezik, varrják, így állítva egy fokozatosan bővülő emlékművet az elhunytaknak.”⁴

A takarók önmagukban még nem volnának sem teatrálisak, sem performatívak. Tömeges közszemlére tételük és megtekinthetőségük módja azonban az. Egy-egy performatív térfoglalás során a takarókat kihelyező személyek koreográfiát gesztusokkal, szertartásszerűen mozogva komponálják meg nemcsak saját proxemikus kapcsolataikat, hanem az egyes takarók helyét is. A sok ezer paplan elhelyezése során több száz, akár ezer résztvevő is mozog a járványáldozatokra emlékeztető objektumok által tagolt nagyszabású térben, míg az egy adott időre (többnyire napokra) nyugvópontra nem jut. A néznivalót, a látványosságot – a takarók elhelyezésének folyamatát – kiegészíti egy akusztikus dimenzió: a textíliákon megörökített holtak nevének litániaszerű felsorolása. Ha az iménti idézetben említett számra gondolunk, ahol a szerző negyvennégyezer takarót említ, akkor nem meglepő, hogy a nevek felolvasása több napot is igénybe vehet (akár a közszemlére tétel teljes idejét). A beszélők által elfoglalt pódiumon több tucat felolvasó váltja egymást. Mindeközben a takarók közötti ösvényeken beáramlanak a térbe a „látogatók”, akiket immár nem nevezhetünk nézőknek. Résztvevők ők, de nem egy *road movie*, hanem egy *road cemetery*, egy utazó temető szerves velejárói. A holtakat felkereső elevenek.

A betonlakásokból, panelházakból beton- és kőlapok alá költöztetett halottak temetőinek látszólagos állandóságával szemben a takarók anyagának rugalmassága, tapintható mülékonyasága nemcsak az eleven test porhüvely voltára emlékeztet, hanem a színháznak és minden performatív művészetnek a tűnékenységére is. Eljátszva József Attila soraival: e takarólabirintusban megtapasztalható, hogy a véletlen szálaiból szőtt életek mindig fölfeslenek, miként e foltvarrással összeillesztett takarók is idővel szétbomlanak, s miként performatív élményeink, tapasztalataink is mind elenyésznek.

2 L. Oxford English Dictionary, oed.com.

3 Délmagyarország, 1990. március 11., 4.

4 VÉKONY Délia, „Homo suens – varró ember”, *Balkon* 7–8. sz.(2009): 44–45, 45.

De nemcsak ez a múlandóságélmény fejeződik ki ebben a járványemlékműben, hanem jelen vannak itt a személyességnek a hivatalos emlékművekben és köztemetőkben nem tapasztalható egyedi gesztusai is. Nincs szabvány, nincsenek kötött formulák, mint amilyen a sírköveken megszokott teljes név, születési és halálozási évszám. Ehelyett ott vannak a takarókon az elhunytakra vonatkozó becézések, intim megnevezések, utalások hobbikra, szenvedélyekre, vágyakra. Így fordulhat elő, hogy ugyanaz a keresztnév (csak az) több tucat takarón szerepel – de természetesen minden Jim vagy Tom másvalakit jelöl. Ahogyan az emléket állító a társát, szerelmét szólította. Miként az is előfordul, hogy ugyanannak a személynek a neve több takarón is megtalálható, Michel Foucault-é például (aki 1984-ben AIDS következtében hunyt el).

A takarók mellett a projekt egyéb dolgokat is gyűjt, saját archívuma van, amelyben jelenleg már több mint kétszázezer dokumentumot és tárgyat őriznek, életrajzi iratokat, leveleket, fényképeket, gyászjelentéseket és sok minden mást. Az elkerülhetetlen intézményesülés nyomán a projekt – miközben továbbra is színre kerül majd különböző alkalmakkor és helyeken – 2020-ban állandó otthont kap San Franciscóban. A hírt 2019. november 20-án sajtótájékoztatón jelentette be az amerikai képviselőház elnök asszonya, Nancy Pelosi. Az archívumban összegyűjtött dokumentumokat pedig a Kongresszusi Könyvtár őrzi a továbbiakban.

Ha már a fentiekben szóba hoztam a karakter szót és annak eredeti jelentését, amelyből aztán a jellem (egyedi sajátosságokkal rendelkező személy) fogalma kialakult, úgy helyénvaló, hogy írásom végén visszatérjek ehhez a kifejezéshez. Megidézve, hogy miként összegzi a *NAMES projekt* lényegét Elinor Fuchs a karakter haláláról szóló könyvében. Ezeket írja: „Az AIDS Quilt egyedi helyet foglal el napjaink Amerikájának kulturális performanszai között. A hagyományos, vidéki Amerika művészeti és társadalmi életében gyökerező kulturális megnyilvánulás, ugyanakkor az ellenkultúra ellenállási gesztusa, amely az Act Up által színre vitt gerillaszínházi »haldoklásokhoz« kapcsolódik. A Washington D.C.-ben megvalósult négy komplett megjelenés minden szinten teatrális volt. A takarókba belevarrott performanszok részleteitől a színrevitel mikéntjéig, addig az egyszerre fenséges és szubverzív módig, ahogyan a meleg és hetero, konzervatív és radikális, élő és halott közösségeket összekapcsolta.”⁵

Az írás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

5 Elinor FUCHS, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996), 15. Az Act Up az AIDS ellen fellépő aktivista mozgalom, tevékenységükről – többek között – ebből a kötetből is lehet tájékozódni: Benita ROTH, *The Life and Death of ACT UP/LA. Anti-AIDS Activism in Los Angeles from the 1980s to the 2000s*, New York: Cambridge University Press, 2017.



Fotók: A National AIDS Memorial tulajdona

NÉMETHI ESZTER

SEHOLSINCS

„Karanténprojekt” a karantén előtti időkből

Hogyan csinálsz színházat olyan emberekkel, akik soha nem találkozhatnak? Ki lehet egy ilyen színház közönsége? Tekinthető-e ez így még egyáltalán színháznak? Eredetileg 2013-ban botlottam ezekbe a kérdésekbe, amikor az ír Hélium Arts nevű művészeti és gyermekegészségügyi alapítvánnyal együtt próbáltunk megálmodni egy projektet kórházi karanténban lévő cisztás fibrózisos fiatalok számára.

Tudtam, hogy kell léteznie olyan színházi formának (vagy legalábbis én nagyon szerettem volna, ha létezik), amiben ezek az egymástól elkülönített terekben élő sérülékeny gyerekek is „jelen” lehetnek. Megszólalhatnak. Eleinte performatív installációkban, rádiójátékokban gondolkodtam, de nem voltam teljesen elégedett ezzel a megoldással. Tavaly augusztusban aztán a Hélium Arts megint megkeresett, volna-e kedvem velük dolgozni „Summer Star” (Nyári Csillag) elnevezésű online projektjük második szakaszában. A projekt résztvevői tizenkét és tizenhat év közötti, cisztás fibrózissal élő lányok voltak, akik betegségük miatt csak a digitális térben találkozhattak egymással. A felkérés hat hétre szólt, hogy pontosan mit csinálunk, azt rám hagyták.

A cisztás fibrózis egy olyan krónikus betegség, amely elsősorban a tüdőt érinti, és gyakori, egyenként hosszú kórházi tartózkodással jár. A CF-betegek élettartama rövidebb, és bár a mindennapjaik relatíve normálisan telnek, a légúti fertőzések veszélye és a keresztszennyeződés kockázata miatt egymással sosem tartózkodhatnak egy légtérben.

Színházcsinálóként többnyire nem „művészekkel” dolgozom, viszont elég gyakran fiatalokkal. Az egészségügyi helyzetben felmerülő szigorú korlátozások (a résztvevők fáradtsága, helyhiány, higiéniai óvintézkedések) szintén ismerősek voltak számomra, mivel két évig dolgoztam a Corki Egyetemi Kórház gyerekosztályán egy másik művészeti projekt keretében. Ahhoz is hozzászóltam már, hogy ebben a fajta helyzetben élet és halál kérdése állandóan ott van a levegőben. Csakhogy korábban én is mindig *ott* voltam. Közel és nagyon *jelen*. Ha kellett, tudtam hirtelen módosítani az eredeti elképzelésen, közvetlenül reagálni. Az új felállás viszont – ha nem is tűnt lehetetlennek – mindenképpen mély víz volt.

Felkészülve az ismeretlenre úgy döntöttem, hogy a saját kíváncsiságomat követem. Összeállítottam egy laza tervet, amely olyan kiindulópontokat tartalmazott, mint a világépítés (worlding), a tudományos fantasztikum, a (fizikai és virtuális értelemben vett) helyspecifikus művészet és a „játék”. Így a legelején fontosnak tűnt: legyen tere annak, hogy a korlátozások és a furcsa körülmények ellenére a dolgok *csak úgy maguktól* történhessenek.

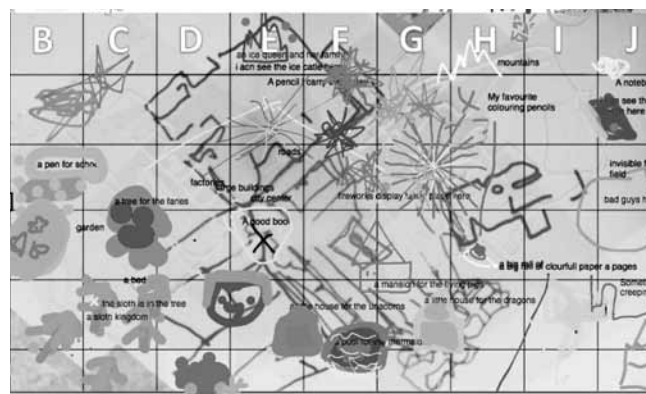
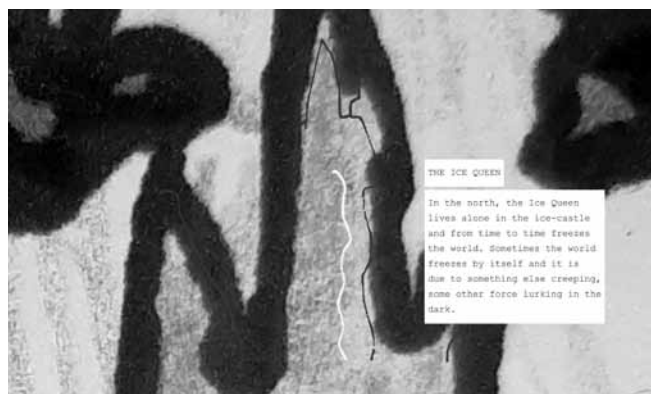
Az első „találkozásunk” előtt postán küldtem a lányoknak egy-egy „pakkot” tele olyan tárgyakkal, amelyek engem minden különösebb magyarázat nélkül vonzottak: színes selyempapírokat, csillámport, különböző textúrájú fonalakat, füzetspirálokat – olyan dolgokat, amelyek másnak új játékokat, új összefüggéseket sugallhatnak. Ennek a célja egyben egyfajta esztétikai tér kijelölése is volt.

Mivel előzetesen szinte semmit sem tudtam a lányokról, átvettem a „Hét nyári csillag” (Seven Summer Stars) nevet, amelyet a résztvevők korábban maguk választottak, és próbáltam e köré a név köré építkezni.

Az első alkalommal maszkot öltve – mint hét csillag hírvivői – hívtunk életre egy képzeletbeli helyet, vagy másként: megteremtettük az üres teret. Hogy valahol mégis lehorgonyozunk, az üres tér közepére egy kérdést tettem: „Mi ez az üres tér, amely hirtelen megnyílt itt, ahol hét csillag találkozni tud?” Bizonyos értelemben ebből a kérdésből bontakozott ki az egész projekt – és a világ is, amelyet megalkottunk minden színes részletével együtt.

Ezt a szöveget 2020. április elején írom, amikor a koronavírus miatt ez a kérdés valamilyen formában a világon mindenhol felmerül. De 2019 októberében ez az áthidalhatatlan távolság még egy olyan helyet jelölt ki, ahol úgy tűnt, csak hét ember él. A projekt online tere tehát nagyon is „valódi” volt számunkra. Vagy ott, egy Zoom-szerű telekonferencia-szoftver, az Adobe Connect rideg vonalain belül voltunk együtt, pixelesen és lelemaradó hanggal, vagy sehol. Így a mi játékos és színházias képzeletvilágunk is egyfajta megkérdőjelezhetetlen valósággá alakult át. A lányok pedig ezer színben képzeltek el és félelmetes bátorsággal népesítették be ezt a világot maguknak.

A célom az első két alkalommal tehát az volt, hogy teremtsünk egy közös teret valahol a fikció és a valóság határán, amely a miénk, és aztán majd meglátjuk, merre lehet onnan elindulni. Tudtam, hogy a találkozók között van időm rugalmasan továbbgondolni a javaslatokat. Így a szombatoként együtt töltött másfél órát tisztán ötleteléssel, játékkal, megbeszéléssel töltöttük. Képzeletünk hétfelé ágazó kollektív univerzuma ilyen módon rettenetes sebességgel kelt életre. Egy teljes alternatív világ saját



flórával és faunával, varázsokológiával és egy emberek nélküli, cserébe varázslényekkel és fákkal benépesített sajátos társadalmi renddel. Mielőtt észrevettem volna, mi is történik, máris a mágikus környezeti művészet úttörőivé váltuk. Világunkban sok a varázslat és a cukor, nincs viszont globális felmelegedés (de amikor rákérdeztem, a lányok tájékoztattak, hogy ez azért van, mert az emberek odafigyelnek, tehát ennek semmi köze a varázslathoz). Vannak sellők, egyszarvúak, kedves sárkányok, van egy jégkirálynő és egy Wloth nevű lajhár, aki egy elírásból született (sloth). Béke honol, mindenkinek ugyanannyi a pénz, cukoreső esik, és ebből cukorvárosok épülnek meg felhők keletkeznek, amelyek megváltoztathatják a színüket, ha másképp képzel el őket az ember. Léteznek ebben a világban „rosszak” is, az árnyékokban lappang valami sötét, de betegség nincs, és halál sincs, mert az megállítható. Ez a világ örökké fog élni, boldogan.

Kiderült, hogy a hét képernyőn a borítékok tartalmából épülő világhoz sík felületekre van szükségünk, így tudunk együtt játszani. Megtanultam, hogy a maszkok és a közös rituálék működnek, a világ közös kitalálása és megírása örült jó móka, de azt is, hogy a képernyőn keresztül gyakorlatilag lehetetlen rávenni a lányokat, hogy megszólaljanak egymás előtt. A beszélgetés szerepét ezért a digitális térben átvette a digitális együtt rajzolás.

Az erőviszonyokat az is befolyásolta, hogy a lányoknak elég volt úgy tenniük, mintha vagy nem hallanának, vagy nem értenének engem: így amit nem akartak, az egyszerűen nem történt meg. Hat fiatal lány, aki csendben bámul rád a videokonferencia ablakain keresztül, miközben hallod önmagad, amint idegesen reflektálsz saját magadra – félelmetes. Ez a helyzet mindannyiunk számára ismeretlen volt, de a közös útkeresés és az, hogy mindannyiunknak fontos volt, hogy működjön, segített abban is, hogy ezt a világot mindannyian egyformán a magunkénak érezzük. És hogy az én vezető (művész, felnőtt, tanár) szerepem, amennyire csak lehet, eltűnjön vagy átalakuljon.

De mint mégiscsak kívülállónak (se CF-em nincs, se tinédzser nem vagyok már) elsődleges feladataimmá a hallgatás és a szerkesztés váltak: a közös világunk kis történeteinek és félnék metaforáinak egybentartása. Vigyázni arra, hogy ez a

világ megőrizze fontosságát, sokszínűségét, tökéletlenségét, gyönyörűségét és elevenességét.

Másik feladatomban a külvilághoz, a valósághoz való viszony átgondolása volt, és ezzel a közönség szerepének a kialakítása. A legelején még szó sem lehetett közönségről, hogy szabadon játszhasunk. Csak a negyedik hét körül kezdett körvonalazódni bennem, hogyan vonhatók be ebbe mások. Mert ekkor tudatosult bennem annak a jelentősége, hogy ez a világ örökké akar élni. E vágy egyszerű bátorsága rendkívülinek tűnt, és ettől a ponttól számomra az élni akarás kérdése vált a központi kérdéssé. Hogyan élhet örökké ez az utópisztikus világ, és mit is jelent, ha túlél minket a fantáziánk? Ezzel a kérdéssel egyszerre kirajzolódott a néző szerepe is: ő tudja majd a világot életben tartani, miután mi elmentünk. És így jött az ötlet, hogy a világot könyvnek „álcázva”, ISBN számmal utalva az öröklétbe „rendesen” kiadjuk. Így az ír nemzeti könyvtárban (ez az ISBN szám hozadéka, a köteles példány) valóban örökké él majd a kulturális hagyaték részeként. Illetve a könyvön keresztül a „kedves olvasót” is be tudjuk avatni. A cél nem a lezárás és nyomtatott formába fagyasztás volt, hanem éppen ellenkezőleg: hogy ez a világ saját életet éljen olyan tárgyként, amely képes az olvasót is játékra hívni.

A könyvbemutatóra már a koronavírusra hozott európai karanténrendelkezések életbelépése után került sor, március 21-én, egy képzeletbeli tengerparton, sellők, szárnyas malacok, a hét nyári csillag és néhány meghívott vendég részvételével. Nem tudom, hogy tekinthető-e színháznak a könyv, vagy színház volt-e eljátszani egy másik világot, de ez talán nem is fontos. A kérdések viszont, amelyek engem végig vezettek, a színház kérdései voltak. A bemutatón voltak beszédek is. Felszólalt például Esther Rodriguez Barbero koreográfus kollégám, a könyv egyik első „kedves olvasója”. Arról mesélt, hogy mostanában néha átjár Madridból a mi világunkba, és ott találkozott egy sárkánnyal, aki elmondta neki, hogy azokban a világokban, amelyeket együtt teremtünk, egymás képzeletében örökké élünk. És ha vele a mi sárkányaink így beszélgetnek, akkor azt remélem, hogy ez a képzeletbeli világ valóban életképes.

A művészeti felsőoktatásról szóló sorozatunk második részében a tánc van terítéken. A külföldi képzési tapasztalatok összegzése után (lásd áprilisi számunkban) most egyfajta kötetlen, szabadon szárnyaló oktatási vízióra, utópiára voltunk kíváncsiak. Azt kértük szerzőinktől, hogy álmodozzanak bátran, majd nekik is, nekünk is be kellett látnunk, hogy ma még álmodozni sem könnyű, a képzeletet ugyanis minduntalan és ezer szálon ólomsúlyú nehezékek húzzák vissza a realitáshoz. Ilyesformán ez a két írás szigorúan véve nem is utópia, inkább reflektív tényfeltáráson alapuló jövőépítés, a táncoktatás jövőjéé, amit két, sok-sok éves pedagógiai gyakorlattal (is) rendelkező, a tánc területén afféle szakmai mindeneként számon tartott szerzőnk, Lőrinc Katalin és Gál Eszter öntött formába. Mindkettőjük helyzete speciális, hiszen egyaránt kötődnek művészeti felsőoktatási intézményekhez – Lőrinc elsősorban a Magyar Táncművészeti Egyetemhez (MTE), Gál a Színház- és Filmművészeti Egyetemhez (SZFE) –, ugyanakkor szakmai múltjukat, hazai és nemzetközi tapasztalataikat tekintve vannak annyira függetlenek és szabadon gondolkodók, hogy ezt a jövőképet egyszerre belülről és kívülről lássák, illetve láttassák.

LŐRINC KATALIN

JÖVŐKÉPZÉS

A táncművészeti felsőoktatás lehetőségeiről

Mottóm: A jövő képzésének nem abból kellene kiindulnia, hogy mit tart jó-nak, hanem hogy a „képzendőnek” mi kellhet a boldoguláshoz. Ezért a jövő képzése folyamatosan kérdez, jelzésekre és impulzusokra reagál, a képzendőt egyenrangú munkatársnak tekinti egy közös útkeresésben. Ehhez a célhoz kell alakítani az oktatói attitűdöt/szemléletet, az oktatás formáit, tartalmait, és ehhez kell igazítani a strukturális kereteket is.

Első kérdés: mi az, amin változtatni kell/lehet, és miért?

Tapasztalataim, melyekből építkezem, nem csupán az oktatóként, hanem a még diákként megéltékhez is visszanyúlnak. Ma is úgy tanítok, hogy megpróbálok elképzelni, én hogyan venném oktatótként azt, ami történik, hogyan reagálnék rá – többek között ez is segít a praxisomban működőképes gyakorlatokat kialakítani. Azért építkezem tehát személyes (nemzetközi) tapasztalataim építőköveiből, mert csak így tudom indokolni javaslataimat arról, mi válik/válhat be, lehet értelmes és építő a jövő művészeti képzésében.

Bár engem a „modern” képzés jövőjéről kérdeztek, ma már életszerűtlennek, elavultnak tartom a klasszikus és a modern képzés különállását prolongálni. (Rögtön hozzátéve, hogy a ’modern’ kifejezés ma már nem fedi a képzés tar-

talmát.¹ A ’nem klasszikus’ képzésre tehát a továbbiakban a ’kortárs’ szót alkalmazom.²) A jövő képzése nyitva hagyja a lehetőséget a táncos számára, hogy milyen irányban fejlessze magát erősebben, s ezzel azoknak is lehetőséget nyújt, akik „menet közben” még nem tudják, hogy hol, milyen technika mellett fognak majd kikötni.³

1 A ’modern’ terminust azokra alkalmazza ma a szaknyelv, akik a maguk idejében kortársak voltak: Graham, Humphrey, Limón, Horton, tréningjét tekintve még Cunningham is ide sorolható.

2 Más kérdés, hogy az akkreditációs szabályok miatt az MTE nem változtathatja meg a szakirány nevét, mert az már „foglalt”: a Budapesti Kortárs Tánc Főiskola szakmegnevezése. Átfedést nem fogad el a MAB.

3 A tapasztalat engem igazol: a Művészsképző balett szakirányán végző hallgatók legalább fele ma (de már jó tíz-tizenöt éve) ugyanazokban a



Végzett „modernesek”: Bacsó Gabriella, Taba Benjámin, Lukács Levente és Rácz Réka a Duda Éva Társulat Wonderland című produkciójában. Fotó: Mészáros Csaba

Induljunk el tehát abból, ami adott: a táncosképzés megöröklött hagyományaiból.

1. Struktúrák máig nyúló öröksége

Az első intézményes táncosképzés, melyről tudjuk, hogy mi célt szolgált, milyen tartalommal, a cári Oroszország (ezen belül is Szentpétervár) bentlakásos intézete volt, melyet a 18. század végén alapítottak, s ahol válogatott jobbágygyermekeket kimondottan az új színpadi műfaj, a balett előadására képezték. A balettművész-oktatás egészen a 20. század elejéig a balettszínházat (az addig egyetlen és uralkodó táncművészeti előadói műfajt) szolgált ki. Oktatási módjának hagyományai ma is (amikor már annyi minden más is van) meghatározzák úgy a követelményrendszert, mint a szemléletmódot, mely az abszolutizmusban létrejött műfaj arisztokratizmusából – ha némileg módosulva is – átöröklődött.

Az intézeti jellegű akadémikus képzések ellenében jött létre elsőként Amerikában a Denishawn – ez egyfajta *műhely*, mely iskolaként és társulatként egyaránt működött (bár nevében nem szerepel az iskola elnevezés), ahol már egymástól

társulatokban táncol, ahol a modern szakirányon vagy az ország szakgimnáziumaiban végzett fiatalok többsége: akár itthon, akár külföldön a kisebb, vegyes repertoárú együtteseknél.

eltérő mozgáságazatokkal ismerkedhettek a tanulók. A „táncgyak” között volt ugyan balett, de folklór is, valamint európai alapú mozdulatréning, sőt teozófiai kurzus is. Az európai analógiákhoz nem is kell messzire mennünk, hiszen Dienes Valéria vagy Szentpál Olga egyaránt olyan műhelyt vezettek, ahol az oktatási és az alkotói gyakorlat egymást erősítette, és intézményeik curriculumában ugyanúgy szerepeltek – saját maguk által kialakított tréningek mellett – a tánc változatos gyakorlati és elméleti megközelítései.

Elnagyoltan ugyan, de elmondható, hogy az első kortánc-képzőhelyek (összehasonlításban az akadémikus balettképzéssel) többfunkciósak voltak, békés harmóniában és magától értetődően egyesítették magukban az amatőrök-tatási és az előadó-művészeti alkotóműhely jelleget, a kettő elegyébe pedig automatikusan vegyült egy képzési funkció is.⁴ A 20. század közepére tehát kialakult a kétféle képzési keret:

a.) a zárt, akadémiai jellegű képzés (alapvetően a klasszikus balett oktatására, de később bővülő tantárgyi tartalmakkal), intézeti jelleggel, szigorúan lefektetett tanmenettel;

⁴ Csak egy példa: Martha Graham húszévesen „csak úgy” táncolni tanulni iratkozott be a Denishawnba, ahol igen hamar a két iskolavezető műveinek nélkülözhetetlen interpretátora lett, a vele való foglalkozás tehát már képzési funkciót kapott. Az más kérdés, hogy éppen a Denishawn nyitottságának köszönhetően Graham egészen más irányban folytatta önálló művészi pályafutását, mint amire ott képezni kívánták.

b.) a modern (a mindenkori kortárs) szemléletű műhelyek, melyeknek lényege a nyitottság, az anyag változtathatósága, epochálisan átadott és az oktatásban résztvevők személyétől függő tartalmakkal.

Ez a kétféle táncosnevelés – egészen az 1990-es évekig – nemigen kívánt tudomást venni egymásról, ellentétük kibékíthetetlennek tűnt.

2. Oktatási módszerek öröksége – mit kezdhet ezzel egy „kortárs”?

Bármilyen meghökkentő is lehet utánagondolni, de a nagy, úttörő „modernnek” (és itt helyénvaló a szó!) ugyanazzal a frontális és hierarchikus pedagógiai módszerrel oktatták radikális újításokat tartalmazó technikáikat, mint a klasszikus balettmesterek. Úgy Martha Graham, mint a többiek: kiálltak a jelenlévők elé, megmutatták (vagy egy demonstrátorral – asszisztenseikkel – bemutattatták) a soron következő gyakorlatot, majd végrehajtották azt pontosan úgy, ahogyan azt – a megfelelő instrukciókkal – előzetesen szemléltették. Érdekes ezt megfigyelni: lázadtak a balett alapesztetikája és testhasználatára ellen, de az oktatás módszerén nem változtattak! Még Cunningham sem, aki amúgy az alkotás terén robbantotta az összes addigi paradigmát, eldobva a táncművészetben addig alkalmazott tér-, idő- és szerepértelmezést. Tréningjein ugyanúgy bediktálta és kökeményen számon kérte gyakorlatait.

Én magam is így kezdtem oktatni (huszonévesen) a Graham-technikát – vagyis úgy folytattam, ahogyan én is tanultam. Elvártam, hogy „csinálják utánam” – és elszomorított, hogy jajgatnak: itt fáj, ott fáj; én pedig azért jajgattam, mert nem azt láttam viszont, amit kértem. Hosszú évek – más irányokból érkező – impulzusai kellettek ahhoz, hogy rátaláljak más módszerekre, és alkalmazni merjem a nem tánctechnikai megközelítések tapasztalatait hagyományos oktatási kereteken belül.

Kíváncsiságom megismertetett olyan módszerekkel (Feldenkrais, Alexander, tai-chi, Skinner Releasing), melyek arra irányították a figyelmet, hogy a saját testem organikus, egyedi minőségéből induljak ki. Arra, amit a mi technikai képzésünk során a 70-es, 80-as években teljesen figyelmen kívül hagytak: hogy tudniillik az oktatásban a test mint egyszeri, sajátos képességekkel bíró pszichofizikai egység vesz részt, s hogy ezt akkor is szem előtt kell tartani, amikor megadott formák (fokok, szögek, magasságok, fordulatszámok) elérése a cél.⁵

Jelenleg a tizennégy éves balettnövendékeket is úgy oktatom modern, azaz Graham-technikára, ahogyan a húszéves, de teljesen kezdő színészt balettra. A célképzetet megadom (nemcsak mutatom és magyarázom a mozdulatot, hanem bőségesen kínálok képeket is mellé), de alapelv, hogy mindenki a saját testéből induljon ki a megvalósításkor: figyelje meg, az hogyan reagál egyes helyzetekre, mozdulatokra, hogyan organikus számára a feladat végzése.

5 Az egyik legfontosabb impulzus számomra (jó húsz éve) a Lábán-féle mozdulatelemzéssel való találkozás volt. Ez tanított meg arra, amit azóta oktatási tevékenységemben bizonyítva látok: hogy akár a balett vagy a Graham (tehát: rögzült technikák) terén is a mozdulat végzését nem az elérhető forma, hanem – bármilyen „szándék” vagy megadott elv alapján is – az egyén saját válaszipulzusa kell meghatározni, mert ezzel (saját testének őszinte, személyes, energikus bevetésével) az egyén az elérhető ideálhoz is közelebb kerül.

Az alapelvek és alapinformációk megértését követően tehát nagyon hamar el kell kezdeni a tanulói kreativitás mozgósítását, mert az a technikát is erősíti. Egy megtanult elemet, akkor is, ha még nem megy igazán jól, érdemes hamar beépíteni valamilyen kreatív feladatba.⁶ Így sokkal hamarabb elérhető a mozdulatelemek tisztasága is (hiszen a tanuló kedvvel, pozitív energiákkal ismétli az elemet a saját változatai során), mint ha unos-untig ugyanazt az egy bediktált mozgássort ismételtetnénk addig, amíg az nem lesz tökéletes.

Vagyis a jövő iskolájának egyik alapkritériuma, hogy oktatási módszerei minél korábban építsenek a személyiségre és a kreativitásra, mozgósítsák a növendék intelligenciáját azzal, hogy bíznak abban, hogy önállóan tudja kezelni saját jelenlétét a munkafolyamatban.

3. Mai képzési alapstruktúrák – mit kezdhet ezzel egy „kortárs”?

A táncművészképzés kerete nálunk ma is a porosz (a balett esetében ezen felül az orosz/szovjet) mintát követi. A mai táncművészképző intézmények már mindent megtesznek azért, hogy enyhítsék ezt a létezőmódot, mely évtizedek alatt valóban rengeteget módosult, de még mindig messze mögötte van annak, ami társadalmi és szakmai okból szükséges lenne.

Az első olyan alkotó, aki 1970-ben egy klasszikusbalett-társulat élén megkísérelt kortárs szellemű oktatási műhelyt létrehozni saját keretei között, Maurice Béjart volt. A MUDRA (szintén nem felcímkezve az „iskola” meghatározással) a klasszikus balett mellett teljes tanéven át heti hat órában kortárs tánctechnikát (akkor az épp a Graham volt), valamint némi Lábán-féle improvizációt és kompozíciót is oktatott, miközben vendégtanárokat is hívott: zenebohócot, színészt, flamenco- vagy indiai (bharatanátjam) táncost. A MUDRA struktúráját azután egy Béjart-tanítvány (Anne Teresa De Keersmaeker) fejlesztette tovább, így született meg a ma már híres P.A.R.T.S., valamint később – még inkább elszakadva a balettképzés intézményi struktúrájától, és még inkább epochális, illetve több város együttműködésében folyó, tehát térben is mozgó képzést bevezetve – a salzburgi SEAD. Az ilyen típusú iskolákhoz nagyon sok pénz kell, amire itt most inkább nem is térnék ki, hiszen ez az elem az adott társadalmi/politikai hadállások függvénye.

Ugyanakkor – szintén a 20. század közepén – New Yorkban létrejött az akadémikus képzésen belül a kortárs irányzatot képviselő Juilliard School (1952) – azóta persze már egyetem –, mely a színész- és zeneművészképzés mellé emelte be a táncképzést úgy, hogy az akkor legfrissebb kortársakat is bevonta az oktatásba. És ott van még a londoni Laban Centre (már rég nem így hívják), az első európai egyetemi rangú képzés (itt indult az első táncos MA 1980-ban), melynek saját táncársulata is volt/van Transitions néven.

Működnek tehát alternatívák. De mi működhetne nálunk?

Amire mindenképpen szükség van bármilyen megújulást célzó képzésben, az a rendkívül agilis, nyitott és rugalmas ve-

6 Például: a diákok ne az általam megadott vonalon haladjanak vele, hanem használják szabadon a helyiségben lehetséges térbeli irányokat; vagy nem adok meg egy tempóbeosztást, hanem használják úgy a zenét, annak ritmusa, de főleg egyedi, általuk érzékelt dinamikáját, ahogyan az belőlük következik.

zetői/szervezői apparátus, valamint az oktatók szellemisége, nyitott, „felhasználóbarát” szemlélete. Mindez kinevelhető, alakítható.

Az MA tánctanárképzésen kurzusaimon a hallgatók többsége részéről egyértelműen manifesztálódik az igény arra, hogy másként oktassanak, mint ahogyan őket oktatták. Boldogan osztom meg hát velük erre vonatkozó tapasztalataimat és az általam ismert vagy kidolgozott alternatívákat. Emellett a pedagógia-pszichológia oktatást fiatalok vették át az egyetemen. Ha minden végzős tanár szakos osztályomból csak a fele képes lesz rá, hogy más szemlélettel oktasson és/vagy vezessen, már jó (jobb) irányba megyünk.

4. Közismeret, általános művelődés

A korábban felsorolt jó példáim mindegyike vagy a közismereti érettségi utáni képzés, vagy független a közismereti végzettségtől, és nem nyújt ilyet. Márpedig táncosképzés nélkül sem létezhet.

Mi Magyarországon most egy olyan rendszerben élünk, ahol az érettségire épülő alapdiploma (BA) a kiemelt/registrált társulatokban történő elhelyezkedés miatt fontos, valamint megörököltünk egy olyan középfokú oktatási/képzési struktúrát, melyben párhuzamos a közismereti és a szakmai tanulási tevékenység. És ez nem baj.

Nem könnyű, de ebből kéne főzni, mert hiszem, hogy egy fiatal számára elsődleges a közismereti jártasság/műveltség komolyan vétele akkor is, ha művész szeretne lenni.⁷ Ami hasznos, azt ne dobjuk el, hanem kezeljük rugalmasan. (Angelus Iván a Budapest Kortárástánc Szakközépiskolában – akkor még így hívták – az AKG eleve reformszemléletű gimnáziumából hívott házhoz oktatókat, akik csoportos, tömbösített formában adták át anyagaikat. Mindenki sikeres érettségit tett ezzel a módszerrel is.)

5. Konklúzió – a jövő táncosképzésének szemlélete és struktúrája

Előkészítő képzés

A táncművészet története során az előadói test és szellem felé támasztott követelmények – korok és irányzatok függvényében – igencsak változóak. (Az amerikai posztmodernnek például kimondottan elvetettek minden addigi ideát, mely a testi képességekre, a technikai képzettségre vonatkozott). Jelenleg olyan fázisban „tart” a táncalkotói szintér, mely a képlékeny testre, a sokoldalú technikai tudásra és az egyéniségre, az egyén szabadságára, egyediségére, szellemi nyitottságára egyaránt igényt tart.

Egy biztos: minden művészeti ág közül ebben a legmeghatározóbbak a fizikai adottságok, ezért az optimális építkezés szempontjából az egyetemi (BA) képzést meg kell előzze egy átgondolt előkészítés.

Az első előkészítő fázisra továbbra is tízéves kortól kezdve célszerű a lehetőséget megadni (és ettől eltekintve továbbra is lehetővé tenni a későbbi bekapcsolódást).

Az első négy évben (amely időszaknak a jövőben az erős klasszikusbalett-alapozás, némi néptánc, társastánc mellett a test policentrikus mozgáslehetőségeire rávezető anyagot is tartalmaznia kell) a test uralása, biztonságának megteremtése mindenképpen megkövetel bizonyos mértékű autokráciát, frontalitást. Életkori sajátosságai és képességeik mentén viszont minden gyermeknél elérkezik az a pillanat, amikor kellően rögzültek az alapinformációk, és elindulhat az egyénibb jellegű felhasználás, alkalmazás. Hogy ennek mikor jön el az ideje, az diákonként eltér, de átlagosan 13–16 éves kor közé tehető. A jelenlegi művészképzés ezzel mint pedagógiai kérdéssel nem foglalkozik, a jövőé azonban szükségszerűen

⁷ Mérhetetlenül károsnak tartom azt a – szintén örökölt – szemléletet, miszerint a táncos növendéknek csak amiatt kell komolyan vennie az iskolát, hogy ha lesérül (vagy más okból kényszerül lépni), könnyebben pályát módosíthasson.





Improvizáció a fiatalokkal – középen Lőrinc Katalin – egy tánc történeti beavató program végén (2016. február). Fotó: Eifert János

fog. Ki kell használni minden lehetőséget arra, hogy a tanuló önállóan tudja kezelni saját testhasználatát, szellemi befektetését. Fontos, hogy figyeljen testének jelzéseire (hol és hogyan „fáj”), és saját testéből induljon ki akkor is, amikor egy etalon elérése a cél. Így a gyakori sérüléseket is el lehet kerülni!⁸ És ha már megvannak bizonyos alapvető testtudatossági kritériumok (elsődlegesen: a helyes testtartás), akkor miért ne lehetne rögtön (akár a balettórán) olyan feladatokkal ellátni, melyek keretében szabadon (de helyesen!) alkalmaz ismert elemeket?

Már a hagyományos oktatási módszeren belül is lehet és kell alkalmazni az egyéni munkaformát, a frontalitást nyugodtan meg lehet törni azzal, hogy kérdésre, hozzászólásra biztatunk mindenkit, illetve arra, hogy álljon elő önálló egyéni és csoportos ötletekkel,⁹ sőt, reflektáljon a többiekre, ezzel segítve nemcsak saját, de társai fejlődését is. Elsődleges ehhez, hogy a jövő oktatója nyitott legyen a folyamatos önreflexióra: rugalmasan – az általa oktatott fiatalok szükségleteihez igazítva – kezelje saját oktatói tevékenységét.

A balett és egyéb rögzült táncnyelvek oktatásának módja és szemlélete immár nem állhat élesen szemben a saját, egyéni mozgást alkalmazó különböző megközelítésekkel, mint például: Lábán/európai modern, kontakt, Skinner Releasing, dráma, gaga, valamint azok a módszerek, melyek korszerű tudományos alapokon közelítik meg az embert mint pszichofizikai egységet.¹⁰

Az oktatás/képzés egyik fő eleme: az értékelés. A hagyományos, számjegyekkel jelzett (szummatív) értékelés inkább csak arra jó, hogy a tanuló büszke vagy levert legyen tőle, nem ad támpontokat arra nézvést, hogy mi is nála a helyzet, min

lehetne változtatni. Az osztályzás helyett a jövőben az oktatónak egy félévben legalább egy teljes foglalkozás idejét arra kell fordítania, hogy személyesen beszélgesse a tanulókkal előmenetelükről.¹¹ Az önértékelés helyes irányba való segítése sokkal többet ér minden számjegynél.

Ezen szemléleti mód alapjaiból kiindulva kell továbbépíteni a felsőfokú (BA) képzést.

A felsőfokú (BA) képzés

A képzés felelőseinek éber és aktívan kell figyelniük a „felvevőpiac” mozgását, vagyis ismerniük kell az aktuális tánc-együttesek működését, alkotói trendjeit. Feladatuk nem csupán a képzési tevékenység (rugalmas!) irányítása aszerint, hogy az intézményből kikerülő művészjelöltek a későbbiekben megtalálhassák a helyüket a táncszcénában, hanem már a képzés keretein belül is hozzásegíteni őket, hogy aktívan találkozzanak a közeggel. (Nem véletlenül aktuális téma a felsőoktatás teljes spektrumán a „gyakorlatorientált képzés”: az akadémikus oktatás és a mindennapok felgyorsult tempóban változó igényei más szakterületeken is megkövetelik az ilyen jellegű változtatásokat.)

Akár szakgimnáziumokból, egyéb középfokú vagy OKJ-s végzettséget nyújtó intézményből, akár a felsőfokra előkészítő képzésről érkezik a felvételiző, mindenképpen rendelkezik már technikai alapokkal, illetve csak ebben az esetben nyer felvételt. (Ez alapesetben jelenleg is így van.)

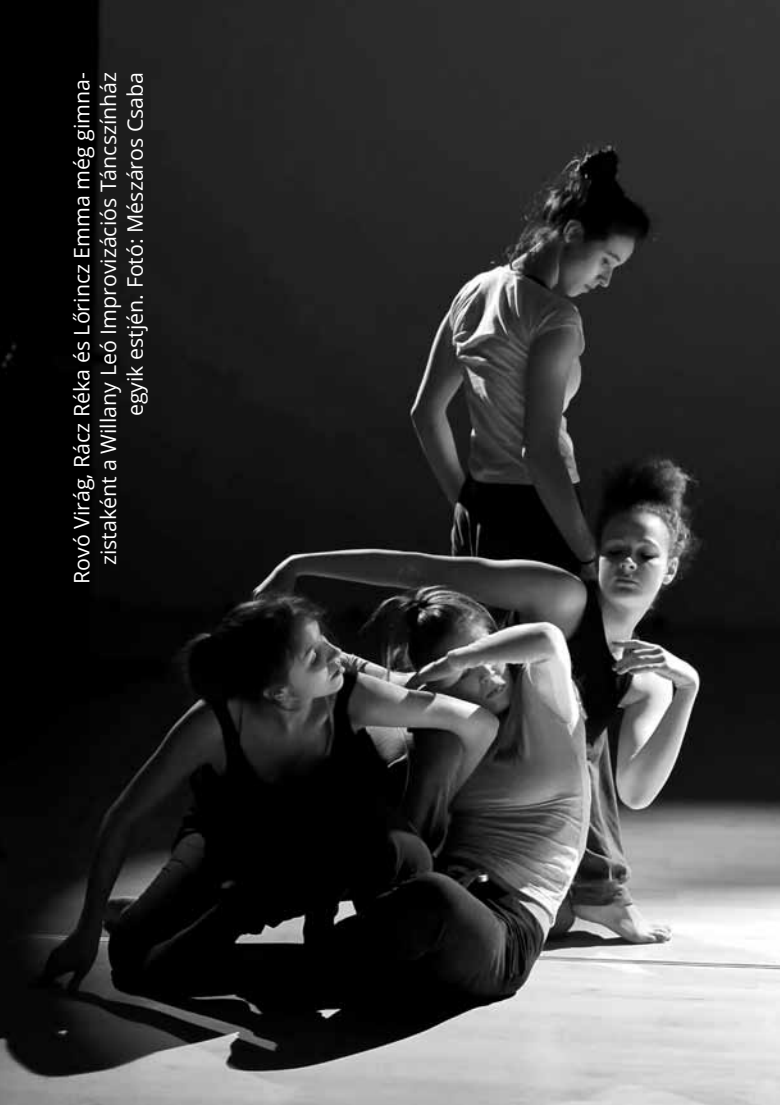
Indokolatlan tehát a gyakorlat, mely hat szemeszteren át végig adagolja a technikai kurzusokat (a már ecsetelt frontális tudásátadással). És különösen indokolatlan a végzősöknél az a rögzült hagyomány, hogy az első félév a képesítő vizsgára, az egész év pedig a színházi vizsgaelőadás betanulására fókuszál, így a friss diplomás diák (akinek legfeljebb arra van lehetősége,

8 Hangsúlyosan tanítom, hogy ha valami fáj, a diák figyelje meg, hogyan tudja azt a pontot helyettesíteni, kisegíteni, pótolni a környezetében elhelyezkedő izomzat, hogyan szervezi meg magát a test okosan.

9 Csupán pár konkrét példa: hozzon zenét, találjon ki új térformákat vagy mozdulatmegoldásokat.

10 MA tanárképzési anyagomban kihagyhatatlan módszer az Alexander és a Feldenkrais.

11 Nálam a leginkább bevált módszer az, ha közösen megnézzük egy óra felvételét, és azon mindkinek meg kell figyelnie, lát-e magán valami olyasmit, ami meglepi, milyen hibákat és erőnyeket vesz észre, és milyen a látott kép ahhoz képest, ahogyan ő ott és akkor érezte magát a dologban.



hogyan néhány próbatáncra elutazzon) a „munka világát” illetően tapasztalatlanul lép ki az iskolából. Ezen a hagyományon félig illegálisan, de radikálisan változtattam 2016–2018 között a Magyar Táncművészeti Egyetem modern szakának másod-, majd harmadéves BA-hallgatóival.¹² Az akkreditált hálóban szereplő tantárgyaik időkeretét módosított tartalommal töltöttem meg: egyfelől vendégeket hívtam az óraadói keretszám terhére, másfelől kötelezővé tettem az – addig tiltott – önálló munkát (szigorúan órarendbe iktatva). Az utolsó évben is ezt tettem a tantervi hálóval: annak minden betűje megvalósult, de nyolcvan százalékban „székhelyen kívül”. A hallgatókat társulatokhoz, projektekhez, műhelyekbe, alkotók mellé közvetítettem ki (ketten közülük külföldön teljesítették e „gyakornokságot”), és úgy a képesítő vizsga, mint a záró vizsgaelőadás ennek a sokszínű munkának a célirányosan szerkesztett bemutatása volt. Mindeközben elméleti oktatásuk – tantárgyanként külön egyeztetett tömbösítésekkel – szintén teljesült.

Így ezek a fiatalok, akik már hallgató korukban „benne voltak” a szakmában, alig érzékelték, hogy befejeződött az iskola, tovább folytatták projektszemlében vezetett szakmai életüket, és otthonosan váltottak/váltak munkahelyet, ha sorsuk úgy hozta/hozza.

Az alábbiakban összefoglalom tehát azt az oktatási struktúrát, mely lehetővé teszi, hogy a fiatalok időben képbe kerüljenek lehetőségeikkel:

¹² Elhatározásomat az indította el, hogy azt láttam: az osztály kezd szétesni, a fele el akarja hagyni a pályát, az órákról sokan hiányoznak, az oktatók keserűek. Azonnali műtetre szántam el magam.

BA I:

- Technikai szint erősítése a különböző hátterekből érkező hallgatók felkészültségének összehangolása, tudásszintjének kiegyenlítése céljából (erre jól szolgálhatnak a balett mellett modern alaptechnikák, mint a Limón vagy a Horton), testtudatosítási módszerek (Lábán alapú improvizáció, képességfejlesztő módszerek).
- Modern repertoár (részletek a 20–21. század jeles alkotóinak műveiből).
- Az oktatók által irányított, de a hallgatók kreativitására is építő alkotói projektek (házon kívüli tér- és alkalmasspecifikus mozgásfeladatok, fellépések, flashmobok).

BA II:

- Technikai órák csak szinten tartás és kondíciófejlesztés céljával (legfeljebb fele a jelenleginek, ami napi öt óra).
- Önálló gyakorlás és alkotói tevékenység előmozdítása.
- Projekttevékenység folytatása, kiszélesítése egyre inkább támaszkodva a fiatalok kreativitására.
- Kortárs repertoár vendégkoreográfusok részvételével (egyhetes vagy másként egyeztetett kurzusok keretében), az egyes kurzusok végén videofelvétellel (későbbi gyakorlási céljából).
- Külső „megrendelésű” projektekben, produkciókban történő vendégfellépés (táncbetétek kőszínházban, műhelymunkák független alkotókkal stb.).

BA III:

- Az első félévben házon belül csak alaptréning annak, akinek külső helyszínen erre nincs lehetősége.
- Mindenkinek legalább néhány hét kötelező gyakornoki idő legalább két helyen. Ez a befogadó tevékenységi formájától függően sokféle lehet: rendszeres tréning, próbák és szereptanulás, tevőleges részvétel egy-egy produkcióban a kezdettől a végéig, fellépés egy vagy akár több előadásban – mindez függetlenül attól, hogy jár-e érte díjazás (és ha igen, mennyi, milyen konstrukcióban), vagy sem. Aki nem kap honort, az is ingyen tanul.
- A félév végén a képesítő vizsgát – mindabból, amit a hallgatók hoznak gyakornoki tevékenységükből, illetve az előző év kurzusainak anyagaiból – az évfolyam vezetője állítja össze, olyan arányokat keresve, hogy mindenki egyenlő eséllyel értékelhető legyen.
- A második félévben már nincs órarendi oktatás házon belül. Az év végi színpadi vizsga részben ismét gyakornoki anyagokból áll össze, bizonyos esetekben vendégtáncosokkal kiegészülve (hiszen ha valaki duettet táncol egy társulattal, annak táncosa vendégként elhívható), emellett viszont hangsúlyos részét kell képezze az előadásnak a hallgatók önálló munkája. Nem mindenki koreográf, csak akinek készítése, készsége van rá, viszont egymásra kell/lehet alkotni, tehát az is gyakorolja ezzel a „társulati” tevékenységet, aki előadóként vesz részt benne.

Mindhárom év során:

- az intézményben elfogadott értékelési formáktól függetlenül évente legalább két alkalommal projektekhez, programokhoz kapcsolódó írásos önreflexió, majd ezek vagy más felmerülő kérdések, problémák közös feldolgozása megbeszélés formájában az oktatóval.¹³

¹³ Ez is bevált a gyakorlatban az említett osztállyal. Sokkal erősebb önértékelésük, hitelesebb önképük alakult ki ennek során, mint bármely, az indexükbe került osztályzat útján.



Gál Eszter és Bakó Tamás.
Fotó: Lipka Péter

GÁL ESZTER

A TÁNC KORTÁRS LABORATÓRIUMA

Képzeletjáték

A tánc egy szüntelen újraformálódó testnyelv. A táncos a test nyelvén szólal meg, kifejez, kapcsolódik, közvetít és van hatással a szűkebb-tágabb környezetére. A táncművészetet ma a sokszínűség jellemzi: klasszikus és kortárs balett; hagyományörző és tradicionális modern tánctechnikákon alapuló koreográfiák; kísérleti, akció jellegű, interaktív művek; a színház, a performansz, a cirkusz, a képzőművészet határmezsgyéjén elhelyezkedő produkciók; konceptuális, multimédiás,

interdiszciplináris alkotások, és még hosszan sorolhatnánk. Táncelőadás ma bárhol történhet: színházépületben, stúdióban, múzeumban, köztereken, otthonokban, megjelenésének szinte csak a képzelet szab határt. A ma táncát, amely a múlt sokféle tudásából merít, építkezik, de a jelenben formálódik és új kifejezésmódokat keres, éljük, érzékeljük. A jövő táncát nem ismerjük. A tánc változása ezért értelemszerűen együtt kell hogy járjon a képzés változásával is. Az oktatás az érté-

kek, a követendő minták mellett rá kell hogy világítson a be-
rögzült, idejétmúlt gyakorlatokra, módszerekre, praxisokra,
az esetleges hiányosságokra, a táncművészet és a táncmű-
vészképzés még ma is túlzott hierarchikusságára, emellett –
ha a hazai terepet nézzük – olyan cseppel sem elhanyagolható
kérdésekre, mint a szakma megosztottsága vagy az együttmű-
ködések hiánya. Minden felvázolt vagy megálmodott képzési
modell tehát valamilyen módon reflektál és épít a kialakult,
azaz ráhagyományozott tudásra, de egyben új utakat is keres.

A tánc a test szubjektív tapasztalata, akár laikusok, akár
táncművészek gyakorolják. A nagy kérdés az, hogy ebből a
szubjektív (test)tapasztalatból és a tánc által létrejövő moz-
gásminőségből miként lesz tudás, és ez a tudás hogyan ad-
ható át. A tánc mindenkié, bennünk és körülöttünk van, de
nem válhat és nem válik táncművész mindenkiből, aki tán-
col. „Addig nem foglalkozom a táncsal mint művészettel,
amíg nem másoknak táncolok, és annak esztétikai értékei e-
kettő találkozásánál meg nem valósulnak” – írja Sondra Hor-
ton Fraleigh.¹ Ez a megvalósulás pedig a kommunikáció és
interakció jelen idejű folyamatában lehetséges.

„A tánc tanulmányozása – a test tanulmányozásának élő
laboratóriuma.”² Az idézet Wendy Oliver és Doug Risner
Dance and Gender című könyvéből való. Ezen az úton indul-

tam el szinte öntudatlanul tíz év sportolás, nyolc év tánctanu-
lás, négy év pedagógiai és két év előadó-művészeti gyakorlat
után, alig huszonnéggy évesen, amikor a szakmai kíváncsiság
egészen Hollandiáig vitt. Kerestem minden dolgok eredőjét, a
tánc gyökerét: honnan indul a mozdulat, mi (az, ami) moz-
gat, és mi van a mozdulatokon túl? Azt akartam megtalálni,
meghallani, mit mond a testem, elengedve azt, mire tehetem
képpessé. A tánc, a mozgás esszenciájához a testem felfedezése,
megismerése és megtapasztalása vezetett el. Előadói, alkotói és
pedagógiai gondolkodásomat alapjaiban határozták meg ezek
a Hollandiában eltöltött tanuló-, majd tanárévek. Miközben
hamar tudatosult bennem, hogy a tanulás soha nem lezárt fo-
lyamat, hanem a táncolás–alkotás–tanítás háromszögében a
folyamatos mozgáskutatással, kísérletezéssel, párbeszédrel, a
meglévő dolgok megkérdőjelezésével, a reflexióval, a tapasza-
latok és élmények újra meg újragondolásával azóta is megállás
nélkül tart.

Az a művészeti intézmény, amelyről álmodom, talán nem
is új vagy újszerű. Ha csak Európában nézünk szét, számos
művészeti felsőoktatási intézményt találunk, amelynek kon-
cepciója, programja, szerkezete, oktatási módszertana köve-
tendő példa lehet. Ilyen az egykori arnhemi EDDC (European
Dance Development Center) – ahol a kilencvenes évek elején
tanultam –, amely az egyik legizgalmasabb kortárs táncművé-
szeti képzés otthona, az amszterdami SNDO (School for New
Dance Development) újragondolt intézményeként jött létre.
Angliában számos eltérő vízióval rendelkező, szűkebb vagy
szélesebb intézményi hálóban működő táncfőiskola/egyetem
található (Bath Spa University, Coventry University Dance Re-

1 Sondra Horton FRALEIGH, „Dance and the Other”, in *Dance and the Lived Body* (Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1987), 57–74, doi:10.2307/j.ctt5hjrj.9.

2 Wendy OLIVER – Doug RISNER, szerk., *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach*, (Gainesville: University Press of Florida, 2017), 4–5.

Bakó Tamás és Gál Eszter. Fotó: Kővágó Nagy Imre



search Center, Londonban a Trinity Laban Conservatoire Music and Dance vagy a London Contemporary Dance School), és Európa-szerte vannak fiatalabb intézmények friss, újító szellemiséggel, sokréttű és többszintű képzéssel, hogy csak a 2005-ben alapított Copenhagen Contemporary Dance Schoolt vagy a berlini HZT-t említsem. De hivatkozhatnék számos nagy múltú, jól bejáratott intézményre is (P.A.R.T.S., SEAD), ahogy szintén figyelemre méltók az utóbbi években sorra nyíló új táncművészkepző stúdiók Portugáliától³ Olaszországon⁴ és Belgiumon⁵ át Németorszáig.⁶ Ezek a külföldi példák, akár csak a Budapest Kortárs Tánc Főiskola, inspirálnak, irányokat adnak, és hozzátesznek az elmúlt több mint húsz év szakmai tapasztalatához.

Ebben az aktív, folyamatosan változó és igen gazdag szcé-
nában a Tánc Kortárs Laboratóriuma nevet adtam képzeletbe-
li intézményemnek. A mai tanulási és tanítási folyamatokban
többnyire az a módszer dominál, hogy a táncos a kánonban
szereplő technikák elsajátításából nyeri tudását, azok segítsé-
gével alakítja ki testképét, testszemléletét. Azaz a már meglévő,
öröklött táncnyelvek ismeretével felvértezve fejleszti magát,
teremti meg saját előadói vagy alkotói énképét. A Tánc Kor-
társ Laboratóriumban ezzel szemben a tanulási folyamatok
és a tudás először a testre mint megélt tapasztalásra irányul-
nának, majd erre épülne a további mozgásnyelv-, -technika és
-stílus elsajátítása egy párhuzamos tanulási folyamat során. A
Laboratórium egy interdiszciplináris, multikulturális műhely
– a képzés alapja pedig a szomatikus nevelés,⁷ ahol az átélt és
megélt test(i való) (ön)reflektív újrafelfedezése, újragondolá-
sa és újratanulása zajlik. Ez lehetőséget ad a kanonizált és
tradicionális technikák, stílusok elérésére a fiatal generációk
számára, de ezzel együtt a kritikai gondolkodásra, újraértel-
mezésre is. A Laboratóriumban aktív kultúra(újra)teremtés
folyik, ami reflektív módon, új testbe ágyazva új megtapasztalá-
sokkal örökíti át, viszi tovább a hagyományt. A képzés során
a tudások egyidejűleg képződnek és adódnak át. A változás, a
változásra való képesség az egyik fő alapérték. Az intézmény
koncepciójában benne foglaltatik az innováció, a kreativitás,
az alkotói szabadság, a valós idejű társadalmi és kulturális
környezetre való érzékenység, de működése rugalmas, függet-
len és kölcsönösségen alapuló, és hasonló együttműködést vár
el azoktól is, akiket ilyen jellegű képzésre hív.

Az „overall dancer”, a sokféle stílusban jártas, komplex
tudású táncos az utóbbi tíz-tizenöt év követelménye. Legyen
a táncos technikás (értsd: a klasszikus balettben és modern
tánctechnikákban egyaránt jártas), dinamikus, lágy, virtuóz,
atletikus, tudjon esni, ugrani, partnerolni, és még sorolhat-
nánk. Természetesen nem lehet valaki mindenben otthon,

mindenben jó. A táncos test sokféle lehet, ezért a választás
a legfontosabb. Az, hogy legyen választása annak, akit érde-
kel a mozgás és a tánc, hogy milyen irányban képzi magát.
A Tánc Kortárs Laboratóriumban tehát a képzés elsősorban
orientál, és nem specializál. Megmutatja, mi minden van, mi-
ből lehet választani, merre lehet menni. A képzés során ki-ki
maga döntheti el, mi az, ami a legjobban érdekli, mit „hall
meg” a testéből, mit jelent számára a tánc. És a testi tudás el-
sajátítása és a tánctechnikai fejlesztés mellett mindenki önál-
lóan gondolkodhat el azon, kísérletezhet azzal, hogyan váltsa
az elméleti tudást gyakorlattá, illetve hogyan hasznosíthatja
egymással kölcsönhatásban a gyakorlati és elméleti munkát.

A hazai táncművészkepzés jelenlegi gyakorlatához ha-
sonlóan a klasszikus balett és a néptánc oktatását azok spe-
cifikuma miatt továbbra is különálló képzésben látom meg-
valósíthatónak, miközben a Laboratórium minden egyéb
irányzatban és technikában való elmélyülés lehetőségét meg-
adná. A balett és a néptánc különválasztása viszont nem je-
lentene elszigetelődést, ahogy a képzés során eleve lennének
átfedések, átjárhatóságok mind a gyakorlati, mind az elméleti
tárgyak esetében. Projektek, kurzusok, szemináriumok, kon-
ferenciák, alkotói együttműködések, előadások, fesztiválok
valósulnának meg közös szervezésben. Rendszeres diskur-
zust folytatnánk a tánc- és előadó-művészeti szakmát érintő
kérdésekről, aktualitásokról, a képzések irányairól figyelem-
be véve a különbségeket, tiszteletben tartva a sajátosságokat,
megtalálva a közös érdekeket. A táncművészetben minden
egyes nyelv, stílus, irányzat, gondolkodás értéket képvisel,
egyik sem jobb vagy igazabb, előrébb vagy hátrébb való a má-
siknál – egyszerűen „csak” más. Ez a gazdagság pedig csodá-
latos, inspiráló és előremutató, amit meg kell őriznünk, hogy
tudjuk, ilyen – és milyen lehet még – a tánc.

A Laboratórium saját gazdálkodással és döntési mechaniz-
mussal a professzionális előadó-művészeti szakma hálózatába
szervesülne. Az intézmény lazán, de kapcsolódási pontokat
keresne egyes sporttudományi, bölcsészeti, orvos- és társada-
lomtudományi szakokkal is, lehetőséget teremtve áthallgatni
más tudományterületek elméleti kurzusaira. Ebben a nyitott
oktatási-kulturális vérkeringésben a képzés folyamatosan fris-
sülne, újabb és újabb generációk kapcsolódnának be a szak-
mai párbeszédbe. Az intézmény rendszeresen felülvizsgálná
oktatási, nevelési, vezetési alapelveit, és ha szükséges, válto-
ztatásokat kezdeményezne és hajtana végre rajta.

A képzés lényege: egy többlépcsős, hálózatszerű modell
– szemben a mai, lineárisan építkező oktatási gyakorlattal.
Az alapképzés három-, a mesterképzés egy- vagy kétéves
lenne három választható szakiránnyal: táncművész, alkotó-
rendező-koreográfus és – a táncművészet egyéb tudomány-
területeivel társított – elméleti szakember.⁸ Az alapképzést
szükségszerűen meg kéne előznie egy előkészítő évnak azok
számára, akik még nem fejezték be középiskolai tanulmá-
nyaikat és/vagy fontosnak érzik megalapozni mozgás- és
tánctechnikai, testismereti tudásukat, vagy azoknak, akik
érdeklődnek a képzés iránt, de nem feltétlenül választanák a
táncművészetet hivatásuknak.

A képzés minden szakaszában a gyakorlati és elméleti ok-
tatás egymást kiegészítve, egymásra épülve kapna szerepet.
A gyakorlati munka bázisát a szomatikus módszerek adnák

3 <https://www.performact.net/>

4 <https://www.nuovoaofficinadelladanza.org/>; <https://www.lafaktoria.org/en/the-center/la-faktoria/>

5 <https://tictacartcentre.com/>

6 <https://www.ponderosa-dance.de/porch.html>

7 A szomatikus nevelésbe (somatic education) tartoznak a test megélt belső tapasztalatára épülő módszerek. A szomatika kifejezést 1970-ben Thomas Hanna a görög 'szóma' (jelentése: a test a maga teljességében) szóból alkotta meg. Hanna elmélete szerint a szomatikus munka magában foglalja az 'élő test' érzékelésére irányított figyelmet, mint a fizikális én (physical self) átalakításához szükséges eszközt. A fizikális változás az érzékszervi motoros készség megszerzése, mintsem az akarat (akarás) ereje vagy az elme anyag fölötti uralma (mind over matter). Kelly Jean MULLAN, „Somatics: Investigating the common ground of western body-mind disciplines”, *Body, Movement and Dance in Psychotherapy: An International Journal for Theory, Research and Practice* 9, 4. sz. (2014): 253–265.

8 A táncpedagógus-képzést a művészetpedagógiai képzésen belül képez-
lem el. A táncpedagógus-képzésre az intézmény alapképzési programjá-
nak elvégzése után lehetne jelentkezni.

(Feldenkrais,⁹ Body-Mind Centering,¹⁰ ellazulás-technika,¹¹ Kinetic Awareness¹²), amelyek a testismeret és testtudatos mozgásvégrehajtás mellett a koordinációs képességeket is fejlesztik, valamint ide tartozna a mozgáson keresztüli testi integráció is a Laban-Bartenieff Fundamentals¹³ segítségével. A mozgás- és tánctechnikai tudásbázist (térbeli orientáció, mozgáskoordináció, mozgásdinamikai differenciáltság, ruganyosságfejlesztés) a balett, a Graham-technika, az Axis Syllabus,¹⁴ a Flying Low-Passing Through,¹⁵ és a Kontakt Improvizáció¹⁶ adná. A zeneiség és a ritmika fejlesztéséhez a néptánc és/vagy a flamenco járulna hozzá. Az extrém előadói kihívásokra felkészítő cirkuszi, tánc-, akrobatikus és parkourelemek is tartalmazó mozgásrendszerek közül a Flying Bodies¹⁷ is választható lenne. Minden technikai képzés esetében a forma mögött meghúzódó testérzeti minőségekre irányulna a figyelem. Mindezeket egészíthetné ki a rendszeres jóga, pilates és funkcionális erősítés. (Választható lenne még kurzusszerűen: Autentikus Mozdulás,¹⁸ Contemplative Dance

Practice,¹⁹ tai-chi vagy aikido.) Az alkotói, kreatív munkában az improvizáció, a kompozíció szóló és csoportos formái (Ensemble Thinking,²⁰ Mary Overlie – Six Viewpoints²¹ módszere és Lisa Nelson Tuning Score²² jelen idejű kompozíciós metodikája) adnák az oktatás-kutatás irányát és gerincét, amelyeket egyéb, meghívott művészek által prezentált dramaturgiai, komponálási módszerek és stratégiák egészítenének ki. A gyakorlati munka részét képezné a mozgásmegfigyelés és mozgáselemzés, a testi tapasztalások verbalizálása, a kreatív-konstruktív visszajelzés elsajátítása és gyakorlása, az automatikus írás, az önreflexió és a rendszeres önértékelés.

Az elméleti tárgyak között egyaránt szerepelne az általános és speciális ismereteket közvetítő tárgyak, mint mozgáselemzés, biomechanikai és mozgásbiológiai alapok, anatómia, testértelelméletek/fenomenológia, modern és kortárs művészetelmélet és művészettörténet, gendertudomány, tánc-történet, a tánc és a többi művészeti ág interdiszciplináris kapcsolatai, média és digitális technológiai alapok, dramaturgiai és fénytechnikai alapismeretek, kommunikáció/dokumentáció/archiválás, a tánc gyakorlati és elméleti kutatásának módszerei, kultúrpolitikai alapismeretek stb. A képzés éves programja három trimeszterre oszlana, minden évben és minden trimeszterben eltérő hangsúllyal és intenzitással lenne jelen a testi fejlesztés/technikai tréning, a kreatív alkotófolyamat és a produkciós munka, az elméleti képzés és a kísérletezés/kutatás. Mindezek mellett rendszeres előadások, konferenciák, nemzetközi együttműködések és rezideneciaprogramok tennék teljessé a kínálatot. Az intézmény épületében a gyakorlati és elméleti órákhoz legmegfelelőbb, 21. századi technológiával felszerelt termekben folya az oktatás. Az épület kialakítása organikus, testbarát és környezettudatos. Lenne edzőterem, rehabilitációs és orvosi szoba, csendes szoba, tágas közösségi helyiségek, könyvtár, konferencia- és színházterem alakítható játék- és nézőterrel.

A Tánc Kortárs Laboratóriuma. Egy olyan intézmény, amely a testtapasztalatot helyezi önmagunk és a világ megismerésének fókuszába. Identitás- és kultúraképző. Egy intézmény, amelyet a kíváncsiság, az elköteleződés, a bátorság és a felelős közösségi magatartás táplál.

- 9 A Feldenkrais-módszer tanulási folyamatában a mozgásban a szándék és a megvalósítás közti területet vizsgálva a mozdulat és a hozzá kapcsolódó érzékelés megélése történik. Dr. Moshe Feldenkrais (1904–1984) fizikus, mérnök, harcművész, tanár, kutató módszerének két része a csoportos „mozgásból nyert tudatosság” órák (ATM: Awareness Through Movement) és az egyéni „hangolás” órák (FI: Functional Integration). L. <https://feldenkrais.com/>.
- 10 A Body-Mind Centering (BMC) folyamatos tapasztalatszerzés, egy utazás az élő, állandóan változó emberi test belső terében. A felfedező a tudat maga: gondolataink, érzéseink, energiánk, lelkünk és szellemünk. Az utazás célja, hogy megértsük, a tudat hogyan jut kifejeződésre a mozgó testben. L. Bonnie Bainbridge Cohen, <https://www.bodymindcentering.com/>.
- 11 Az ellazulás-technika egy gyűjtőnév azokra a módszerekre, amelyek képeket, képzeteket használnak a mozgás megszületéséhez. illetve amelyek gyakorlása mozgás közben aktív képalkotási folyamatban formálja a mozgót. Technikájában a test gazdaságos, feszültségektől mentes állapot, az elengedés (letting go), a megengedés (allowing) és az érzetek táncvá válása hangsúlyozott.
- 12 A Kinetic Awareness noninvazív módszere segít felfedezni és fejleszteni mindenki saját egyedi és egészséges mozgásvilágát, és hozzájárul a hosszú távú aktív mozgás fenntartásához. Rendszerét Elaine Summers fejlesztette ki a 20. század második felében. L. <http://www.kineticawarenesscenter.org/>.
- 13 A Bartenieff Fundamentals a mozgásintegrációra és a harmóniára összpontosító módszer, amelyet Irmgard Bartenieff fejlesztett ki Lában Rudolf mozgáselméleteit alkalmazva az emberi test fizikai és kineziológiai működésére. L. <https://labaninstitute.org/about/bartenieff-fundamentals/>.
- 14 „A táncművészetet legjobban a táncos kifejezőképességei határozhatják meg, figyelembe véve nemcsak a technikai tudást és bátorságot, hanem az érzelmi ékesszólást is, amelyet a test idéz elő egy sor fizikai választás során. A gyakorlat és a test kifejezésének során az anatómiai ismeretek alkalmazásával a táncos kreativitásának finomhangolása történik annak érdekében, hogy a test elérje leghatékonyabb és legformálhatóbb állapotát.” Sarah Day, l. <http://axissyllabus.org/assets/pdf/Article-ArticulationfortheArticulateArtist-SarahDay.doc.pdf>.
- 15 A Flying Low David Zambrano tánc-tréningmódszere, amelyet az álló helyzetben és a talajon végzett mozgások változtatása, a test kiterjesztésének és egybegyűjtésének folyamatos változtatása jellemez. L. <https://tictacartcentre.com/>.
- 16 A Kontakt Improvizáció Steve Paxton mozgáskísérletei révén kialakult páros táncforma. L. <https://contactquarterly.com/>. „A Kontakt Improvizáció a táncot az élet és a kultúra részeként szemlélteti, és mint olyan, a társadalmi interakció és értékek metaforája.” Cynthia J. NOVACK, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990), 235.
- 17 <https://www.flyingbodies.com/what-is-flying-bodies#1>
- 18 Az Autentikus Mozdulás (AM) a hallás, mozgás és kifejezés gyakorlata: figyeljük és meghalljuk a belülről jövő mozgásimpulzusokat, és ebből a belső térbeli mozgunk, és fejezzük ki magunkat hanggal – csukott szemmel – egy meghatározott időkeretben. A 'mozgó' (mover) embert a 'megfigyelő' (witness) nézi, aki eközben a saját érzeteire, érzéseire fő-

- kuszál. A gyakorlatot követő megbeszélésen a tapasztalatok értelmezés és ítékezés nélküli megosztása történik. Az AM lehetőséget ad bepillantani önmagunk mélyebb rétegeibe, segít megtapasztalni fizikai és érzelmi állapotainkat, és a mozgáson keresztül megérkezni az itt és mostba. L. <http://www.authenticmovementinstitute.com>.
- 19 A CDP az elmélyülés, a befelé figyelés, a meditáció, az egyéni mozgásos gyakorlás, majd a csoportos tánc során engedélyt és teret ad a gyakorlónak a test már megszerzett tudásainak kibontakoztatására, illetve a további tapasztaláson keresztüli tanulásra. A mindfulness és a tánc gyakorlatának összekapcsolása egy praxisban. Barbara Dilley, l. <http://www.barbaradilley.com/>.
- 20 Az Ensemble Thinking kompozíciós stratégiákat tartalmazó rendszer az együttműködő csoportos előadás gyakorlatához. Nina Martin, l. <http://www.ensemblethinking.com/>.
- 21 A hat nézőpont (The Six Viewpoints) teljes munkájának magját az álló helyzet egyszerű gyakorlata adja. A hat nézőpont: SSTEMS, azaz Space (tér), Shape (forma), Time (idő), Emotion (érzelem), Movement (mozgás), Story (történet). Mary Overlie, l. <https://sixviewpoints.com/maryoverlie/>.
- 22 A Tuning Score improvizációs kompozíciós gyakorlat és egyben performanszkutatási forma, amely önmagában is előadás. A játék folyamatában eszközöket, kommunikációs kereteket és az együttműködés modelljét kínálja az abban szereplőknek. Lisa Nelson, l. <https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/tuning-scores-thesis.pdf>.



Kaszás Gergő. Repülőszó, 1994. október 25.

SCHULLER GABRIELLA

SZÍNHÁZI MÖBIUS-SZALAG

Halász Péter újságshírháza (1994)

Az 1994 őszen a Kamrában bemutatott *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* című¹ újságshírházi sorozat történeti helyét a rendszerváltás jelöli ki: a színház (legalábbis a kettős beszédre építő) elvesztette korábbi funkcióját (arról beszélt a sorok között, amiről a híradó és az újságok nem tudtak/akartak), újra kellett definiálnia magát. Ebben a helyzetben kérte fel Zsámbéki Gábor Halász Pétert a Katona József Színház színészeivel való közös alkotásra. Halász mellett Lukács Andor, Vajdai Vilmos, Veress Anna voltak a sorozat állandó résztvevői, Valyuch Annamária gyermeke születéséig rendezőasszisztensként kísért a folyamatot (utána szereplőként bukant fel két előadásban).

1 A cím a nyomtatott újságok tematikai felépítésére utalt.

Korábban Halász New Yorkban is próbálkozott az újságshírház ötletével, ezt a vállalkozást azonban kudarcnak ítélte meg, tanulságait viszont vélhetően beépítette a budapesti projektbe. A menetrend a következő volt: az alkotók este megkapták a másnapi *Népszabadság*ban megjelenő híreket, ezekből az éjszaka folyamán darabot írtak, majd a délelőtti próbát követően este egyetlen egyszer előadták azt. Heti három-négy előadást hoztak létre, összesen huszonnyolc közönség előtt bemutatott előadás született. Az előadások a híreket csak kiindulópontként használták, óvakodva a pusztán illusztrációtól; az alkotás során az irodalmi színháztól való elszakadás volt a fő mozgatórugó, nem pedig a hírek életből merítettége (bár a beharangozók és rövid híradások ez utóbbira helyezték a hangsúlyt).

Halász kiemelt figyelmet fordított az (ön)archiválásra: Káldor Edit videokamerával rögzítette az írás- és próbafolyamatot, valamint az előadásokat.² A hosszú ideig lappangó anyagot Veress Anna erőfeszítései nyomán előbb digitalizálták, majd 2013-ban az SZFE hallgatói Jákfalvi Magdolna vezetésével az egyes előadásokat feldolgozó rövidfilmeket készítettek, valamint összegyűjtötték a kiindulópontként használt cikkeket és az előadásokról született kritikákat. 2017 óta az Artpool Művészetkutató Központban kutatható a teljes anyag.³ Hogy ma egyáltalán gondolkozni tudunk a sorozatról, az az önarchiválás gesztusának köszönhető; az előadásokat a maguk idején kevesen látták, hiszen kamarszínházi térben, egyetlen alkalommal mutatták be őket. Ennek megfelelően a recepció sem tudott sem elméletileg, sem történetileg reflektálni a bennük megjelenő műfajokra, illetve dramaturgiai megoldásokra. (A sorozat egyébként számos esetben élt a produkciók közötti keresztutalásokkal, belső idézetekkel.)⁴

A 2018. november 16-án a Trafóban megszervezett *Halász Péter: hol vagy?* című beszélgetésen Szabó-Székely Ármin hozzászólásából kiderült, hogy a mai fiatal színházcsináló nemzedék számára a sorozat vállalása leginkább tour de force jellegű. Fekete Ádám az „együtt ökörködés” alkotói-kreatív potenciáljának elismerését, legitimálását emelte ki; Cserne

Klára viszont hiányolta belőle a demokratikus együtt alkotást, illetve közösséget.⁵ Az alábbiakban a sorozat paradigmikus mozzanatait igyekszem felvázolni.⁶

Színháztörténeti perspektívában tekintve látható, hogy a sorozat számos olyan műfajt, illetve dramaturgiai eljárást használt, melyek 1994 őszén még, már vagy éppen ismeretlenek voltak a magyar közönség számára. Direkt hatástörténeti szárlról természetesen szó sincs, nem Halász Péter köpönyegéből bújt elő a magyar rendezői színház, illetve a magyar színházi posztmodern, de a projekt megelőlegezett számos olyan előadás-szervező fogást, melyek később váltak dramaturgiai elvvé, és csak ismétlődésükkel, rendezői nyelvvé/formakánonnák alakulásukkal vívták ki maguk számára a teoretizálás igényét. A *Hatalom...* sorozat előadásaiban viszont tipikusan avantgárd esztétikát követve minden (vagy szinte minden) csak egyszer történt meg, Halász rendezéseinek nincs a hasonló eljárásokat előadásról előadásra következetesen alkalmazó rendezőkkel és társulatokkal közös világ- és emberképe. Konkrét példákkal szemlélítve:

– Az *Egy helyzet rekonstrukciója* című előadás a fórum-színház formáját használta: a második felvonásban a szünetről visszaérkezőket az első felvonásban vázolt társadalmi problémával, a patriarchátus működésével kapcsolatos állásfoglalásra ösztönözték.

2 Egyetlen előadásról nem készült felvétel, a teljes sötétségben játszódó *Megint előlről* címűről.

3 A rövidfilmek hozzáférhetők az Artpool YouTube-csatornáján.

4 Az előadásokról író szerzők közül csak MGP és Nánay Bence vállalkoztak arra, hogy a sorozat egészét nyomon kövessék, és sorozatként (is) gondolkozzanak az előadásokról. MGP írásai a *Beszélőben* jelentek meg hétről hétre, summázatát „Töltőtoll teátrum” című írásának lezárásaként foglalta össze: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toltotoll-teatrum>. L. még NÁNAY Bence, „Unalom és nevetés”, *Színház* 28, 1. sz. (1995): 10–14, http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/1995_01.pdf.

5 „Halász Péter: hol vagy?” Beszélgetés 2018. december 16-án a Trafóban Berecz Zsuzsa, Cserne Klára, Fekete Ádám, Szabó Veronika, Szabó-Székely Ármin és Schuller Gabriella részvételével, Boross Martin, Kelemen Kristóf és Vajdai Vilmos videoüzeneteivel. A beszélgetés rövidített és szerkesztett változata megjelent: *Színház* 52, 5. sz. (2019): 14–19, <https://szinhaz.net/2019/07/28/halasz-peter-hol-vagy/>.

6 Ehhez felhasználom egy korábban megjelent tanulmányom részleteit: SCHULLER Gabriella, „Kreativitási gyakorlatok”, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színészképzés és neoavantgárd hagyomány* (Budapest: Balassi, 2013), 37–48.



Szacsvay László, Vajdai Vilmos és Takátsy Péter. Budapest, fürdőváros, 1994. szeptember 23.

– A *Fegyveres erők* terepasztal körül játszódtott, részben tárgyszínházi formát használt.

– A *Csendháborítás* a dokumentumszínház műfaját alkalmazta. Az előadás alkotói felkeresték a sértetteket, videointerjút készítettek velük, az előadás első része stilizálva jelenítette meg a történetet, a zárásban pedig a dokumentumfelvételeket mutatták be vágatlanul.

– A *Szentivánéji álom* posztmodern színpadi átiratként definiálható: a shakespeare-i történet leegyszerűsítve, egy, az alacsony kultúrához tartozó műfajjá transzformálva (ugyanakkor hangsúlyosan színházzá stilizálva) jelent meg: a cselekmény csomópontjai aranylamé takarásában előadott, imitált szexuális aktusok, tematikailag passzoló populáris zeneszámok kíséretében.

– Szintén posztmodern fénytörésbe helyezi a *Rómeó és Júliát* a *Lőrinc barát* című előadás, de a reciklálás mellett nagyon erőteljesen megjelent egy másik színházi műfaj, a személyes monológ is.

– A *Műemlék* egy lakásszínházi előadás, a *Ház* kiinduló helyzetét használta fel, és mintegy újraértelmezte az eredeti művet. Párhuzamként a neoavantgárd performanszok újrajátszásai kínálkoznak.

Nem külön színházi műfaj, de a kor horizontján sajátos, normasértő dramaturgiai eljárásnak tekinthető:

– a populáris kultúra bevonása például a *Ballada* című előadásban (itt a szereplők hollywoodi filmekről meséltek, illetve konkrét filmrészletet játszottak el betétként);

– a filmes intertextualitás és intermedialitás: a színész filmes intertextust hív be helyzete és szerepe értelmezéséhez, például Bán János a *Volt egyszer egy vad uradban* a *Falfúrót*, a *Repülő* első jelenetei pedig leginkább egy burleszkfilmre emlékeztettek; a *Fegyveres erők* második felvonása a *Pókaszony csókja* című film szituációját idézte: az egyik fogvatartott filmmeséléssel próbálja elviselhetőbbé tenni a szituációt (az általa elmesélt filmben Genet *Un chant d'amour* című alkotására ismerhetünk, mely populárisnak viszont a legkevésbé sem mondható, sőt, nem kizárt, hogy 1994-ben leginkább így, csupán szóban volt hozzáférhető hazánkban);

– a színészi test fizikai próbára tétele: a *Mit érdemel az a bűnös?* című előadásban Szabó Győző roppant kényelmetlen pózban, derékszögben meghajolva állt mintegy harmincöt percig – ez az elem nagyon erősen befolyásolta a nézői figyelmet és emlékezetet, helyet kapott a sorozatról beszámoló írásokban;

– szakértő civilek bevonása: a Rimini Protokoll eljárását megelőlegező fogás figyelhető meg a *Széchenyi kabaré*, az *Osztály vigyázz* és a *Műemlék* című előadásokban.

A nézők számára is ismert színházi műfajok közül a sorozat az irodalmi színházzal szemben a színész képességeire építő, a színház performatív karakterét kidomborító műfajokat használta: a több előadáshoz is sorvezetőül szolgáló kabarét (*Széchenyi kabaré*, *Repülő*) és a bohóctréfát (*Sanyi és Aran-ka*). A sorozat egésze szempontjából fontos szerepet kapott a tágabban értett performativitás is (kulturális performanszok előadásba idézése, illetve artefaktummal bíró művészeti ágak performatív minőségének kidomborítása). A kulturális emlékezet és a történelem pedig nem mint lezárt tények halmaza, a megismerés passzív tárgya, hanem mint az aktív újraértelmezés kiindulópontja jelentek meg.⁷ Mintha a sorozat megis-

7 Kulturális performanszok: a halotti megemlékezés (*Levendel László halálára*), koncert (az Ando Drom fellépése a *Csendháborítás* című



Halász Péter. Lőrinc barát, 1994. október 11. Fotók: Szilágyi Lenke

mételte vagy sokkal inkább kipótolta volna azt a performatív fordulatot, mely a vasfüggönynek és a cenzúrának köszönhetően hazánkban csak a második nyilvánosságban tudott a nyugat-európai kultúra hasonló fejleményeivel szinkronban megtörténni.⁸

A mnemotechnika és emlékezetpolitika szempontjából különleges hely illeti meg a *Műemlék* című előadást. A tizedik estén bemutatott esemény egy lakásszínházi előadást használt kiindulópontként, a *Házat*, de a színészek nem önmagukat vagy a lakásszínházi előadás szereplőit játszották, hanem a sorozat addigi előadásainak számukra legfontosabb szerepét. Ezek képviselésében léteztek együtt a térben egy zárt (pszichiátriai) intézet képzetét keltve. A cím így nem csupán a kiindulópontként használt újsághírhez kapcsolódott, de magára a sorozatra is reflektált: az este műemléket állított a *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* addigi előadásainak és a Dohány utcai lakásszínháznak. A nézők az előtérben zajló, az örület témáját intonáló bevezetés után jutottak be a terembe, ahol egy házszerű térben voltak a színészek, a nézők pedig az ablakokon kukucskáltak be hozzájuk. Az előadás a

előadásban); az artefaktummal bíró műformák performanszként való megjelenítésének példái: az irodalom mint irodalmi felolvasóest (*New York Kávéház, Megint előlről*), a film, illetve forgatókönyv mint színré vitt filmforgatás (a *Lancelot de Boheme* Bibó István azonos című filmnovellájának megfilmesítését játssza el). A történelem mint újraértelmezésre, újrajátszásra szoruló jelenségek tárháza jelenik meg a *Széchenyi kabaré*, *Lancelot de Boheme* és a 2056. október 23. című előadásokban.

8 A performativitás fogalmának e tágabb értelmezéséhez l. Erika FISCHER-LICHTE, „Határátlépés és cserekereskedelem. Utban egy performatív kultúra felé”, ford. KRISZTALY Beatrix, *Magyar Műhely* 42, 4–5. sz. (2003): 25–40.

magyar neoavantgárd kultúra és a lakásszínház emlékeztetét performálta az újrjátszás révén, és a szituáció megidézése mellett vendégszövegekkel is operált (Halász Lajtai Péter és Erdély Miklós írásaiból idézett). A *Ház* egy spontán megszülető monológgal ért véget. Fazekas Pál⁹ Boglártól kezdve mesélte végig Halász Péterrel való barátsága történetét és a Dohány utcai lakásszínház előadásaival való találkozásait. Az oral history segítségével idézte meg a múltat egy olyan pillanatban, amikor a *Színház* folyóirat 1991. október–novemberi tematikus számán túl a lakásszínház létezése javarészt az anekdoták ködébe vészett, a Dohány utcai lakásszínházat és a Squatot később a kulturális emlékezet részévé tevő közösségi megemlékezések tárgyi instanciái (az előadás-felvételek és fotók¹⁰) lényegében hozzáférhetetlenek voltak,¹¹ illetve az emlékezeti munka még meg sem történt. Fazekas Pál monológja egyben performatív beszédaktus, tanúságtétel volt a múltból, mely a kommunikatív emlékeztető a kulturális emlékezet felé való elmozdulást jelezte.¹² A neoavantgárd művek és alkotók kapcsán az első nyilvánosságból való kizártság az orális műfajok (mítosz, legenda, anekdota) burjánzását eredményezte, és kultikus szemléletet alapozott meg. A rendszerváltás által átrendeződő társadalmi keretek azonban új feltételeket teremtettek az emlékezés számára, akárcsak a 2000 után bekövetkező „mediális fordulat”.

A Kamra előadásában azonban nem pontosan az és úgy történt, mint a *Ház* esetében, így az este túllépett az újrjátszás keretein. Az, hogy a színészek nem önmagukat adták, nyilvánvalóan ugródeszka volt ahhoz, hogy paradox módon többet adjanak magukból, egyben az emlékezés keretébe foglalják a sorozat addigi előadásait. Halász Péter az előadás kétharmadában mint külső, autoriter hang instruálta a színészeket, illetve kommentálta, strukturálta az eseményeket. Helyzete, szerepe egyszerre idézte Breznyik Péter egykori lecsú-

szott szamuráját,¹³ miközben (zavarba ejtő módon) a színpadi történetet egyfajta derridai értelemben vett teologikus modellhez is közelítette, anélkül azonban, hogy az egybeesett volna annak a nyugati színházból ismert klasszikus formájával.¹⁴ Ez az előadás az emlékeztet konstrukcióként, műemlékként, a freudi értelemben vett fedőemlékként jelenítette meg: mint referencia nélküli eredetet, mely az ismétlésben hozza létre saját valóságát.

A *Hatalom...* sorozat jelenlét és hiány, performansz és színház, szingularitás és ismétlés közötti térben terült el. Az előadások hangsúlyos szerepet juttattak az egyedi és megismételhetetlen tapasztalatának. Minden előadás csak egyszer történt meg, akkor és ott, improvizálva és a véletlent alkotótársá avatva. De olykor megjelent bennük a reprezentációra utaltság, az ismétlés és ezzel együtt a hiány, a nyom, az emlékeztet kényszere. Ilyen a telefonos közvetítés által teremthető hiány a *Szentivánéji álomban*,¹⁵ a *Szomorú trópusok* freudi értelemben vett melankóliája¹⁶ és önidézet volta, a kiürülő székek poézise a *Lőrinc barátban*: itt az előadás végéhez közeledve Halász előbb lírai képet festett a kiürülő nézőterről, mely az előadásoknak a nézők számára láthatatlan eleme, majd levezényelte a nézők távozását. Expliciten a halál témája köré épült a sorozat első nyilvánosan bemutatott darabja, a *Levendel László halálára*. A *Nó-színház a Palócföldön* az ismétlés nem identikus voltával szembesítette a nézőket, ami ugyan színház esetében közhely, de egy eseménysorra és annak újranézésére többnyire nem egyazon előadáson belül nyílik lehetőség, ezért a különbségek keresése itt jóval hangsúlyosabbá vált a befogadói tapasztalatban.¹⁷

9 Fazekas Pál (1941–) dzsesszkutató, az underground kulturális események aktív résztvevője. Rövid élettörténetéhez l. Mészáros Márton, „A dzsesszdokumentátor”, https://nepszava.hu/1133542_a-dzsesszdokumentator.

10 A 2000-ben a Toldi moziban tartott Squat fesztivál nyitotta a sort (Budapesti Őszi Fesztivál, 2000. október 19–21.), ahol is hazánkban először lehetett nyilvános vetítés keretében látni a *Pig, Child, Fire!*, *Andy Warhol's Last Love*, *Mr. Dead & Mrs. Free* című előadások felvételeit, valamint a *Don Giovanni* Dobos Gábor vágta verzióját, Dobai Péter a lakásszínházról készített filmjét és a surányi homokbányában forgatott felvétel digitalizált változatát. Dobai filmje később szinte kötelező elemévé vált a korszak, illetve a színház emlékeztetének. Az ezredforduló után jötték a lakásszínház, illetve a Squat életét megidéző fotókiállítások is: Kovács Endre (2004. szeptember 9–október 10.), Dobos Gábor (Kiscelli Múzeum, 2006. december 12–2007. február 18.; a többitől eltérően ez a kiállítás nem épült tematikusan a lakásszínház köré), Lugosi Lugo László (Eckermann Kávézó, 2010. január 4–?) és Perneczky Géza (memoart galéria, 2012. december 10–2013. március 28.) művei. Az információrobbanásban (beleértve a képek sorjázását) a következő könyvek is szerepet játszottak: KLANICZAY Júlia – SASVÁRI Edit, szerk., *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, Budapest: Artpool–Balassi, 2003; NAJMYÁNYI László, *Downtown Blues Halász Péter emlékére*, Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2006; KOÓS Anna, *Színházi történetek szobában kirakatban*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.

11 Illetve ha hozzáférhetőek lettek volna, sem tudták volna betölteni a jelzett szerepet a közösségi tér és a nyilvános esemény kanonizáló ereje nélkül. A kérdéshez bővebben l. JAN ASSMANN, *A kulturális emlékeztet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004.

12 Természetesen nem egyetlen ilyen pillanat van, a könyvbemutatók, konferenciák, kiállítások a hozzájuk kapcsolódó, az egyes leletek körüli viták (l. például a Dobai Péter filmje körüli vitákat) mind-mind ezen elmozdulás részei.

13 Saját visszaemlékezése szerint Breznyik először nem akart részt venni a *Ház* sorozatban, ezután néhány előadásban kommentátorként működött közre, verbálisan kiemelt bizonyos részleteket a nézők számára, mint egy kamera. Később a házban zajló eseményeknek is részesévé vált, üvegteréses jelenete (megszelídítve ugyan, de) a *Műemlékben* is helyet kapott. Az események és Breznyik szerepének leírásához l. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 3.; KOÓS Anna, *Színházi történetek szobában...*, 135 és 367–370.; ANNA KOOS – EVA BUCHMULLER, szerk., *Squat Theatre* (New York: Artists Space, 1996), 30–33.

14 „A színpad akkor teologikus, ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. [...] Végül a teologikus színpad része egy üldögélő, passzív közönség, a nézők, fogyasztók, »elvezők« publikuma – ahogy Nietzsche és Artaud mondja –, amely részt vesz egy igazi tartalom és mélység nélküli, mozdulatlan előadáson, amit kíváncsi leskelődő tekintete számára nyújtanak.” Jacques DERRIDA, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, FARKAS Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta IVACS Ágnes, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 25.

15 A *Szentivánéji álom* című újságszínházi előadásban időről időre telefonos kapcsolatot létesítettek a Katona József Színházzal, ahol a nagyszínpadon Gothár Péter rendezésében játszották Shakespeare darabját. (A kiindulópontként használt cikk a színházak aktuális műsora volt.) A vonal azonban folyamatosan recsegett, olykor meg is szakadt.

16 A *Szomorú trópusok* fényképekből kiindulva elképzelt szituációkat mutatott be a Dohány utcai lakásszínház által 1972-ben Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében bemutatott *Kurz Adolf reggelije* című előadáshoz hasonlóan. A cím Lévi-Strauss művére utal, és arra a gondolatra, hogy ahogy a megfigyelt törzs már nem lesz ugyanolyan, mint a megfigyelés előtt volt, ugyanúgy a megörökített pillanat is megváltozik a megörökítéstől.

17 A különbséget kereső olvasat előtérbe kerülését jól szemlélteti Bérczes László írása: „A színészek térfelet cseréltek, és nyilvánvaló lett

A *Hatalom*... különösen bőven adagolta a tréfa, a humor, a komikum pillanatait és minőségeit. Ha a viccel és humorral foglalkozó szakirodalomra tekintünk, látható, hogy a so-

.....
 valamennyiünk számára, hogy ugyanazt még egyszer eljátsszák. Reprodukálni fognak. Azt teszik, amit az imént kizártnak tartottam Halással kapcsolatban. És valóban: minden majdnem ugyanúgy lezajlik. De a hangszíly a majdnemen van. A színészek majdnem ugyanazt mondják és cselekszik, mi emlékezünk még az első félidőre, ezért hát kihegyezett figyelemmel éppen a nüansznyi különbségekre vadászunk, és éppen mert emlékezünk, nemcsak a mi térfelünket látjuk, de az átszivárgó hangokból elképzeljük a függönyön túli képeket is. Szóval éppen hogy nem reprodukció ez, semmi nem úgy van, ahogy volt az imént.” BÉRCZES László, „Éljen a színház! Halász-színház a Kamrában”, *Kritika* 23, 11. sz. (1994): 31.

rozat egészen széles repertoárt használt az altesti poénoktól (6-os villamos) a redukált nyelvi elemek pusztá ismétlése által kiváltott nevetségességig (*Volt egyszer egy vad urad*). Milyen színházi szerepe lehet a humornak és nevetésnek? Jarry, Artaud és Marinetti írásai nyomán így foglalhatjuk össze: az irodalmi színházzal és magaskultúrával szemben definiálódó alantasabb műfajok mindig is szívesen éltek a szubverzív komikum fegyverével; a humor közös mítoszok és referenciák híján az előadás idejére közösségbe vonja a nézőket; a humor öntörvényű színpadi világot teremt, mely mentesül a valóság illusztrálásának tehertételétől. Továbbá a nevetés másként érinti meg a nézőt: az előadások nem csupán intellektuálisan, de szomatikusan is igényt tartanak rá.

FRITZ GERGELY

KIDERÜL-E A HÍREKBŐL, HOGY MI VAN?

k2 színház: *Cucli 1–3.* – Stúdió K Színház, Katona József Színház

Régi frázis a magyar színházzal kapcsolatban, hogy nem képes reflektálni a körülötte lévő világra, vagy ha foglalkozik is társadalmi problémákkal, inkább körülír, utalgat, összekacsint a nézővel, és élcelődik a külvilágon, amely legtöbb esetben a politikai hatalmat jelenti. Azaz nem fogalmaz konkrétan, és nem tud húsbavágo lenni. Tematikáját tekintve a k2 Színház hírlapszínházi projektje az évad kevés, ám valóban kortárs kérdéseket boncolgató vállalkozásai közül az egyik legüdítőbb volt, ami nemcsak magukra az elkészült előadásokra, hanem azok előkészítési és rendezői folyamatára is érvényes. A koronavírus miatt megszakadt sorozatból eddig három készült el, s mindhárom markánsan elütött a magyar színházi gépezet hagyományos, az előre megírt (klasszikus) drámára és a hathetes próbafolyamatra épülő rendjétől.

Fábián Péter és Benkó Bence projektje lehetséges előzményként Halász Péter egykori hírlapszínházi előadásaira hivatkozik: a magyar neoavantgárd hagyománya így ihletforrásként él tovább a mában Kérdéses azonban, hogy ennek a teljesen más színházi és médiaviszonyok között készült hírlapszínházi sorozatnak a k2 talált-e a korábbi előadásaitól elütő formanyelvet. A három előadásból kettő a Stúdió K-ban, egy pedig a Katona Sufnijában debütált. Mindhárom kiindulópontja egy előző napi hír volt, amelyből egy éjszaka alatt Fábián és Benkó darabot írt, amelynek próbái legkésőbb az esti bemutatóig tartottak (hasonlóan ahhoz a gyakorlathoz, amely Halász Péter hírlapszínházát is jellemezte). A tematikus frissességnek külön megágyazott az egyszerűség, hiszen minden előadás csak egyszer van műsoron, és felvétel sem

készül róluk, továbbá a gyors reagálás gesztusát a színészek improvizációs játéka és a kezükben tartott, csupán mankóként használt szöveggöngy is erősíti.

A tartalmi naprakészség azonban egy sor dilemmával jár dacára annak, hogy a k2 *Cucli* címen futó sorozata koncepcionálisan elütni próbál a hazai irodalmi színházi hagyománytól. A kilencvenes évektől merőben eltérő média-szerkezetben létezve a színház képtelen felvenni a versenyt a hírfolyamgyártás sebességével, így ha gyors reagálását médiumként akar viselkedni, mindig szembesülnie kell a maga korlátaival. Másfelől a hírlapszínházi forma önmagában is (színházi) kérdések sorát veti fel, amelyek túlmutatnak azon, hogy milyen véleményünk van (akár alkotói, akár nézői oldalról) a jelenlegi magyarországi médiaállapotokról. Érdemes ezzel kapcsolatban Hans-Thies Lehmann gyakran hivatkozott kijelentését idézni, miszerint a színház politikai potenciálját sosem a politika pusztá tematizálása alapozza meg, hanem a jelhasználat, a formanyelv és az előadásmód kínálta észlelésmód ad esélyt a színház politikusságának egy radikálisan a média által uralt nyilvánosságszerkezetben. Ezért emeli ki Lehmann, hogy a médiakor társadalmában nem akkor lesz politikai a színház, ha tartalmilag megismétli mindazt, amit napi mediális tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk.¹ A magyar színházi hagyományt tekintve fokozottan je-

.....
 1 KRICSFALUSI Beatrix, „A reprezentáció politikája. A politikai színházról”, *színház.net*, <https://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/>.

Mi? k2 színház: HírHalász-Program, Cucli 1–3.

Hol? Stúdió K Színház, Katona József Színház (Sufni)

Kik? Pallagi Melitta, Sipos György, Gyöngy Zsuzsa, Borsányi Dániel, Sodró Eliza, Borsi-Balogh Máté, Lovas Dániel, Nyakó Júlia, Piti Emőke, Rába Roland, Mészáros Blanka, Kovács Lotti, Király Dániel, Kocsis Gergely, Formán Bálint / Rendező: Benkó Bence, Fábíán Péter

lentkezik ez a kérdés, hiszen a sajtóviszonyok miatt a színház gyakorta vállalja magára a közéleti visszasságok leleplezését, nem ritkán a korlátozott sajtónyilvánosság helyett tematizál fontos ügyeket (tehát információközlő, és nem reprezentációs médium szerepében tetszeleg), és fórumot biztosít az abszurd politikai folyamatok kinevetéséhez.

Ezért is alapkérdés, hogy milyen esélyei vannak a hírlapszínháznak a magyarországra jellemző, kirívóan aszimmetrikus médiahelyzetben, ahol a sajtótermékek korlátozott elérése éppen azt a társadalmi réteget (tehát a középosztálybeli, főként internetes hírfogyasztó, a nyomtatott hetilapokat könnyedén elérő csoportot) érinti legkevésbé, akik egyébként a színház intézményéhez is könnyebben jutnak hozzá. Beszédes gesztusjele volt ennek az a pillanat, amikor Benkó Bence előadáskezdés előtt elkezdte felolvasni a darab kiindulópontját képező *hvg.hu*-s hírt, ám a közönség hangos nevetése egyértelművé tette: a jelenvalók közül mindenki naprakészen hallott arról a törvénytervezetről, amely előírta a disznóhús származásának zászlócskákkal való megjelölését az élelmiszerüzletekben. Ugyanakkor a hír felolvasásával az alkotók azt is üzenték, hogy a konkrét információ ismeretét szükségesnek tartják az előadás értelmezéséhez, azaz a hírek kapcsán nem a nyilvánosságszerkezet, a medialitás, a hírfogyasztás vagy akár a hírek performativitása áll a középpontban, hanem a hírek tematikai rétege. A lehmanni kereteket alkalmazva a hírlapszínház (vagy újságszínház) téje tehát nem az, hogy a hírekben megfogalmazott eseménysorok hogyan hasznosíthatóak színházi keretek között, hanem például olyan kérdések lehetnének, mint hogy mit kezd a színház azzal a nézővel, akinek az észlelését és információfeldolgozását a véleménybuborékok és a hírfolyamgörgetés határozza meg.

Halász Péter hírlapszínháza teljesen más mediális viszonyok között igyekezett formai problémákat tekinteni a hírek színházi felhasználására, 2002-ben pedig a Krétakör *FEKETEország* című előadásában az sms-hírek és a színpadi folyamatok viszonya, illetve ezek összhatása épp az újmédia azon stratégiáját akasztotta meg, amelynek keretében a világban zajló folyamatok pusztán látványelemként tárulnak elénk.²

Kár lenne azonban elvni a port a k2 projektjén, hiszen a magyar színházban nyomokban sincs jelen az a médiaelméleti kérdéshorizont, amely a német színházi hagyománynak fundamentális része. Mégis gesztusértékű, hogy hatástörténetileg a neoavantgárd vagy a Krétaköréhez hasonló, ezredforduló környéki kísérletek alig érintették meg a *Cucli*-előadások formanyelvét. A hírkiválasztás is azt a szándékot tükrözi, hogy az alkotókat a kelet-európai abszurd valóság foglalkoztatta: a hírek közül kisajtolta drámai történetmag a *Cucli* második részében például visszairódik a késő modernitás irodalmi hagyományá-

ba, amikor a disznóhús származását jelölő zászlócskákról szóló hír Székely János *Caligula helytartója* című drámájának parafrázisaként mesélődik el. A darabbéli konfliktus megmarad vázként: A *Nébih helytartója* címet viselő előadásban egy erdélyiek által működtetett csengersimai vágóhíd a helyszín, ahol Székelyföldről behozott, határon túli magyarok által levágott disznóhúst dolgoznak fel. A konfliktus a vágóhíd üzemeltetői és a Nébih ellenőre között bontakozik ki, hiszen az öntudatos székelyek hallani sem akarnak arról, hogy román zászlot tűzzenek az általuk piacra dobott disznóhúsba.

Szintén klasszikus műfajokhoz nyúlt vissza Fábíán és Benkó a sorozat harmadik, *Péter és Natália, avagy minden más elszalad* című részében, amelyben az új Nemzeti Alaptanterv és az oktatáspolitikai abszurd intézkedései kerültek boncasztalra. A Sufniba költözött rész már szcenikai megoldásokkal próbálja a nézőket nemcsak nézőként, hanem cselekvőként is mozgósítani, ám az erről való döntés lehetőségét már nem adja meg nekik. A Katona gardróbjai között induló játék egy udvari tanévnyitóval kezdődik (a helyszín a Katona József Gimnázium), a Sufni játéktere pedig az osztályterem, amelybe belépve az előadás minket is tanulók szerepébe helyez. Az első sorokban ülőket a két elsős tanuló (Mészáros Blanka és Formán Bálint) igyekszik bevonni az iskolai szituációra vonatkozó, célzott kérdésekkel. Nézőként azonban egyedül a nevetés lesz az előadás által felkínált aktív cselekvéslehetőség.

A *Cucli* közönségsikerét a magyar színház sikerműfajainak mixe szavatolja: a jól megcsinált darabokra emlékeztető dramaturgia, a politikai szatíra és a kabaré karcossága könnyedén olvad össze a tematikai nyersanyaggal. A tapasztalati úton ismerős történetek, tehát a közélet visszasságai köszönnek vissza a színpadon, az előadás pedig lehetőséget ad arra, hogy mindezt végre biztonságos keretek között kinevethessük. Ha csak a nevetés felől nézzük, oly módon, ahogyan ez Bődöcs Tibor óriási sikernek örvendő YouTube-videóiban történik. A *Cucli* harmadik részében például Király Dániel olyan one man showként adja elő a tananyagon rohamtempóban, egyetlen tanóra alatt az ókortól napjainkig végigrohanni kénytelen magyartanárt, hogy azt bármelyik standupos megirigyelhetné.

Jól beazonosítható, ismerős karakterek vannak a színpadon: a második részben a székely hentesektől (Borsányi Dániel és Lovas Dániel) a Nébih-ellenőrön (Rába Roland) át a harmadik rész kormánypárti igazgatójáig (Kocsis Gergely). A karakterrajzok főleg a kabarék sarkosságának megfelelően egysíkúak, ám a túlzáson alapuló és a direktségen tompító paródia kellően szerethetővé is teszi őket. Ez az édesbús kellemesség hatja át a *Cucli*-előadásokat: együtt nevetünk a parafrasnyelvet beszélő szereplőkön, a Trianon hallatán hisztérikus fájdalomgörcsöt kapó történelemtanáron (Kovács Lotti) és Király Dániel említett magyartanárán, aki többször hangsúlyozza, hogy a *Nyugat* folyóiratot véletlenül se jegyezzék meg, mert „az csak egy jelentéktelen zsidó lapocsk” (utalva a NAT-ot kidolgozó Takaró Mihály egyik kijelentésére).

Pergő humorú, gondosan sűrített és montázsolt, szöveg-alapú, a kabaréjátzás hagyományaira rácsatlakozó sorozat a *Cucli*, amely annyiban hírlapszínház, amennyiben a hírek illusztrációszerű kiindulópontként adnak forrásanyagot a magyar közélet kabarészerű ábrázolásához. A hívószó: a nevetés, amely terápiás funkciót tölt be, ám – az újmédiához hasonlóan – abban a kényelmes pozícióban is megtart bennünket, miszerint a színpadon látott, tehát a tekintetünknek kitett társadalmi és politikai események egy rögzített nézőpontból valóban láthatóak és pontosan érzékelhetőek.

² Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, KRCSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi, 2009), 222.

MUNTAG VINCE

SPECIÁLIS TESTEK, SPECIÁLIS FOGALMAZÁSMÓDOK

A Baltazár Színház társulatának színházi nyelvéről



Kovács Panka Az üstökösben (2018)

A Baltazár Színház különleges helyet foglal el a magyar színházi közegben, és ez attól függetlenül így van, hogy mit gondolunk a teljesítményükről általánosságban. Tudomásom szerint ez az egyetlen olyan társulat Magyarországon, amely értelmi sérültekből szerveződött, és számottevő recepciót tudhat magáénak azon túl is, hogy a speciális életmódú emberek integrációjának intézményi példáját nyújtja.

A színház teljesítményéről ítéletet alkotni ugyanakkor meglehetősen nehéz olyasvalaki számára, aki nem ismeri részleteiben a Down-szindrómát mint életformát. A nehézség abból fakad, hogy ha megfogalmazzuk általános tapasztalatainkat a Baltazár játékmódjáról, akkor szükségképpen a játszóknak speciális állapotához való viszonyunkat is artikuláljuk. Ez egyrészt kellő mennyiségű információ híján eleve nehézkes, másrészt fennáll a veszélye, hogy az ítélet nem tudja megragadni az

önkifejezés színházi oldalát, mert a színpadon szokatlan részletek elviszik a fókuszot. Ezért is könnyű a Baltazárról beszélve akár akaratlanul, burkoltan belecsúszni a szánakozás diskurzusába, vagy pusztán annak örülni, hogy Down-közösségként megjelenítik magukat. Erre még rá is erősít valamelyest a színház közösségéről szóló film. A *Világlátó Baltazárban* bizonyos előadások részleteinek felidézésén túl nem esik szó a színházi működésről, azaz a Baltazár Színház olyan csoportként jelenik meg, amelynek az alapvető élményt maga az utazás jelenti, és csak mintegy melleleg megemlítik, hogy csinálnak színházi előadásokat is, például a kirándulás helyszínéhez (jelen esetben ez India) kapcsolódó témában. Bár az indító képsorok mutatják, ahogy sminkelik a színészeket előadás előtt, a film koncepciója nem viszi tovább ezt a keretet, így összességében a színházi tartalom másodlagossá válik.

A következőkben két előadás példáján (*Pitypang* és *Az üstökös*) megkísérlem azonosítani a Baltázár színházi teljesítményének néhány jellegzetességét, illetve körvonalaizni, hogy milyen feltételek között tudjuk ezeket értelmezni. Az érdekel, milyen kritikai nyelven lehet kilépni abból a gondolati hurokból, amely a színházi tapasztalat helyén beszél az állapotról, vagy az állapot részleteinek nehézkes megnevezése miatt nem tud vagy nem mer véleményt alkotni a Down-szindrómás színészek színészi játékáról.

Az elsődleges érzéki tapasztalat szintjén mindenekelőtt azt kell rögzítenünk, hogy a Down-szindrómások arcjátéka és mozgáskaraktere sokkal kevesebb kifejezőmódot kínál fel a Baltázár színészeinek, mint amennyivel egy nem Down-szindrómás színész dolgozni tud. Az átlagos testalkat viszonylag alacsony, és így a színész megjelenéséből az ábrázolt alak életkorára sem tudunk feltétlenül következtetni. Sokuknál a beszédhang természetes modulációja is nehézséget jelent, és van, akinél ez artikulációs problémákkal is társul. A játék tehát általánosságban jelentősen lassabb és tagoltabb, mint a magyar néző számára leginkább megszokott realista dramaturgiák átlaga.

A beszéd speciális tempója és tagolása a játék összes többi elemére hatással van. A *Pitypang* és *Az üstökös* rendezésében is megfigyelhető a hajlam a szereplők közti térbeli viszonyok állóképbe rendezésére. A *Pitypang*-nál folyamatos a nyílt felhívás arra, hogy az előadást elsődlegesen képként olvassuk. Enyhén historizáló jelmezekben ismétlik a színészek egymás mozdulatait, először párokba rendeződve, ülő helyzetben, majd geometrikus alakzatokat idéző táncformákban. Nagyon izgalmas, ahogy ez a megszokottból, a verbálisból kiemelt képszerűsítő fogalmazásmód a *Pitypang*-ban elhangzó versszövegek érzékelési tempóját is átalakítja. A címadó versnek

például (amely Karinthy azonos című költeménye) sokkal inkább az indulati ívét lehet érzékelni, mint a konkrét szavak jelentését. A szöveg metaforikus jelentéspotenciálja így sokkal közvetlenebb, érzéki formát nyer, mint az egy nem Down-szindrómás színész esetében történne. A szövegmondás tudniillik csak nagyjából követi a realisztikus hangsúlyozás szabályszerűségeit, és ezáltal meghagyja az értelmezőt abban a bizonytalanságban, hogy a magát szellőként megnevező beszélőt metaforikusnak tekintse, vagy sem.

Miközben a táncok alakzatai egyáltalán nem elvontak, a *Pitypang*-ban a gomolygás atmoszférája marad a néző legfőbb benyomása. Nem merül fel az igény, hogy a táncosok karaktereit külön szerepként olvassuk, a párba rendeződéssel együtt is inkább a közösségi jelleg a meghatározó. A mozdulatok fogalmaznak meg olyan viszonyulásokat, mint én és te, férfi és nő, anélkül hogy ez további dramaturgiai megerősítést igényelne. A *Pitypang* tehát fokozatosan emelkedik a közlés mindennapi, realisztikus, gyors verbális szintjétől egy olyan költőiség felé, amelyet könnyebb szemléltetni, mint leírni. Kifogást a *Pitypang* esetében csak a zenei megoldások kivitelezése kapcsán lehetne megfogalmazni. Először is a *Pitypang* nem támaszkodik a színészek énekhangjára, holott *Az üstökös* tapasztalatai alapján ez a színészek és a nézők számára is élvezetes volna. Másrészt a táncok kíséretként választott klasszikus zenei részletek (Mozart-szimfóniák és Debussy *Gyermekkuckójának* két tétele) sem karakterükben, sem a hangszerelés által megidézett konnotációikban nem illeszkednek az előadás lassú, meditatív hangütéséhez. Itt az a furcsa benyomása támadhat a nézőnek, hogy a rendezés zenei vonatkozásban mint ha nem merte volna kellően bátran használni a játszó hang adottságait és zenei kreativitását.

Kocsi Zsófia és Medetz Attila, a háttérben Vörös Ferenc a *Pitypang*-ban (2019). Fotók: Hübner Teodóra



A lassítás és a képszerúsítás mint egyfajta költői elvontság eszközei *Az üstökös* esetében is megfigyelhetők. Mivel ebben az esetben dramatikusan megírt és elmondott színházi történetmesélésről beszélhetünk, a mindennapiból az elvontba történő megérkezés sokkal inkább fokozatos, mint a *Pitypangban*. A történet Üsti Anna (Kovács Panka) lelki küzdelmeit követi végig, aki túlzott segíteni vágyással, illetve a többiek számára érthetetlen filozofikus gondolatugrásai miatt nehezen tud beilleszkedni gimnáziumi osztályába. Tüske (Medetz Attila) révén a párkapcsolati boldogságot ugyan megtapasztalja, de az élet túlértelmezésének hajlama majdnem tönkreteszi a kapcsolatot. Végül persze az osztály felé és szerelmi téren is minden jóra fordul, így a végkifejlet kissé zavarba ejtően egyszerű, példázatos lesz.

A dramaturgia érdekessége nem is a cselekményből fakad, hanem azokból a megoldásokból, amelyek közelítik a színházi megoldásokat a fentebb már valamelyest körülírt képi, költői, metaforikus fogalmazásmódhoz. Az előadás elején Üsti Anna egy lepel alól kikukucskálva, majd a lepelben a nézők előtt mintegy bújócskázva kezdi el filozofikus jellegű nagymonológját a magányról és arról, hogy kihez szeretne kapcsolódni. Ez egy olyan szál, legalábbis a színházi megformálás szintjén, amelyet később sokáig nem visz tovább a rendezés, holott látszik, hogy a színészi játék korábban jelzett testi kondíciói és az érzékelhető érzelmi attitűdök miatt ez sokkal komfortosabb a színészek számára, mint a konvencionális realizmus. Ilyen módon tempóiban és színházi problémafelvetéseiben sokkal meggyőzőbb ez a jelenet, mint azok, amelyekben elkezdjük megismerni a történet keretét szolgáló iskolai konfliktusokat.

Az osztálytermi jelenetekben a rendezés a közepén álló tanárfigura két oldalára csoportosítja a diákokat. A megjelenítés ugyan szabályosan szimmetrikus, de az elrendezés miatt nem kelt csoportérzetet, holott az iskolai atmoszféra szemléltetéséhez erre szükség lenne, illetve a dramaturgiai közlésnek ez lenne az a szintje, amely a színészeknek valószínűleg a leginkább testhez állna. A benyomást megerősíti, hogy Vörös István szövegének dramaturgiája megkísérli valamelyest egyéníteni a figurákat, amiből viszont az egyes megszólalások ritmusának kiszámíthatatlansága következik az előadásban, tekintve hogy rövid, bekiabálásszerű mondatokról van szó. Az összehatást az említett térbeli jelen levés még inkább töredezetté teszi. Az egyéni indulatok csapongóak, a kiközösítés kollektív jellege szinte egyáltalán nem érvényesül. Nehéz szabadulni attól az érzettől, hogy a színészek ezekben a realiztikusan megformált szakaszokban csupán feladatokat hajtanak végre, és mintha önmagában az is kihívást jelentene nekik, hogy a rendezői instrukcióknak megfelelően végigmondják a szöveget.

Más jellegű problémák adódnak a szintén erősebben realiztikus alapú páros jelenetekben, például amikor Üsti Anna szüleit látjuk értetlenkedni lányuk botladozásai fölött, vagy éppen a szerelmi kapcsolat konfliktusos szakaszának ábrázolásánál. A játékosok ezekben a jelenetekben érezhetően jobban élvezik a játékot, mint a csoportos megjelenésekkor. A kevés szereplő ugyanakkor kiemeli az egyéni képességbe li hiányokat, így az artikulációs nehézségeket, az intonáció érzelmi botlásait, és így tovább. Továbbá itt még feltűnőbb a képi kifejezésmód hiánya, amelyre pedig a színészek feltehetően szívesen támaszkodnának. (Kovács Panka végig, még a szólójelenetekben is teljes sminket visel!) Ezen kívül helyenként lassítás is megfigyelhető a kettősökben, mintha a színészek önkéntelenül a saját belső tempójukhoz igyekeznének igazítani az előadás menetét; ez ugyanakkor dramaturgiailag

Mi? Pitypang (szerelmes versek táncba fűzve)

Hol? Baltazár Ház

Kik? Erdős Balázs, Fehér Dániel, Horváth Szilvia, Keresztes Anna, Kocsi Zsófia, Kovács Panka, Kovács Veronika, Medetz Attila, Pátkai Andrea, Raffael Erzsébet, Szilvássy Márton, Vörös Ferenc / Fény: Mudráninecz János / Látvány: a másik Kiss Gabriella / Koreográfus-rendező: Farkas Dorka / Rendező-koreográfus: Réti-Harmath Olívia

Mi? Vörös István: Az üstökös (zenés önvizsgálat nem csak kamaszoknak)

Hol? Baltazár Ház

Kik? Erdős Balázs, Fehér Dániel, Horváth Szilvia, Keresztes Anna, Kocsi Zsófia, Kovács Panka, Kovács Veronika, Medetz Attila, Pátkai Andrea, Szilvássy Márton, Vörös Ferenc / Zeneszerző: Schneider Zoltán / Díszlet- és jelmez: Ruttkai Andrea / Fény: Mudráninecz János / Rendező: Kovács Kriszta

döccenőnek hat. Az előadás tempója így a különböző szakaszokban, ha nem is követhetetlenül, de valamelyest zavaróan változékony lesz.

Az előadás csupán egyszer talál vissza a kezdésnek a színészi kondíciókhoz talán jobban illeszkedő hangütéséhez, mégpedig az első felvonás zárójelenetében, amikor a két szerelmes egymásra talál egy virágos réten. A virágokat egytől egyig tarka ruhába öltözött színészek testesítik meg. A párbeszéd mindvégig megejtően egyszerű költőiséggel szól, a szerelmesek lassú mozdulatokkal közelednek egymás felé, fokozatosan, lépésről lépésre követjük az első, intim kézfogás folyamatát, a két test közeledését egymás felé, az első ölelést, majd azt, ahogy Tüske karjaiba veszi szerelmesét, és úgy sétál vele a réten. A virágok ezt boldog meglepéssel figyelik. A jelenet azért emlékezetes, mert a dramaturgia itt el tudja engedni azt az elvárást, hogy cselekményszerű, verbálisan összefoglalható tartalmat közöljön. Egyszerűen a kettős érzelmi töltete sodorja magával a nézőt. A jelenet pont annyira lassú és elvont, amennyire azt a néző és valószínűleg a játékosok számára is komfortos megtapasztalni. Ezért is jelent csalódást a mű zárata, amely úgy oldja meg az Üsti és osztálya közti konfliktushálózatot, hogy az első felvonás végére visszautalva a lány virágokként nevezi meg osztálytársait, és ezzel átjárást teremt saját fantáziavilága és a mindennapok realitása között. A végkifejlet tehát egy olyasfajta verbalizálásban tetőzik, amelynek éppen a hiánya tette megkapóvá az első felvonás befejezését, és ezzel visszamenőleg valamelyest rontja is a korábbi jelenet hatását.

Összefoglalóan a két előadás alapján azt lehet mondani, hogy a Baltazár játékmódjához egy olyan dramaturgiai fogalmazásmód illik a legjobban, amely képes elengedni a cselekményépítés és az alakábrázolás szokványos, a mindennapi külső valóságba ágyazott realista konvencióit, és hajlamosabb metaforikus megoldásokra. Ezáltal képes ugyanis illeszkedni ahhoz a tempóhoz, amelyben a Baltazár társulatának tagjai színházi értelemben a leginkább otthonosan mozognak. A néző számára pedig a legfőbb kihívás az, hogy ehhez a tempóhoz és látásmódhoz mint sajátos kódhoz hozzá tudjon szokni, és ehhez képest fogalmazza meg eufemizálástól és implicit szánakozástól mentes ítéleteit erről a színházi nyelvről.

HAJNAL MÁRTON

RENDHAGYÓ TESTEK A TÁNCBAN

Hogyan csoportosíthatjuk a normatívtól eltérő testű alkotók táncát, illetve az ezekre adott nézői reakciókat? Milyen tágabb művészeti jelenségekhez köthetjük őket? Elsőre esztétikailag és etikailag is zavarba ejtő lehet akár csak egy cikk erejéig ezekkel az előadásokkal foglalkozni, de talán pont ez a zavar is jelzi, hogy dolgunk van még velük.

Az alábbiakban¹ a „sérült színház” bizonyos formáiról lesz szó. Még mielőtt azonban a lényegre térnénk, tisztáznunk kell a szóhasználatot. A tisztázás kérdése szinte minden releváns tanulmányban megjelenik, a rá adott válaszok pedig nemcsak azért izgalmasak mert sokfélék, hanem mert gyakran leleplezik a kutató rejtett vagy nem rejtett előfeltevéseit is. Én² például a disszertáciomban és jelen írás alapjául szolgáló előadásomban is mániákusan ragaszkodtam a rendellenes kifejezéshez, holott Magyarországon a sérült színház a bevett szóhasználat. Lelke-sebb olvasók talán még emlékeznek a *Színház* folyóirat 2017 áprilisában megjelent számára, amely a sérült színházzal foglalkozott. Ebben ugyan nem találunk pontos definíciót a kifejezésre, a cikkek azonban többé-kevésbé kirajzolnak egy kutatási területet, amelybe beletartozik a freak show, a fogyatékossgal élők színházi munkássága, a nézőtéri akadálymentesítés és a nő szépségideál változása a színházban.³ Emellett az egyik recenzióban Szabó-Székely Ármán írta le a sérült színház kifejezés eredetét: „Amikor 2013-ban Jérôme Bel előadása a Trafó műsorán szerepelt, a *Disabled Theater* címet *Sérült színházként* magyarázták. A Baltázár Színház honlapjának bemutatkozó szövege szintén a »sérült« kifejezést használja visszatérő elemként – úgy

tűnik tehát, hogy a magyar nyelv színházi szótára ezt kínálja fordításnak.”⁴

A fenti okfejtés vitathatatlanul pontos, azonban árnyal-nunk kell két dologgal. Az első, hogy az említett, hazánkban mérőköveknek számító példák bár megalapozták a kifejezést, némileg problematikusak. Bel előadásában valóban Down-szindrómával, tehát „sérültséggel” élő színészek játszottak, ugyanakkor az előadás egyben a színházi jelölőfolyamat és a rendezői szándék dekonstrukciójáról és „sérültségéről” is szólt, ezért nem feltétlenül adja magát, hogy általánosítsuk a címet. Ezzel szemben Elek Dóra (az idézett cikk megjelenése után) furcsának találta a sérült színház kifejezést.⁵ A másik kérdéses pont, hogy a kifejezés megszilárdításában éppen az idézett folyóiratszám és az azt követő beszélgetés játszott kulcsszerepet, én legalábbis személy szerint főleg ezek után talákoztam gyakrabban a terminussal.

A fenti megállapítások természetesen még nem indokol-ják a kifejezés elvetését. Az viszont esetleg igen, hogy a színházi előadások ilyen felcímkézése nyilvánvalóan visszaüt az alkotókra is. Márpedig a ’sérült’ kifejezés kizárólag a fogyatékossgal élők szinonimája a magyar nyelvben, vagyis a használatával kevésbé reflektálunk a freakekre vagy az adott szerep elvárásaival szembemenő testi adottságú színészekre, jóllehet éppen a folyóirat is utalt rá, véleményem szerint helyesen, hogy a téma kapcsán akár tágabb kérdésekről is érdemes beszélnünk. Emellett a ’sérült’ befejezett melléknévi igenévvel egy korábban létrejött biológiai aspektusra utalunk, amely ellene megy a fogyatékossgatudomány, illetve az abból

1 Az alábbi szöveg 2019 szeptemberében a Székely György Színház-tudományi Szabadegyetem keretében elhangzott előadásom átdolgozása. Ezúton is köszönöm a szervezőknek a lehetőséget, valamint az ott helyben és utólag elhangzó, megvilágító erejű szakmai hozzászólásokat, külön kiemelve témavezetőmet, Darida Veronikát, valamint az előadás koreferensét, Kricsfalusi Beatrixot.

2 Ahol az „én” egyebek mellett egy fehér, heteroszexuális, ép, harminc év körüli férfi. Habár a helyzet kétségtelenül nem mentes attól a felállástól, amikor a normatív „nagy testvér” beszél egy kisebbségi csoportról/csoport helyett, a „rendellenes” kifejezés (reményeim szerint) erre az egyenlőtlenségre is reflektál.

3 Bár itt a sérült színház kifejezés ellen fogok érvelni, ez természetesen nem valamiféle kutatói hadüzenet az adott lapszám szerzői ellen, már csak azért sem, mert én is köztük voltam. Sokkal inkább továbbgondolása az ott leírtaknak.

4 SZABÓ-SZÉKELY Ármán, „Az alkalmatlan színház”, *Színház* 50, 4. sz. (2017): 6–7, 6, <http://szinhaz.net/2017/06/10/szabo-szekely-arman-az-alkalmatlan-szinhaz/>.

5 „Jó kérdés: Milyen a sérült színház?” A *Színház* folyóirat és a Magyar Színházi Társaság beszélgetéssorozata, 5. rész (2018. március), <http://szinhaz.net/2018/03/12/jo-kerdes-milyen-a-serult-szinhaz/>.

Theater Hora – Jérôme Bel: Disabled theatre (2012). Fotó: Michael Bause



kinövő kritikai fogyatékoságtudomány belátásainak, miszerint bár a testi fájdalmak valóságok, a fogyatékoság egy adott társadalmi közegben és szituációban megnyilvánuló jelenség. A színház pedig éppen egy ilyen speciális közeg és szituáció, amelynek döntő hatása van abban, hogy valamit fogyatékoságnak, illetve nem normatívnak érzünk. Egyebek mellett ezért is célszerű egy új kifejezést keresnünk, amely ezt a szituációhoz kötöttséget és relativitást jobban kifejezi.

Itt és most nincs hely, hogy az összes fontosabb alternatíván végigmenjünk, ezért némileg önkényesen, de ugorjunk az általam használt 'rendellenes', illetve 'rendhagyó' kifejezésekhez. A rendellenes Foucault egy előadássorozatából és a téma egyik legfontosabb szakértője, Rosemarie Garland-Thomson 'extraordinary' kifejezésének magyarosításából gyúrtam össze.⁶ Ezt a kifejezést az alábbiakban felváltva használom a

szerkesztők által javasolt 'rendhagyó'-val, amely talán még kevésbé hordoz negatív asszociációkat. A kettős szóhasználatból eredő „zavar” előnye az, hogy emlékeztethet minket arra, hogy a kifejezések által rejtetten sugallt értelmezéseket sosem tekinthetjük véglegesnek.⁷

Rendhagyó alkotók a fentieket figyelembevéve azok, akik a színpadra lépve megszegnek valamiféle társadalmi vagy színházi normát („rendet”), és ez a testi, biológiai adottságaikra irányítja a figyelmet. Ebbe beleérthetjük a fogyatékosággal élő alkotókat, az adott szerepben szokatlan korú vagy rasszú táncosokat, de azt a normatív testű, ép, fehér férfit is, aki egy klasszikus balettben egy női szerepet táncol el. Egy test tehát lehet úgy is rendhagyó a színpadon, hogy más szituációban normatívnak hat. A múlt századi show-manek például pontosan tudták, hogy megfelelő tálalással szinte bárkiből lehet freaket csinálni. Sőt, bizonyos esetekben egyazon produkción belül is változhat, hogy melyik testet érezzük rendellenesnek: erre igyekezett rájátszani Jérôme Bel *Gala* című előadása, amelyben a különböző adottságú és képzettségű táncosok

6 A kifejezést nem én használom elsőként. Például Kérchy Anna egy tanulmányában a kisebbségi testek jellemzésére alkalmazta, igaz, kötőjellel írva. L. KÉRCZY Anna, „Dilemmák a társadalmi nemek tudománya és a fogyatékoságtudomány metszéspontjain”, in HERNÁDI Ilona – KÖNCZEI György, szerk., *A felelet kérdései között. Fogyatékoságtudomány Magyarországon*, FOTRI digitális könyvek 1 (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kara, 2015), 32–47, 33, <http://mek.oszk.hu/14900/14939/14939.pdf>.

7 Szintén több kifejezést használnak felváltva a szerzők a magyar fogyatékoságtudomány egyik alapművében: KÁLMÁN Zsófia – KÖNCZEI György, *A Taigetosztól az esélyegyenlőségig* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), XI.

közül mindig másnak a mozdulatait próbálták utánozni a többiek. A rendhagyó tehát sosem egy alkotó vagy egy test elválaszthatatlan tulajdonsága. És ha ezt a vázlatos levezetés dacára belátjuk, akkor elérkezünk a legizgalmasabb kérdéshez: maga a színházi diskurzus hogyan hozza létre a rendellenes testeket? Miképpen írhatjuk le és osztályozhatjuk azokat az alkotói stratégiákat, illetve nézői és kutatói perspektívákat, amelyek révén a rendhagyó testeket észleljük?

Mielőtt rátérnék a saját válaszomra, röviden ismertetek (a sok további közül) egy másik megközelítést is. Sarah Whatley fogyatékossgal élő táncművészek tapasztalataira, illetve a fogyatékossgal és a tánc kapcsolatának olyan kiváló kutatóira támaszkodva, mint Petra Kuppers és Ann Cooper Albright, öt nézői stratégiát különít el, amelyek ugyan nem a rendellenesekre vonatkoznak, hanem a fogyatékossgal élőkre, de meglátásainak segítségével árnyalhatjuk a jelen diskurzust is.⁸ Ezek a stratégiák a következők:

- 1) Passzív elnyomó (Passive Oppressive): amikor a fogyatékossgal élő/rendhagyó alkotók táncát voyeurként szemléljük, pusztán megbámuljuk a „másikat”. (Hozzáteszem, hogy ezt a hozzáállást a legnehezebb elvetni, miközben kultúránkban szégyenletesnek és alsóbbrendűnek tekintjük. Gondoljunk megint csak a freak show-ra, amely általában a másság színpadra állításának szégyenfoltjaként él a köztudatban, jóllehet a dolog a valóságban ennél összetettebb.⁹)
- 2) Passzív konzervatív (Passive Conservative): amikor a fogyatékossgal élő alkotók/rendellenesek művészetét egy klasszikus és/vagy ép esztétikához mérjük.
- 3) Poszt-passzív (Post-passive): számomra kutatóként ez a legizgalmasabb nézői (és elsősorban kritikusi) stratégia, amely egyszerűen figyelmen kívül hagyja a testi másságot. Bár elsőre talán ez egy szimpatikusnak tűnő, egalitáriánus hozzáállás, Whatley kritikája általánosságban véve jogos, miszerint egy olyan művészet esetében, mint a tánc, ahol az alkotó a testével dolgozik, hiba lenne annak sajátosságait figyelmen kívül hagyni.
- 4) Aktív tanú (Active Witness): amikor új, másfajta esztétikával közelítjük meg az adott produkciót. Például egy kerek szék táncot nem a „lábak” klasszikus táncához viszonyítjuk, hanem nyitottak vagyunk új megközelítésekre is.
- 5) Belemérés (Immersion): amikor a tánc a saját test-észlelésünkre is visszahat, és saját magunkat is új módon szemléljük.

Whatley hangsúlyozza, hogy a konkrét esetekben alkalmazott stratégia a néző és az adott előadás függvénye is. Példának okáért a „beleméréshez” az kell, hogy a néző testileg átélje a táncot – ez pedig nagyban egyén- és helyzetfüggő.

Míg ez a keretezés segíthet abban, hogy leírjuk a nézők hozzáállását egy-egy produkcióhoz, kevésbé alkalmas arra, hogy megértsük, hogy az egyes stratégiák hogyan kerülnek előtérbe a színházi diskurzus (beleértve az előadásokat és a rájuk adott reflexiókat is) különböző korszakaiban és irányzataiban. Ide kívánczik Elek Dóra korábban idézett „furcsálkodása”:

⁸ Sarah WHATLEY, „Dance and disability: The dancer, the viewer and the presumption of difference”. *Research in Dance Education* 8, 1. sz (2007): 18.

⁹ Berecz Zsuzsa kiváló tanulmányában idézi Belt: „Ha nem azért mész színházba, hogy voyeurkódhass, és láthasd azt, amit nem szabad látnod, akkor nem értem, miért mész.” L. BERECS ZSUSZA, „Táncképesség. Az ArtMan Egyesület munkájáról”, *Színház* 50, 4. sz. (2017): 10–13, 13, <http://szinhaz.net/2017/06/10/berecz-zsuzsa-tanckepesség/>.

„Eszembe sem jutott terápiás vagy integrációs színházat csinálni, amikor húsz évvel ezelőtt megalapítottam a Baltázár Színházat. Számomra a sérültszínház fogalma furcsa.”¹⁰

Azt hiszem, ez ráirányítja a figyelmet arra az evidens, de talán nem eléggé kitárgyalt tényre, hogy a „rendellenesekkel” való munka többféle is lehet motiváció és hozzáállás tekintetében. A Baltázár hitvallására utalva beszélhetünk egyrészt egyfajta színházesztétikai hozzáállásról, amely mögött a színház és a táncművészet múlt századi változásai állnak. Ilyen például a balett évszázados „elnyomása” után a testiség felszabadulása, a műfajokra adott reflexió, a jelölőfolyamat szubverziója. A rendhagyó táncosok előtérbe kerülése tökéletesen beleillik ezekbe a folyamatokba, még ha a konkrét művészeti, rendezői víziók látszólag eltérőek is. Vitathatatlan, hogy Elek Dóra és Jérôme Bel a már említett *Sérült színház*ban alkalmazott módszere között ég és föld a különbség, amennyiben az előbbi csekély, az utóbbi pedig rendkívül tág teret ad a Down-szindrómás táncosoknak az akaruk érvényesítésére, ugyanakkor mind a ketten a saját rendezői koncepciójuk megvalósítására töreksenek.

Emellett (és szándékosan nem ezzel szemben) az 1960-as évektől hangsúlyosabban jelen van egyfajta társadalmi indítatású megközelítés, ide sorolva az alkalmazott színház borzasztóan sokszínű világát, valamint azokat a szakmai és gyakran botrányként megjelenő közéleti vitákat, amelyek a táncosok rasszá, életkorát, nemét, alkatát stb. állítják középpontba. Az előadásokat ilyenkor elsősorban nem művészi oldalról közelítjük meg, hanem egy külső ideológiától vezérelve. Tipikus példaként említhető a társadalmi indítatású megközelítésre az ellenkultúra hevében fogant kontakt improvizációs technika, amelyben ideális testképek és mozdulatok helyett egyedül a súly átadása számít.¹¹ Ez pedig lehetőséget teremt arra, hogy az így készült előadások valamiféle egyenlőséget érzékeltessenek a testek között a színpad speciális (heterotóp) terében. Az ArtMan munkamódszere erre a megközelítésre lehet remek példa, jóllehet előadásai jelentős része „pusztán” esztétikailag is értékelhető.

Végezetül létezik még egy megközelítés, amelyet szórazókatőiparinak nevezek. A valóságban és a művészetben is bizonyos toposzokat kapcsolunk a rendellenes testekhez, sok táncelőadás pedig ezekre erősít rá. Ide érthetjük azt, amikor a freakek táncokkal tették érdekesebbé a produkciójukat, „egzotikus” táncosok váltak még egzotikusabbá az előadásaikkal a 20. század elején, vagy amikor egy baltázáros táncelőadás elemzésében az előadókat kisgyerekekhez vagy manókhoz hasonlítja a kritikus, ráerősítve ezzel a másságra.

A fenti három irányzat, akárcsak Whatley stratégiái, természetesen nem válik el élesen egymástól, akár egyazon szövegben vagy előadásban is keveredhet. Ugyanakkor lehetővé teszik, hogy az adott érvet vagy alkotói gesztust pontosabban elhelyezhessük a színházi, táncművészeti diskurzusban. És kétségkívül használnunk kell valamilyen elemzői eszközt, ha tovább szeretnénk lépni a jelenség értelmezés nélküli konstataálásánál. A sok és sokféle előadás már ott van a színpadon, így most már csak ránk vár, hogy egy kis alkalmi rendet rakjunk a rendhagyók között.

¹⁰ L. „Jó kérdés: Milyen a sérült színház?”

¹¹ Bővebben lásd például: FUCHS LÍVIA, *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe* (Budapest: L'Harmattan, 2007), 286–287.

NAGYKORÚVÁ VÁLT MŰFAJ

Gyereksínházi körbetekintő

Lehet-e monitoron gyereksínházat nézni? Megváltoztatták-e a gyereksínházi térképet az újabb pesti játszóhelyek? Hol a bátorság mostanában? Kinek játszanak, kinek írunk? Milyen néző a csecsemő? Kerekasztal-beszélgetés a gyereksínházról a Nyolcker–Belváros–Náprádfa háromszögben GABNAI KATALIN, STUBER ANDREA és TURBULY LILLA részvételével. A műfajról, amely – ebben megállapodhatunk – nagykorúvá vált Magyarországon.

Stuber Andrea: A gyereksínház a beszélgetésünk tárgya, de nem lehet nem a karanténhelyzettel kezdeni. Főleg, mert talán nem is elég hosszú a *Színház* folyóirat átfutási ideje ahhoz, hogy e szám megjelenésekor már túl legyünk rajta. Nyilván kinek-kinek az adottságai, kora, élethelyzete, családi állapota szerint eltérő jelentőségű és gyakorlatú ez a bezártság, de mindannyiunk számára olyasmí, amihez alkalmazkodni kell, sőt, megpróbálni kihozni belőle a legjobbat. Ebben sokat segítenek azok az értékek, amiket a kulturális élet, a művészetek zúdítanak ránk a világhálón. (Épp itt az ideje, hogy a politikusok is rácsodálkozzanak, mit ad, mit jelent ez a gazdagság az embereknek.) A színház mint élő közösségi élmény ugyan nem pótolható be otthon, egyedül, mégis úgy érzem, hogy kincsebányákba jutottam be a laptopommal.

Több hét tapasztalatával a hátam mögött már nagyjából azt is tudom, miként küzdjek meg a bőség zavarával, és hogy mire jó nekem. A színházi közvetítések fényűző választékából a tájékozódás szándékával érdemes szemezgetnem. Ha olyan előadást adnak, amit láttam és szerettem, azt jó dolog felidézni most a monitorszínházban. Nem látott produkció felvétele pedig képet ad és kedvet csinálhat: ezt majd szeretném megnézni élőben, amikor lehet. A gyereksínházi előadások esetében sejtlemem sincs arról, hogy ez a műfaj így hasznavehető-e a gyerekek, a szülők, a célzott karanténközönség számára. Egy kritikusnak azonban fölöttébb hasznos: soha ennyire alaposan nem figyelhettem meg a műalkotás részleteit, mint most.

Arra jöttem rá, hogy személy szerint nekem az operára a legjobb ez az idő és mód. A zene átjön, ahogy kell, a vizualitás befogható, a rendezői szándék (ha van) felismerhető. Csodálatos Wagner-sorozatot teljesítettem – húsvét napjaiban például négy *Parsifal*-előadást néztem végig a legjelentősebb operaházakból –, felmérem az énekesek színe-javát színészi szempontból, ez lesz az életem nagy operakorszaka, az már biztos. Na persze remélem, vírusilag nem tart sokáig.

Turbuly Lilla: Nekem az a tapasztalatom, hogy egy jó előadás felvételről is magához tud szegezni, egy közepes vagy egy gyenge pedig jóval hamarabb elveszít, mint az élő színházban,

ahol, ugye, nem nézem meg közben a leveleimet, és nem megyek ki egy kávéért. Most már igyekszem szisztematikusan minden nap egy előadást megnézni, lehetőleg olyan figyelemmel, mintha színházban ülnék. Az idei évad gyerekelőadásai közül így sikerült már pótolnom néhányat, amit élőben nem láttam. Itt is azt tapasztaltam, hogy ha a felvétel megfelelő minőségű, átjön az előadás ereje vagy erőtlensége.

Gabnai Katalin: Az általános ijedelem első napjait átszínezte egyfajta közösségi meghatottság, valami valós jóérzés, s a szakmai megmenekvés illúziója. Aztán persze sokunkban felébredt a műfajt féltő szorongás is, ami elsősorban az egy kamerával készült, keserves hangminőségű biztonsági előadás-felvételek előkerülésekor jelentkezett, másodsorban – és ez olykor nehezen viselhető rémülettel is járt együtt – a gátlások nem föltétlenül indokolt levetkezését mutató egyéni előadó-művészi megmutatkozások áradata következtében állt elő. Az első ordító pillanatok után megtanultam elzárni az agresszívebb ajánlkozásokat, de némi szívfájdalommal s mindig mély megértéssel tettem ezt. A bezártságból eredő megnyilatkozási kényszer exhibitívebb barátainkat vallomásos megmutatkozásokba csalja, érzik, hogy másnap nem jön senki szembe velük az ismerősök közül, vagy ha igen, a maszk megnyújtja majd a reakcióidőt, s úgys az információk torlódó hordaléka alá kerül minden. De eljő azért a holnapután is, s azt sejttem és remélem, hogy szakmailag fésültebb percek hoz majd. Gyereksínházi előadások esetében pedig eszünkbe nem jut felvétellel pótolni a térbeli találkozást.

S. A.: Nézzük akkor, mi volt és mi lesz a térben. A főváros gyereksínházi térképén látható két nagy pötty: a Kolibri és a Budapest Bábszínház. Markáns, megkülönböztethető alkotóműhelyek, amelyek úgy zártak, hogy valamelyest nyitottak is. (A Kolibriben én például nagy érdeklődéssel figyelem a Kiss Márton-vonalat, míg a Bábszínházban a Hoffer Károly köré szerveződő munkák vonzanak legjobban.) Ezen a két helyen kívül inkább csak befogadó terek léteznek, de azok közül is akad olyan, amelyiknek kialakult profilja, színházi arcéle van, ezért érdemes figyelni rá. Ilyen például a Bethlen Téri Színház, amely vidéki és határon túli gyerekelőadásokat is vendégül lát.



Stuber Andrea. Fotó: Szkárossy Zsuzsa

Igyekszem átnézni azt is, hogy mi a programja a Marczibányi téri műv háznak, a Klebersberg Kultúrkúriának, a nagytétényi Klauzál Gábor Budafok-Tétényi Művelődési Központnak, az Eötvös10-nek, mert olykor el lehet kapni náluk vidéki bábszínházak ígéretes előadásait. A gyerekeknek készült produkciókból – egyszemélyestől sokszemélyesig – hallatlanul nagy a választék, szinte áttekinthetetlen. Minőségileg is igen széles skálán mozog: a vérgagyitól a magasművészetig. Ezért is fontos a körütekintés. Teljesen jogos elvárás a színikritikával szemben úgy a közönség, mint az alkotók részéről, hogy ne csak dokumentálja a gyerekszínházi felhozatalt, hanem eligazodni is segítsen benne. Megszorítással: normális körülmények között jogos elvárás. Vagyis egyrészt akkor, ha a jobbára önerőből színházba járó kritikusoknak lehetőségük van sok-sok gyerekelőadást megnézni Pesten, vidéken, sőt határon túl (ahol – gyakran tűnik így – mintha kicsit lassabban lépne előre a gyerekszínház). Másrészt akkor, ha felület is akad a kritikusok véleményének publikálására, hogy legalább a látottak töredékéről írjanak, ír hassanak.

T. L.: Az Andrea által említetteken kívül viszonylagos rendszerességgel követem a Hatszín Teátrum és a B32 kínálatát is. A Hatszínél nem látok határozott művészeti koncepciót, nem tudom megsaccolni, hogy mire számíthatok (ellentétben a Kolibrivel vagy a Budapest Bábszínházzal). Vannak saját előadásai, amelyek a szerzőkre mint húzónevekre épülnek. Ilyen a Janikovszky Éva műveit feldolgozó *Az úgy volt...*, vagy ilyen volt az Adrian Mole-könyvekből készült színdarab. És fogadnak be külsős gyerekelőadásokat, amelyek között láttam színvonalasat (legutóbb az Aranyszamár Bábszínháztól *A kis hableányt*) és kevésbé jól sikerültet is (ilyen volt a Manócska Társulattól a *Csíkoska és Pöttyöske, avagy a bajba jutott kukák*).

Sokkal tudatosabb építkezést tapasztalok a B32-ben. A Mannával és a Nézőművészeti Kft.-vel együttműködve igényes bábelőadásokat és ifjúsági színházi előadásokat mutatnak, illetve fogadnak be.

Jó, hogy a vidéki bábszínházak eljutnak Budapestre, de sokszor az otthoninál nagyságrendekkel tágasabb, rosszul világított és hangosított műv házi terekben önmaguk árnyékai tudnak csak lenni.

S. A.: Ez igaz. De úgy vagyok vele, akár a karanténos színház nézéssel: látni egy előadást, ha korlátozott körülmények között is,

sokkal jobb, mint egyáltalán nem látni. Tisztünk, tapasztalatunk és gyakorlatunk szerint képesek vagyunk arra, hogy ha maga a színházi élmény kívánnivalót hagy is maga után, a produkció formátumát akkor is fel tudjuk mérni. Az már a vendégjátkozó színházak dolga, hogy reálisan lássák, a gyerekekhez érdemben eljut-e a produkciójuk ezeken a helyeken.

T. L.: Jó tapasztalataim vannak viszont a Kolibri évadnyitó fesztiváljairól, ahol a budapesti közönség több vidéki és határon túli bábegyüttessel is találkozhat, ráadásul ingyen.

Nem esett még szó a Pesti Magyar Színházról, amely gyermek-, ifjúsági és családi színházként aposztrofálja magát. Népszerű, könnyen eladható darabokat tűznek műsorra, a külsőre és a brandre legalább annyira ügyelve, mint a művészi tartalomra. Hogy egy pozitív példát mondjak: az *Időfutár*-sorozat népszerűségére építő előadás szerintem egy jól sikerült adaptáció.

G. K.: Különösen szép csapatmunkának érzem a Kosztolányi-műből ott született *Pacsirta* című produkciót, de egyszerűen nem tudom kiheverni a kamaszoknak szánt, hányaveti dramaturgiával összerakott, zavaros, mi több, kétségbeesítő *Holnapelőttöt*. A nagy sikerrel futó *Legyetek jók, ha tudtok* és a *Kincses sziget* című zenés-táncos nagyprodukciókat pedig egyenesen a kiskamaszokat az értelmes beszédéről leszoktató, s a bulvárszínházra rákapató hadműveletnek érzem.

S. A.: És nem beszélünk még a vidéki bábszínházakról. Leszögezhető, hogy eleve óriási különbséget jelent a budapesti kínálatban bábszínháznak lenni, vagy pedig vidéken, egy kis- vagy nagyváros egyetlen gyerek-, illetve bábszínházaként működni. Ennél érdekesebb az a különbség, ami a vidéki bábszínházak között megfigyelhető annak ellenére is, hogy a gyerekszínházi alkotók legjobbjai – Bartal Kiss Ritától kezdve Kovács Gézán, Kuthy Ágnesen, Markó Róberten és Schneider Jankón át Somogyi Tamásig és tovább – nem egy helyen dolgoznak, hanem számos színház munkájában részt vesznek. Mivel a vidéki bábszínházak színészei kényszerűen kevésbé mozgékonyak, mint a rendezők és a tervezők, ez a fajta körbedolgozás mindenképpen jót tesz a társulatok szakmai fejlődésének. De hogy végül is miért találkozunk megbízhatóan és/vagy izgalmasan jó minőséggel az egyik vidéki városban, a másikban pedig miért nem, azt nekem eddig még nem sikerült megfejtenem.



Turbuly Lilla. Fotó: Véner Orsolya

T. L.: Szerintem ez nagyrészt a művészeti vezetésen múlik. Csak egy példa: azzal, hogy Bartal Kiss Rita a zalaegerszegi Griff Bábszínházhoz szerződött, elindult a színháznak egy felé felé ívelő, máris sok eredményt mutató korszaka. Meghonosították a városban a csecsemőszínházat, és felnőtt bábszínházi sorozatot is indítottak. Mindkettő (részben vendélgeladásokkal) igen nagy érdeklődés mellett működik. A saját előadásokhoz jó rendezőket hívnak, és próbálnak minden fejlődési lehetőséget megadni a társulatnak. A Budapesttől való távolsággal egyenes arányban nő ugyanis a bábszínészek fluktuációja, a többség igyekszik fővárosközelbe kerülni. Ebből a szempontból például Veszprém lényegesen jobb helyzetben van Békéscsabánál vagy Zalaegerszegnél.

S. A.: Jelentőséggel bírnak az adottságbeli különbségek is, igen. Összességében mégis valahogy beálltnak hat az egész gyerek-színházi-bábszínházi szcéna. Viszonylag ritkán találkozni meglepő, friss vagy merész művészi innovációval. Nyilvánvalóan határt szabhat a bátorságnak a feladatelteljesítés kerete: X számú előadással el kell látni Y számú célközönséget a vidéki városban, és arról sem szabad soha megfeledkezni, hogy nem a gyerekközönség dönt a színházlátogatás felől, hanem a felnőttek. Elsősorban a pedagógusok, másodsorban a szülők. Úgyhogy mindenekelőtt az ő igényeiknek kell úgy-ahogy megfelelni. (Mi, kritikusok is értelemszerűen nekik írunk.)

Természetesen az anyagiak is korlátozhatják a művészi szándékokat. Tudjuk, hogy a tao megszüntetése súlyosan érintette a vidéki bábszínházakat is, és az államtitkár nem kertelt: elmondta tavaly a tájékoztatóra hívott bábszínház-igazgatóknak, hogy ha a működésük megfelel a hivatalosság elvárásainak – amely elvárásokat nyugodtan nevezhetünk politikaiaknak, ideológiaiaknak –, akkor lesz pénz a működésükre.

T. L.: Tény, hogy a közönségszervezés nagy úr. A színháznak bérletszámot és bevételt kell produkálniuk, és az igazgatókat óvatossá teszi, ha egy-egy kortárs darab „kiveri a biztosítékot” néhány szülőnél vagy pedagógusnál. De erre inkább nem a bábszínházaknál, hanem kőszínházak ifjúsági előadásainál láttam példát. Zalaegerszegen a *Kövek* bemutatása vert elég nagy hullámokat, szülői feljelentéssel, helyi politikusi megszólalásokkal. Celldömölkön pedig a halált tematizáló gyerek-előadásról, a *Hantocskáról* vitte ki a gyerekeket az óvónő. A mérész téma- és formaválasztásnak lehetnek ilyen hátulütői is.

G. K.: Kérdés, áztatnunk kell-e magunkat azzal, hogy a gyerekcsapatot színházba kísérő nevelő minden esetben drukkere az általunk értékesnek gondolt előadásnak. Nem így látom. De az sem igaz, hogy hiányozna a pedagógustársadalom tagjaiból a csoport-hovatartozás vágya. Olykor elég egy-egy szokatlan szó vagy merésznek vélt élethelyzet, hogy a tanerő – teljes lelki és esztétikai bizonytalanságban létezve – egy suta előadás mellé álljon, s jó ízléstől nem háborgatottan rajongással képzelje azt újító remekműnek. Soha nem felejttem, mennyire meglepett hajdan, amikor egy másodéves tanító (!) szakos hallgatóm bevallotta, hogy ő bizony ez idáig még sosem volt színházban. Hogy úszta meg, el sem tudom képzelni. De most elárulom, hogy felsőoktatási éveim legutolsó félévében Pintér Bélának előadása, *A sütemények királynője* volt az, amire elvittem huszoneves pedagógia szakos fiatalokat, akik közül az egyik szó szerint feljelentett, s erre föl egy megértőbb tanár kolléga levélben kérte a főnökségtől óráim beszüntetését engem alkalmatlannak, tevékenységemet pedig az ifjúság számára károsnak nyilvánítva. A nevelők nevelése mind sürgetőbb és egyre nehezebb feladatunk. De nem adjuk fel.

S. A.: Most egy váratlan ugrással visszatérek a csecsemőszínházhoz, amelyet Lilla az elején említett. Érdekes ennek a műfajnak a látványos karrierje. Például a győri Vaskakasban különösen sikeres, szinte lehetetlen elég előadást tartani. Ha nem lenne képzavar, azt mondhatnánk, hogy a csilláron is lógnak a nézők. Miközben akad rangos bábszínházi vezető, aki pusztán divatnak tartja ezt a műfajt, amely nem is a gyerekről szól, hanem a szülők csinálnak vele programot maguknak. Az én tapasztalatom ennek ellentmond, bár tesztelné ezt eddig még sosem vittem magammal, de engem felnőttként nem ritkán lenyűgöz, hogy ebben az egyszerű eszközökkel, kevés szóval, színekkel, hangokkal, zenével dolgozó színházban is milyen változatosan és gazdagon lehet alkotóként megnyilvánulni.

G. K.: Nem kéne tán repülő után kapni abban az esetben sem, ha a szülők csinálnak maguknak gyerekekkel közös családi programot. Viszont itt jegyzem meg, hogy bár a jó gyerek-színházat – kiváló megformáltsága okán – a felnőttek is élvezik, keveslem a klasszikus, mindannyiunknak szóló (urambocsá, ki nem tekert cselekményű), hősfelmutató nagymeséket mind a báb, mind a hagyományos színházak műsorából. Hiányzik a fájdalmat is vállaló morális örökítőanyag a cselekmények jó részéből, amit a díszítésül ráaggatott ilyen-olyan „jelleg” nem tud



helyettesíteni. Kevéske öröm, hogy az osztálytermi foglalkozások majdnem felénél ez viszont megvan, és működik.

T. L.: Vannak jó vírusok is. A színházi nevelés terjedését én ilyennek látom. A két budapesti műhely, a Káva és a Kerekasztal szép lassan Győrtől Debrecenig „megfertőzte” az egész országot. Ma már nagyon sok fővárosi és vidéki műhelyben születnek színvonalas programok, és az is példaértékű, ahogy ez a terület megszervezte önmagát, rendszeresen fórumokat, workshopokat tartanak, együttműködnek, közös előadásokat hoznak létre. Persze van olyan is, hogy kellő szaktudás nélkül fut neki egy-egy színház ennek a területnek, és sajnos egy jól működő műhely is gyorsan szét tud esni, ha a kulcsemberek máshová szerződnek.

S. A.: Ha jól értettem, amit Kati számon kért, akkor hozzáfűzöm, hogy van egy nagyon virulens vonulata ennek a hagyománynak mondható, sőt saját hagyományait is megteremtő színházcsinálásnak. Egyszemélyes vagy legalábbis kis személyzetű, családinak is nevezhető színházak művelik: például a *Vitéz László* vásári bábjátékkal összefonódott Pályi Jánost említhetném, vagy Pilári Gábor családjának MárkusZínházát. De a fiatalok is gondolkodnak – frissen és üdén – ilyen kis szabadcsapatokban. Ott van Schneider Jankóék Hepp Truppja vagy a Markó-Valentyik Annát előtérbe állító KL Színház. Fabók Mancsi Bábszínházáról nem is beszélve, vagy mégis inkább beszélve: mert az ő egyszemélyes bábszínháza – a szükséges kísérettel – igazi gyöngyszeme a műfajnak. Ha kinyitnak majd a színházak, az első dolgaim

egyike lesz előben is megnézni a Nemzeti Színházban létrehozott *A fekete kakas* című előadását. Díslet: Mátravölgyi Ákos, bábok: Palya Gábor – teszem hozzá, mert hajlamosak vagyunk csak a rendezőket említeni. Ami egy picit hasonlít ahhoz, mint ha egy képzőművészeti kiállítás kapcsán csak a kurátorról beszélnénk. Úgyhogy sorolok is jeles tervezőket Boráros Szilárdtól Michac Gáboron át Orosz Klaudiáig.

T. L.: És a szakmában nemcsak a fiatalok, de a legfiatalabb, az egyetemről éppen kikerült korosztály is viszi tovább a stafétabotot: gondoljunk csak Barna Zsombor és Horváth Márk vásári bábjátékos előadásaira. Sőt, Barna Zsombor még a Fabók Mariann által megálmodott Vas Juliskát is „kölcsonkérte” – mint Vitéz László partnerét –, így reménykedhetünk abban, hogy ez a nálunk tradicionálisan maszkulin műfaj lassacskán emancipálódik.

Mindenképpen említsük meg az utóbbi időszak újdonságát: elindult a Lázár Ervin Program. A kitűzött cél – hogy minden gyereket legalább évente egyszer elvigyenek színházba, azokat is, akiknek nincs bérletük, akik másképp sosem jutnának el –, ha függetlenítjük a körülötte lévő kultúrpolitikai helyzettől, jó. A kérdés az, hogyan működik ez majd a gyakorlatban. Nyilván sokféleképpen, és a színházaknak is tanulniuk kell, hogy lehet ezt a lehetőséget művészileg is jól használni. Láttam olyan előadást, amelyik már kifejezetten erre a programra készült – láthatólag a szokásosnál bőségebb költségvetésből, megfelelő színvonalon. Máshol a korábbi évad egy-egy előadását újítták fel, és turnéztatták meg a megyei művelődési házakban, mivel rájöttek, hogy ha az idei előadásokat teszik be a programba, akkor előfordul olyan, hogy délelőtt a gyerek bérletben nézi meg ugyanazt az előadást, amit délután a Lázár Ervin Program keretében. Reménykedjünk, hogy a színházak jól élnek majd ezzel a lehetőséggel.

G. K.: De vajon fogunk-e minderről értékelhető szakmai visszajelzést kapni? Avagy ha szándékunkban áll, mi, színházi recenzensek meg tudjuk-e nézni ezeket az előadásokat? Erre semmiféle gazdasági reménységünk sincsen. Lesz-e mód arra, hogy az előállított produkciók mint esztétikai és szociális javak megbeszélés tárgyát képezzék? A *spiritusonline.hu* gyerek-színházi folyóirat, ha talán működhet is tovább, egymaga nem bír fölvenni és földolgozni minden információt. Milyen jó is lenne, ha a Lázár Ervin Program szakmai tanulságainak egy-egy korosztályi vagy műfaji szempontok szerint összeáll, barátsággal és megértéssel megalapozott, jövőre figyelő, elemző workshopot szentelnék! Az alkotók, ha nem csupán az ítések számonkérő, szűkülő tekintetét érzik, hajlandók lennének talán ilyesfajta beszélgetésekre. Ez mindannyiunk érdeke lenne. De vajon ki szervezhetné meg az egészet?

T. L.: A kecskeméti vagy a kaposvári fesztivál például alkalmas lehetne a tapasztalatok összegzésére, a dilemmák megbeszélésére. És ha már szakmai visszajelzésről szóltál, legyünk egy kicsit önkritikusak is, és valljuk be, hogy a kritikusok közül kevesen néznek rendszeresen gyerekelőadásokat. Sajnos még most is nemegyszer hallom azt kollégáktól, hogy mivel éppen nincsen a célkorosztályba tartozó gyerek vagy unoka a családban, ők bizony nem mennek gyerek- vagy bábszínházba. A *Spiritus*nak köszönhetően az oda járók köre bővült egy-két emberrel, de lenne még tennivalónk e téren. Ezért volt jó, hogy két éve meghívtak bennünket a kecskeméti bábtalálkozóra. Több, e területtel addig nem foglalkozó kritikus is átfogó képet kapott a hazai bábszínházokról. Mivel a meghívás már az idei találkozóra is megérkezett, reméljük, októberben újra előben ismerkedhetünk az elmúlt két év termésével.

ANTAL KLAUDIA

FONTOS DOLGOKRÓL

Három bábos könyvről

A 2019-es év a magyar nyelvű bábszakirodalom szempontjából egyértelműen gyümölcsözőnek mondható, hiszen három fontos mű megjelenésére is sor került: Jászay Tamás és Nánay István kutatása által két jubiláló magyar bábszínház történetéről olvashatunk, a Színház- és Filmművészeti Egyetem egykori növendékeinek fordítói munkájának köszönhetően pedig többek között képet kaphatunk a báb-, figura- és tárgyszínház németországi képzéséről és látásmódjáról.

Az idei, 2019/2020-as színházi évadban ünnepli fennállásának a 70. évfordulóját a Budapest Bábszínház és a Békéscsabai Napsugár Bábszínház. A jubileum méltó megünneplésének tekinthetjük Jászay Tamás *Napsugártól Napsugárig* című, a békéscsabai bábjiátszásról szóló könyvének megjelenését, illetve a Budapest Bábszínháznak szentelt, Nánay István által szerkesztett *Art Limes*-lapszámot. Örömteli és különleges alkalom ez, hogy a színházi fősodortól távol eső bábjiátszásról egy időben két magyar művet is olvashatunk, ráadásul Jászay Tamás egy vidéki, 2005-ig amatőr csapatként működő bábegyüttes életébe és munkásságába ad betekintést, míg Nánay István az általános rossz beidegződésen – miszerint a báb gyerekeknek szánt műfaj – javítva a felnőtteknek szóló bábéledásokon keresztül mutatja be a fővárosi bábszínház elmúlt hét évtizedét.

Nem csupán két teljesen más történettel, hanem két eltérő (kutatói) megközelítéssel is találkozik az olvasó. Jászay Tamás intézménytörténetet, míg Nánay István előadásportrékat írt. A *Napsugártól Napsugárig* című könyvet csak dicsérni tudom: a száraz eseménytörténetből izgalmas olvasmányt kerekít Jászay Tamás. A csabai bábszínház története mesészerűen hat, egykori és jelenlegi igazgatója, apa és fia egyaránt huszonhat évesen került az együttes élére. Remek döntés volt a könyv szerzőjétől, hogy portréírás helyett az eseményeket úgy tárta fel, hogy azok rajzolják meg nekünk Lenkefi Konrád portréját. A „bábmágus” – ahogy a csabaiak Lenkefi Zoltán edesapját hívták – precizitásáról árulkodik az utókorra maradt gazdag archívum (például az alkotófolyamatokról vezetett részletes naplóbejegyzések), elhivatottságát pedig többek között az is tükrözi, hogy előadásait nem csupán ő rendezte és tervezte, hanem a bábokat is saját maga készítette a családja segítségével. Harmincnégy évig vezette (civil főállása mellett!) az együttest, így erős a készítés, hogy szerzői színházról beszéljünk, azonban ez nem lenne helyénvaló, emeli ki Jászay, mivel a visszaemlékezések, a naplóbejegyzések és a magánlevelek is mind azt igazolják, hogy Lenkefi Konrád számára a közösség volt az első, a csapatmunkában hitt. Ha tehette, a háttérbe húzódott; a hivatásos színházi léttől is azért ódzkodott, mert féltette társulata integritását,

önállóságát. „Fontos, hogy egy közösség emlékezete ez” – írja Lenkefi Zoltán az előszóban. A könyv téziseként is olvasható gondolatot teljes mértékben alátámasztja az intézménytörténeti leírás, mely során egy olyan közösség képe elevenedik meg előttünk, melynek tagjai – pedagógusok, adminisztrátorok, gyári munkások – szabadidejükben, mindenféle juttatás nélkül és gyakran erőforrás híján, a színház és egymás iránti szeretetből hoztak létre előadásokat (főként) gyerekeknek.

A bábegyüttes elmúlt hetven évét az egyes fejezetek történeti korszakokra bontják, azaz nem a stiláris és technikai változásokat veszi alapul a könyv tagolása. Bár rövid kritikai visszhangok olvashatóak az előadásokról, a produkciók bemutatása nem válik hangsúlyossá. Jászay nem bocsátkozik előadás-elemzésbe, nem is illene könyve koncepciójába, viszont tágabb történeti kontextusba helyezve a csabai bábegyüttest egyben általános képet is ad a múlt századi hazai bábjiátszás helyzetéről, hivatásos és amatőr formáiról.

Lenyűgöző micsoda archívumból válogathattott a kutató-szerző: magánlevelek, munkanaplók, alkotói feljegyzések és kritikakommentárok, előadásplakátok, próbafotók és társulati életképek mesélnek az alkotófolyamatokról, a Napsugár bábegyüttes mindennapjairól. Az archívum tartalmassága és összetettsége azért is meglepő, mivel egy amatőr együttesről van szó, amelynek tagjai folyamatos bizonytalansággal, szegényes infrastruktúrával, szűkös erőforrásokkal küzdöttek, ennek ellenére arra is volt erejük és kedvük, hogy az utókorra átörökössék munkájukat. Ezen a ponton ismételtelen beigazolódik a Napsugár bábegyüttes közösségi volta, hogy mindenkinek a szívügye volt az, amit csináltak.

Különleges alkalomnak számít, hogy az *Art Limes* idei harmadik lapszámát teljes mértékben egy témának, a Budapest Bábszínháznak dedikálta: Nánay István szerkesztőként kiválasztott harminc olyan előadást, melyek a fővárosi bábjiátszás és bábművészet szempontjából meghatározóak voltak, lehettek. A fókusz rendkívül izgalmas – „A báb nem korosztály, hanem műfaj!” szlogent komolyan véve a felnőttelőadások kerülnek a középpontba –, családottságomat mégsem tudom ellegezni.



A produkciókat kritika- és interjúrészeket hivatottak bemutatni, melyek azonban nem képesek szemléletesen felvázolni előttünk a Budapest Bábszínház intézménytörténetét és/vagy formanyelvének alakulását. Bár a bevezetőben egy rövid korszakolásra sor kerül, melyet a lapszám végén található interjú Gimesi Dórával és Végvári Viktóriával meg is erősít, a kettő között magára van hagyva az olvasó: hiányzik a korszakokat vagy épp a stílári változásokat tükröző fejezetes elrendezés, a tágabb történeti kontextus felvázolása, illetve az olyan információk kibontása, mint például Szőnyi Kató az interjúban felsejülő egyeduralma. Azt is sajnáltam, hogy a Végvári Viktóriával készült interjúban pont a *Mozgató felnőtteknek* elnevezésű programról nem esik szó, mely a felnőtteknek kínál az előadások előtt ráhangoló foglalkozást.

Nánay István kerülte a szubjektív visszaemlékezéseket, szerkesztői előszavában előre jelzi, hogy nem tartotta volna célravezetőnek azokra építeni a lapszámot, mivel a megszólíthatóak zöme az elmúlt hetven év hozzánk közelebbi időszakáról tudna mesélni. Való igaz, ugyanakkor a folyóiratos megjelenési forma pont elviselné a személyesebb hangvételt, egy-egy anekdota, interjú, személyes visszaemlékezés pedig színesebbé és még teljesebbé tehetné volna a kritikaszemlévényekből, a doktori értekezésekből vett részletekből összeállított előadásportrékat. Az viszont nem kérdés, hogy Nánay forrásgyűjteménye a szakírók számára igazi kincs, biztos vagyok benne, hogy elsődleges forrása lesz a hazai bábművészet kutatóinak.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem gondozásában megjelent, *A dolgok színháza* címet viselő kötet viszont nem csupán az elméleti szakemberek, hanem a bábművészet területén dolgozók – alkotók, oktatók, intézményvezetők – számára is felkerülhet a kötelező olvasmányok listájára. A Markus Joss és Jörg Lehmann által szerkesztett kiadvány egyszerre funkcionálhat tankönyvként, munkafüzetként és akár felvételi tájékoztatóként. Felépítését tekintve a kötet három jól elkülöníthető részre, egy történeti áttekintésre, egy képzésleírásra és az oktatási helyszínek információs gyűjteményére bontható.

A történeti áttekintés bemutatja, hogyan vált a báb főszereplővé az alapvetően emberek uralta színpadon. Az egyes korszakok bemutatásában a fókusz nem meglepően a német nyelvterületre helyeződik, ugyanakkor az idézett források és az azokat összegző rövid tanulmányok az európai színháztörténet olyan átfogó képet adják ki, melynek szerves részeként tűnik fel a dolgok színháza, vagyis a báb-, a figura- és tárgyszínház. A kötet eléri a sorok mögött megbúvó „emancipációs” célt, és alátámasztást nyer a tény, hogy a báb-, a figura- és a tárgyszínház egyes – egymástól akár merőben különböző – példái a színháztörténet vitathatatlan részei. Kezelhetnénk ezt magától értetődő tényként is, azonban színháztudomány szakos hallgatóként a képzésem során egyetlen bábművészettel foglalkozó órán sem volt lehetőségem részt

venni, miközben a kötetben olvasható tanulmányok számtalan példát sorolnak fel a dolgok színháza és a performansz, a táncszínház, illetve a színészet szoros kapcsolatára.

A könyv második részében a berlini és stuttgarteri főiskola oktatói mutatják be az általuk vezetett kurzusokat. A kurzusleírások akár munkafüzetként is szolgálhatnak a bábrendezést és bábszínészetet tanulók számára a továbbgondolásra ösztönző kérdések és felvetések, illetve a konkrét gyakorlatok által. (Magam is többet kipróbáltam a dolgok súlypontjának megtapasztalására és manipulálására irányuló gyakorlatok közül.) Az oktatók írásaiból egy gyakorlatorientált képzés rajzolódik ki, amely az elméleti anyagot előadói, alkotói perspektívából közelíti meg: az európai színháztörténet áttekintésekor a szerzők például azt vizsgálják, mire szolgáltak az egyes színházi formák az adott történelmi környezetben, milyen társadalmi funkcióknak, elvárásnak volt alárendelve a színpadi játék, vagy miképpen lehet a régmúlt gondolkodásmódját inspirációs forrásként használni. Emellett az is kiderül, hogy a képzésnek ugyanolyan fontos részét képezi a menedzsment, mint például a bábvezetés: a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadás emlékezetes pillanata számomra az, amikor Eke Angéla bábszínész arról mesélt, hogy az egyetemen csak egy dologra nem tanították meg, arra, hogy az előadás ugyanolyan áru, mint például egy doboz tej. A berlini és a stuttgarteri főiskolán azonban úgy tűnik, igyekeznek a diákokban tudatosítani a művészet piaci alapú voltát, azt, hogy ma már nem érdemes elbújni az elefántcsonttoronyban.

A kötet szerkesztői zárásként felsorolják jó néhány képzési helynek az elérhetőségét, természetesen kiemelten foglalkoznak a már említett két, németországi oktatási intézménnyel. A könyv egyfajta felvételi tájékoztatóként irigylésre méltó segítségére lehet annak, aki ma pályaválasztás előtt áll, és a bábszínházzal kacérkodik. (Bár csak annak idején ugyanilyen gazdag bepillantást nyerhettem volna a saját szakom képzési területébe, oktatási tevékenységébe!) Az olvasó *A dolgok színházában* egy igazán fontos kötetet tarthat a kezében, köszönet érte a fordítóknak, Drozdik Biankának, Lázár Helgának és Szilágyi Bálintnak.

JÁSZAY Tamás, *Napsugártól Napsugárig. Történetek a hetvenéves békéscsabai bábjaársáról*, Békéscsaba: Békéscsabai Napsugár Bábszínház, 2019, 95 oldal

NÁNAV István, szerk., *Budapest Bábszínház 70*, Art Limes 16, 3. (72.) sz. (2019), 152 oldal, 1000 Ft

MARKUS JOSS – JÖRG LEHMANN, szerk., *A dolgok színháza. Báb-, figura- és tárgyszínház*, ford. DROZDIK BIANKA, LÁZÁR HELGA, SZILÁGYI BÁLINT, SZFE Kötetek, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 360 oldal, 3600 Ft



MEGYERI LÉNA – SZÁSZ EMESE

VARIÁCIÓK NŐI SORSOKRA

Győri Balett: Anna Karenina – Nemzeti Táncszínház

Fotó: Ambrus László

Megyeri Léna: A negyvenedik évadját ünneplő Győri Balett első bemutatója, a Velekei László által koreografált *Anna Karenina* tökéletesen illeszkedik abba a koncepcióba, amely a társulatot 2015 óta művészeti vezetőként is meghatározó Velekei tevékenysége nyomán kirajzolódni látszik. Az elmúlt néhány évad bemutatóiból összeálló repertoár egyrészt klasszikus irodalmi művek adaptációiból (az *Anna Karenina* mellett *A skarlát betű*, az *Antigoné* és gyermekdarabként az *Óz, a csodák csodája* alapján készült *Forgószél, avagy a képzelet csodája*), másrészt klasszikus komponisták (Liszt, Wagner, Beethoven, Kodály és Ravel) műveire készült etűdökből áll. Nagyon távolinak tűnik ez az irány attól, ahogyan és amiért a Győri Balett megszületett abban a különleges, négy évtizeddel ezelőtti pillanatban. Az első évtizedben Markó Iván művészeti vezetése alatt a társulat egyértelműen az ország egyik legújabb, legmodernebb együttesének számított – történelmi és kultúrpolitikai okok miatt persze jó ideig szinte konkurencia nélkül. Markó távozása után a Kiss János nevével fémjelzett hosszú időszak félig-meddig útkeresés volt, amelyben jól megfértek egymás mellett a kísérletezőbb és a biztos közönségsikerre számot tartó előadások – habár idővel egyre inkább az utóbbiak felé tolódott az arány. Innen érkeztünk meg mára a tökéletes biztonsági játékgig. Nem is a féktelen kísérletező ked-

vet hiányolom elsősorban (habár annak is bőven lehetne helye akár egy negyvenéves, pozíciójában és stílusában megszilárdult társulat életében is). Inkább azt fájlalom, hogy a közönség – vélt vagy valós – igényeit kielégíteni igyekvő repertoárkialakítás a karakteres arculattól fosztja meg az együttest. Míg valaha a Győri Balett nagyon határozott stílust, esztétikát és eszmeiséget képviselt (elsősorban egy meghatározó alkotónak köszönhetően), most nem látom, hogy miben különbözik ez a társulat például a többi, nagy arányban hasonló trendeket követő hazai vidéki táncegyüttestől. Ez a se íze, se büze jellegtelenség egyébként számomra magát az *Anna Kareninát* is jellemezte, de erről bővebben kicsit később.

Szász Emese: Nemcsak a Győri Balett műsorpolitikája konszolidálódott, de a táncszínházi nézési szokásaink is radikalizálódtak. Ami negyven éve tabudöntőnek számított a *Csodálatos Mandarinban*, vagy újnak hatott *A Nap szeretteinek* költői, mitopoétikus fogalmazásmódjában, az mai szemmel már elavultnak tűnik. A vidéki néző ingerküszöbe talán mérsékeltebb dinamizmussal képes „fejlődni” és alakulni, mint egy ingergazdag környezetben szocializálódott fővárosi nézőé, akinek választási lehetősége is több van. Ha a negyven éve elkezdett progresszív irányt a hazai játékhagyományokhoz arányított mértékben vitte volna tovább a győri társulat,

kísérletező kedve ma már a Hodworksével vetekedne. Úgy sejtem, akármilyen bátornak is bizonyult a győri közönség, a kísérleti attitűd hamar elérte náluk az üvegplafont – és nem törte át. Ráadásul Győrben nagyon erős a színháznézés szociológiai, közösségépítő funkciója, ünnepként tekintenek minden alkalomra. Ettől megfosztani őket talán nagyobb bátorságot kívánt volna a vezetés részéről, mint valóban aktuális kérdésekkel foglalkozó vagy formanyelvében újító előadásokat készíteni. Én inkább a különböző alkotói szempontokat és hangokat hiányolom. Velekei László alkotói profilját a neoklasszikus stílusban koreografált cselekményes balettek, azon belül is a női fejlődéstörténetek színpadi adaptációi jellemzik. Amilyen keskeny palló ez, eljőhet még az az időszak, amikor már csak ő fér el rajta, vagyis ha kitartóan építi, ez a vonal a Győri Balett brandjévé, arculatává is válhat. Elvégre a világirodalomban van még jó pár „táncszínpadi feldolgozásra” váró tragikus női alak. De hol van a többi alkotó a korosztályából, akiknek esetleg ettől eltérő elképzelése van a táncról? Ezek ütköztetése lenne szerintem igazán előremutató. Bár határozott fejlődést látok a munkáiban, Velekei László monopolhelyzetben van a társulat saját nevelésű koreográfusaként és most már művészeti vezetőjeként, ami alkotói szempontból sosem kecsegtet sok jóval.

M. L.: Velekei munkáinak fejlődése akár az *Anna Karenina* kontextusában is vizsgálható, hiszen másodjára állította színpadra a művet: először 2016-ban koreografálta a Miskolci Balett és a GG Tánc Eger koprodukciós előadását, majd tavaly készült el az új változat a Győri Balett számára. A két előadás között valójában nagyon sok átfedés van mind a koreográfiát, mind a szcenikát tekintve. Lényeges különbségek leginkább a dramaturgiában mutatkoznak: a 2016-os előadás valamilyen rejtélyes oknál fogva felcserélte a két felvonás sorrendjét, így az első felvonás in medias res a történet közepébe csapott, és eljutott a tragikus végkifejletig, míg a második felvonás kvázi mindennek az előzményeit mesélte el, és egyfajta furcsa, „hamis” happy enddel zárult. A győri előadásra helyreállt a felvonások természetes rendje, ezenkívül Velekei behozott egy új karaktert, a Végzetet (aki két alakban is megjelenik), illetve Vronszkij anyjának szerepét ezúttal egy idősebb táncosnőre (Cserpák Szabinára) bízta, ily módon világosabbá téve funkcióját és kilétét, amelyek a miskolci előadás egyébként is kaotikus történetvezetésében kissé zavarosak voltak. Ezek a változtatások mind a tisztább dramaturgiát és a követhetőbb narratívát szolgálják, nagyon helyesen, ám néhány alapvető problémát sajnos ez sem old meg. Nevezetesen, hogy bár a színlap „a női psziché nagy ismerőjeként” aposztrofálja a koreográfust, és a világirodalom egyik legtragikusabb szerelmi háromszögéről van szó, számomra nagyon is egytónusú az előadás. Pedig Velekei érezhetően a lélektani drámára akarja helyezni a hangsúlyt: a cselekmény jórészt drámai, ön- vagy egymást marcangoló szólókból, duettekben, esetleg triókból bomlik ki. Ám ezek mind mozgásanyagukban, mind hangulatukban meglehetősen hasonlóak (és Max Richter zenéje sem kínál sok árnyalatot). Hiába áll egy nő a középpontban, a rengeteg emelést alkalmazó duettekben mindig a férfiak dominálnak, a táncosnők (Annán kívül Kitty karaktere jut még nagyobb szerephez) legtöbbször az ide-oda tett dísz tárgy szerepére vannak kárhoztatva.

SZ. E.: Ez az esztétizálás eleve a Velekei által választott neoklasszikus stílus sajátja. Ennélfogva a férfi táncosok is valahol dísz tárgyak, nem véletlenül táncolta Vronszkij szerepét a Műpában Jekli Zoltán, a Győri Balett ügyeletes félistene.

Mi? Győri Balett: *Anna Karenina*

Hol? Műpa Fesztivál Színház (a Nemzeti Táncszínház rendezésében)

Kik? Marjai Lili Anna, Luigi Iannone/Luka Dimić, Jekli Zoltán, Artem Pozdeev, Molnár Gergely Örs, Cserpák Szabina, Golubkovics Gergő, Gutí Gerda, Daichi Uematsu / Dramaturg: Csepi Alexandra / Jelmez: Velich Rita / Díszlet: Bozóki Mara / Koreográfus: Velekei László

Tehát én ezt nem igazán genderkérdésnek érzem. És azt is gondolom, hogy a szépség mint esztétikai minőség a helyén kezelve nem lenne lebecsülendő abban az esetben, ha nem takarná el a lényegét. Nekem – most, hogy újránéztem a 2016-os miskolci előadást – nemcsak az tűnt fel, hogy mennyire jót tett a történetvezetésnek a dramaturgiai rend helyreállása, hanem az is, hogy egy-két réteg máz lekerült a koreográfiáról. A miskolci előadással szemben a bemutató idején nagyon elutasító voltam, kicsit azt éreztem, mintha egy 19. századi etikai mozdulatkódexet néznék, amely az arisztokrata nők és férfiak kasztjához illő mozdulatokat, gesztusokat mutatja be szituációkra lebontva. Vagyis erősen illusztráló volt, és ezen nem segített az sem, hogy mindezt a karakterformálásban járatan táncosok adták elő. Most sokkal szikárabbnak éreztem az előadást. Nemcsak szcenikai elemeiben vagy a zenében (amelynek most inkább atmoszférateremtő funkciója volt, mint illusztráló), de mozdulatanyagában is. Időnként egészen nyers minőségek is megmutatkoztak: kiemelkedő volt a férfiak által prezentált lóversenyjelenet Daichi Uematsual az élen, az ágyjeleneteket is mozgalmasabbnak és nyersebbnek éreztem, a Végzet allegorikus alakjának beemelése pedig arra is jó volt, hogy valaki végre megrángassa Annát. Vagyis – talán a címszerepet táncoló Marjai Lili Anna személyiségének is köszönhetően – a miskolcihoz képest egy árnyaltabb *Anna Kareninát* láttam. Az előadás legnagyobb erényeként a muzikalitást emelném ki. Feltűnt, hogy a kartáncokba sok-sok a zene dinamikai ívére és váltásaira épülő apró ötlet került, amitől egészen részletgazdag lett a mozgásanyag. Ezek alapján lassan szívesen látnék tiszta táncot is Velekeitől, egy teljesen formalista, lecsupaszított előadást, amelyben nem az érzelmek dominálnak. Lehet, hogy kevesebb látványos eszközzel – megfosztva például Velich Rita szemet gyönyörködtető, ugyanakkor a nézői fókuszra közvetlenül irányító jelmezeitől – erősebb, koncentráltabb eredményt kapnánk.

M. L.: A lóversenyjelenetet én is ötletesnek találtam, kicsit ki is lógott az előadás szövetéből, de volt még néhány ilyen villanás, amely legtöbbször a narratívabb részekhez kapcsolódott. Jó iránynak tűnt az is, amikor a koreográfus a mozdulatanyag segítségével próbált karaktert építeni – ebben az előadásban a főszereplők helyett leginkább csak Kitty részesült ebben a kiváltságban, és megformálója, Gutí Gerda is kitűnő volt. Ezenkívül az ügyes és sokszor szimbolikus térszervezést emelném még ki a több szereplőt mozgó jelenetekben – amelyekből megint csak viszonylag kevés jutott a kamarajelleg miatt. Összességében pont az előadás azon elemei tűntek számomra gyengébbnek, amelyeket a koreográfus előtérbe akart helyezni, és amelyeket te is említettél, de mindenképp biztató, hogy a darab második verziójába sok pozitív változtatás került. Mindenesetre nem lenne baj, ha Velekei, ha már cselekményes baletteket választ, valóban felvállalná a törté-

net elmesélését. Egyrésztől azért, mert szerintem túlságosan optimista gondolat abból kiindulni, hogy az *Anna Karenina* (vagy épp *A skarlát betű* stb.) történetét mindenki ismeri; másrészt pedig mert úgy érzem, hogy erre támaszkodva tudná elemelni az előadásait a banalitás szintjéről. Természetesen nem didaktikus narratívát várok, hanem többet azokból a kreatív megoldásokból, amelyek a „javított kiadásban” felbukkantak. És bár ketten kétféle „rendeltünk” Velekeitől, abban, úgy érzem, egyetértünk, hogy elsősorban az ő alkotói stílusának kiforrását várjuk, ami aztán meghatározó lehet a társulat arculatára nézve is. Szem előtt tartva persze azt az általad is említett alapvetést, miszerint amekkora erőt jelent egy társulat életében egy meghatározó alkotó, sok szempontból ugyanakkora veszélyforrást is – és erre is ott van az élő példa a Győri Balett történetében.

Sz. E.: Igen, úgy sejtem, a sokat emlegetett Markó Iván-szorira gondolsz, amelynek pontos háttére mindenki előtt ismeretlen. Az igazi dráma, ami még színpadi feldolgozásra vár... Visszatérve a mostani előadásra, valóban érdekes, hogy Velekei László azt feltételezi a mezei nézőről, hogy ismeri ezeket a történeteket. Az előadás végén gólyalábra emelkedett

Végzet alakja ezért is tetszett, mert – ahogy te is említettet – ott érvényre tudott jutni egy szimbolikusabb fogalmazásmód, ami független a történetmeséléstől. Ugyanezért kedveltem az előadás végén az ortodox gyóntatópap figuráját: a bohóctechnikából származó sziámi vagy ikermegoldással maga Anna Karenina fia olvadt össze szimbiotikusan a pap alakjával (a kisfiú gesztusait egy felnőtt táncos adta, miközben a gyerek saját szájával imitálta az orosz nyelvű vallási szöveget, amelyet kívülről, hangkulisszaként hallottunk). Bár meglehetősen elhasznált vizuális elem ez, itt mégis szépen, sűrítve tudta kifejezni Anna Karenina lelkifurdalását és valódi belső tragédiáját: az anya bukását. A 2016-os rendezésben a történet anya-fia szála emlékeim szerint kevésbé volt hangsúlyos. Ha ezen a cselekményes alapról induló, de metanyelvre emelt, absztraktabb úton messzebbre jut Velekei László, akkor az üdvözlendő. A Győri Balett közelgő *Giselle*-bemutatója Lajkó Félix zenéjére például eleve kínálja ezt az elemeltséget a villik transzcendentális-allegorikus alakja révén. Kíváncsi leszek, hogy sikerül-e – nemcsak a külsőségek szintjén – megugrani az újrafogalmazás, aktualizálás lépcsőfokát a klasszikusok klasszikusa esetében.

KRÁLL CSABA

KORSZAKOK, PÍÁR, VAKFOLTOK

Győri Balett 40 – könyvrecenzió, felhangokkal

Külsőre impozáns kötet, szinte kellett magát, hogy birtokba vegyük. Vastag, nagy alakú, gazdagon illusztrált és kifejezetten súlyos: két és fél kiló. Kézben tartani, lapozgatni-olvasgatni felér egy intenzív karerősítő gyakorlattal, ami el is kél így karantén idején. Ebbe a könyvbe – ez első látásra szemet szúr – sok más színházi kiadvánnyal ellentétben finanszírozási oldalról is beletettek apait-anyait, és volt is honnan, miből (kiadó a Magyar Művészeti Akadémia). Nem kellett spórolni, kompromisszumokat kötni, nem utolsósorban pedig volt olyasvalaki is, aki mindezt végignyomja, kitalálja. Nagyot csalódnék, ha ez az illető nem Kiss János, a Győri Balett (még) regnáló igazgatója lett volna, akinek sok mindent a szemére lehet vetni, legelsőül a művészeti kérdésekben hozott számtalan (rossz) döntését, de azt nem, hogy ne tolta volna kiváló menedzseri érzékkel a társulat szekerét minden időben – még a legkritikusabbakban is! –, amitől még a sűrű meg-megdöccenések és masszív kátyúba ragadások is dicső-

séges menetelésnek tűntek fel az avatatlan szemlélők előtt. Ha valamit érdemes eltanulni Kisstől, az a marketing hatalma: hogy hogyan lehet eladni, reprezentálni egy társulatot úgy, hogy mindig többnek lássék, többet mutasson magáról, mint ami valójában. Mint ami a valóságos szakmai súlya. Ebben Kiss verhetetlen.

Amúgy a súlyról és a lapozgatásról jut eszembe, hogy ezt a kötetet a legcélszerűbb, mi több a leghasznosabb reprezentatív albumként forgatni. Bánkuti András képszerkesztő igényes és alapos munkát végzett: nemcsak felkutatta és kötetbe rendezte a Győri Balett történetét részben vagy egészében végigkövető fotográfusok (hosszú a névsor: Bánkuti András, Benkő Imre, Eifert János, Éder Vera, Pillák István, Schuch József és sokan mások) legjobb felvételeit, de arra is ügyelt, hogy a szóban forgó negyven év ne csak előadásfotókon, a színpad mátrixán keresztül elevenedjen meg. Hoz képeket a kulisszák mögül, a civil életből, a próbákról is, de a bő százöt-



Bombicz Barbara A csodálatos mandarinban (kor. Markó Iván)

ven oldalas képgalérián kívüli szöveges részekhez is többségében illusztratív és/vagy dokumentumértékű fotókat társít, ahogy a téma megkívánja. A jó táncfotó sok mindent tud. Nemcsak rögzít, dokumentál, felnagyít, keretez, kimerevít, leképez, de néha még csal is. Öröm, hogy a borítóra Lukács András *Bolerója* került, mert nem csupán a fotó jó, de a mű is fontos. Vannak jó fotók azonban kifejezetten közepes vagy gyenge előadásokról is. A képválogatás ebből a szempontból elsődlegesen a felvételek minőségét, és nem a koreográfiák esztétikai és szakmai értékét veszi alapul, ami egyfelől elfogadható, másfelől könnyedén átveri azt a nézőt, akinek nincsenek személyes élményei a darabokról.

A képszerkesztés más vonatkozásaival azonban már akadnak gondjaim. Részint anakronisztikusnak találok az itt-ott látványosan elszórt, banálisnak tetsző Noverre- és Baudelaire-idézeteket (jó, van Graham-, Bausch- és más citálmány is, hogy megtörje a képek folyamát, de akkor is: egy roppant általános érvényű aforizmának a táncról mégis milyen személyes köze van a mai Győri Baletthez?). Részint zavar a képek összevisszasága, hogy nincs kronológiai sorrend, ráadásul a képgaléria négy fejezetéből (Próba, Felkészülés, Előadás, Előadás után) háromban csak az előadók nevei szerepelnek, dátum és minden más jelzet nélkül, ami egyáltalán nem könnyíti meg a pontos tájékozódást. Azt érzékelem, hogy Bánkuti sokszor tematikusan illeszt össze

képoldalpárokat, ebben rejlenek is lehetőségek, de féltő, hogy többet veszít a vámon, mint nyer a réven, ha az idők és időszakok tekintetében zavar támad a fejekben.

A 368 oldalas könyv húsát, velejét a képek adják. A képszöveg arány a teljes kötetre vetítve 70:30 százalék, utóbbit egy hosszabb tanulmány és egy interjúkat tartalmazó terjedelmesebb blokk teszi ki. Major Rita tánc történész, a bevezető dolgozat szerzője első látásra kellően szakszerű, de meglehetősen steril olvasmányt nyújt át az olvasónak *Emlékezet és identitás – 40 éves a Győri Balett* címmel. Írása, amely az előhanggal együtt tizennégy fejezetre oszlik, sok mindent érint, de sok mindent elegánsan meg is kerül. Hiányzik belőle a személyes hang, hiányoznak az egyéni megközelítések és következtetések, ami még nem is lenne okvetlenül baj, ha ezzel együtt Major nem lépne át légies könnyedséggel fontos szakmai kérdések és ok-okozati összefüggések fölé. Mintha csak azt az erősen idealizált képet rajzolná meg, amelyet a társulat önmagáról láttatni akar, ami pedig ebbe belezavar(na), a fölélt nagyvonalúan átsiklik.

Mindez persze említést sem érdemelne, ha Major szövege amúgy szimpla ünnepi szónoklat lenne, de nem az. Emlékeim szerint a Győri Balettről még sohasem született ilyen terjedelemben egybefüggő tanulmány- cikksorozat már igen¹ –, amelyen bár végig látszik a monografikus szándék, a téma feldolgozása iránti tudományos igény (lábjegyzetek, felhasznált irodalom stb.), a végeredmény mégis nyugtalanítóan féloldalas. Ennek nyilván sok oka van, de az egyik minden bizonnyal az, hogy a független szakmai kiadók „kihalásával” Magyarországon tulajdonképpen nincs/megszűnt a független tánc történetírás, a kiadványok (közvetett vagy közvetlen intézményi-társulati) megrendelésre születnek, ami akarva-akaratlan is más árnyalatot ad(hat) a szakíró-megbízó viszonyoknak.

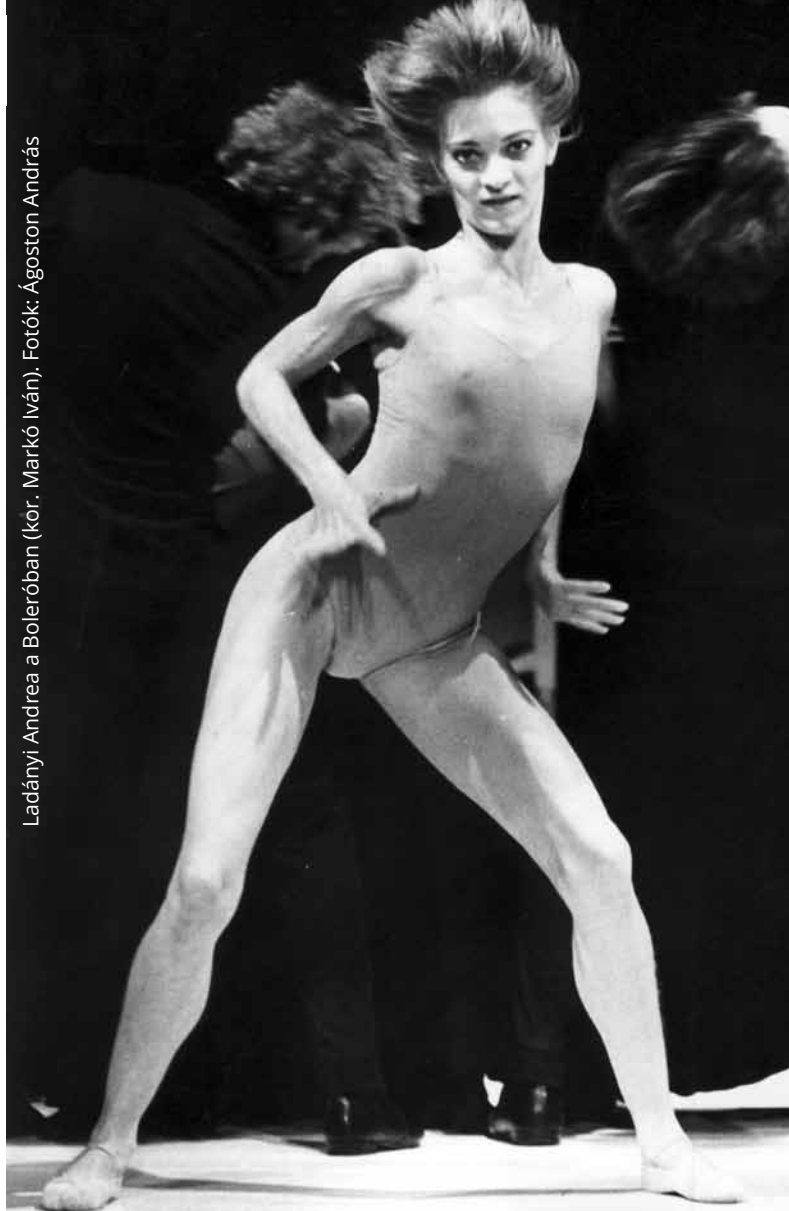
A fejezetfelosztás ugyanakkor jól szemlélteti, hogy Major nemcsak a szűken vett társulati történet elbeszélésére és a mindenkor i repertoár bemutatására vállalkozik, hanem – helyesen – a nemzetközi és hazai tánc történeti előzmények, továbbá a helyi és országos szakmai-kultúrpolitikai környezet felvázolására is kitér. Sőt, ez helyenként több is vázlatnál, ha a győri színjátszás múltjának, az új színházépület megszületésének, Markó Iván pályafutásának vagy a „nagy mágus”, Maurice Béjart portréjának ismertetését vesszük. A *spiritus rector: Maurice Béjart* című fejezet azért is érdekes, mert Béjart alkotói ismertetőjegyeinek számbavétele döbbenetes hasonlóságokra világít rá a XX. század balettje alapító-koreográfusa és Markó művészete között. Nem mintha ezek eddig nem lettek volna ismertek, de ebben a tömör összefoglalásban akaratlanul is lelepleződnek. Amit Major Béjart-ról ír, az hajszálpontosan Markóra is illik, csak a nevet kéne felcserélni. „Művészi elképzeléseiben előkelő helyen állt a rituális cselekvés, a tánc kultikus jellege és az érzelem, amelyet többre tartott a történetnél.” „Az ihlet vallásos természetében, a teremtés szertartásában akarta részesíteni a közönséget, hogy a közös rítusban valami nem hétköznapi, egyfajta spirituális élményt adjon nekik.” „A testről alkotott képéhez sokban hozzájárultak a keleti vallások és filozófiák tanulságai.” „Megérintették a folklór hagyományai, a társastáncok színei és ízei, a harcművészetek testtudatformáló ereje.” De

¹ KRÁLL Csaba, „Mennyi a harminc? A Győri Balett 30 éve”, 1. rész: *Ellenfény* 15, 2–3. sz. (2010): 41–47; 2. rész: *Ellenfény* 15, 4. sz. (2010): 2–12; 3. rész: *Ellenfény* 15, 5. sz. (2010): 26–33; 4. rész: *Ellenfény* 15, 6. sz. (2010): 11–20.

„megmaradt a klasszikus balett alapjainál, soha nem szakított az európai színpadi táncagyománnyal”.²

Külön fejezet foglalkozik a hetvenes évek magyarországi táncművészetével, aminek egyetlen furcsasága, hogy a baletten kívül szó sem esik más műfajokról. Azt még értem, hogy nem beszél a pantomimművészet hazai virágzásáról vagy a Szkénéről mint a mozgásszínházi kísérletek fellegváráról, mert innen valóban nincs kapocs a Győri Baletthez. De az már nehezen megmagyarázható, hogy miért nem tesz említést a kor egyik legprogresszívebb hazai táncművészeti irányzatáról, a Tímár Sándor, Novák Ferenc, Szigeti Károly, Györgyfalvy Katalin stb. fémjelzte amatőr néptáncmozgalomról, amikor Markó művészete később több szálon is összefonódik az addigra már profi státuszba (is) átlépő Novák Ferenc vezette Honvéd Együttes munkájával, amely együttes tagjai aktívan közreműködtek a nagy létszámú darabok – *Izzó planéták* (1983), *A szarvassá változott fiak* (1985), *Jézus, az ember fia* (1986) – színpadra állításában.

Különös, hogy míg a hazai tánc történeti előzmények tárlásakor Major nem hagyja említés nélkül a szakkritikát – külön kiemeli a *Táncművészet* című folyóirat 1976-os újraindulását, továbbá az Operaház Béjart- (1973) és Balanchine-estjei (1977) nyomán fellángolt „komoly esztétikai vitát”³ –, a későbbiekben ez nem válik gyakorlattá. Az a kevés kritikai recepció, amire írásában hivatkozik, kivétel nélkül pozitív kicsengésű, szűrőjén a társulat művészeti vállalásait érintő véleményezésgéből, a gyakran éles pengeváltásokba torkolló szakmai vitákból semmi sem jön át. Mind a Markó, mind a Kiss János vezette korszak koncipiálása meglehetősen homogén, azokban jószerével csak a sikerorientált történetírás elbeszélhetőségének jut hely. Egyes események persze megkerülhetetlenek ebben a felfogásban is – mint a *Mi történt?* című fejezetben a Markó személyét és vezetési stílusát érintő kritikák, illetve a máig szigorúan belső társulati ügyként kezelt 1991-es szakítás, amikor Markó egyik napról a másikra lelépett a társulattól, és letiltotta a műveit –, de minden más, a szintisztán pozitív társulati képet árnyaló szakmai/művészeti kontextus offolva van. Pedig lenne/lehetne miről beszélni mindkét korszak kapcsán. Ha Markónál maradunk: egyáltalán nem esik szó a tulajdonképpen már a második, *Küzdelmek* (1980) című esttől kezdve erősen ambivalens kritikai fogadtatásról (amely már akkor olyan jelzőkkel élt Markó művészetével kapcsolatban, amelyek később sorra visszahangoztak a recenziókból: „élőképszerű vázlat”, „naturalisztikus illusztrálás”⁴ vagy „kidolgozatlan epizódok”, „szentimentalizmus”, „romantikus túlfűtöttség”⁵), ahogy az Árva Eszter a *Táncművészetben* megjelent cikke nyomán – „Modern-e Markó Iván stílusa?” (1987. június) – újlag feltámadó véleménycunamiról sem. Nem elemzés tárgya a társulatot korán elhagyó alapító és/vagy vezető táncosok távozása (Krámer György, Szekeres Lajos, Király Melinda, Szabó Elemér, Ladányi Andrea), a vendég-, illetve házi koreográfusok égető hiánya, a béjart-i táncszínházi ideával való kísérteties hasonlóság, Markó túlvállalása, kiégése, alkotói beszűkülése, a messianisztikus vezetői küldetéstudat és annak művészeti lecsapódásai („A Hős többnyire Markó Iván különböző inkarnációiban.”⁶), és még hosszan sorolhatnánk.



Ladányi Andrea a Boleróban (kor. Markó Iván). Fotók: Ágoston András

De a Kiss-korszak is megússza az átfogó szakmai átvilágítást. A szakítás után Kiss azt nyilatkozta, hogy a társulat „vagy képes lesz a közönség számára érdekesen, izgalmasan, eredetien megteremteni, teljesen újraalkotni önmagát, vagy nincs értelme az egésznek. Ezért nem akarunk ismert koreográfusok nevébe és művészeti értékeibe kapaszkodni.”⁷ Ez világos beszéd volt, de nem így történt, még rövid távon sem, mert már a Markó távozását követő évtől sorra érkeztek külföldi vendégalkotók,⁸ az eredeti elképzelés tehát hamar borult. Kiss később azt is nyilatkozta: „Nem akarunk meglévő darabokat megvenni, azt szeretnénk, hogy a Győri Balettre készítsenek koreográfiákat, hiszen az együttesnek önálló arculata van.”⁹ Ezzel szemben rendszeresen vettek át más (külföldi) társulatok repertoárjáról már rég kikopott, tíz-húsz éves darabokat, és adták el „önálló arculatként”. Még a legnagyobb tróféának számító amerikai koreográfus, Robert North Győrben bemutatott hat művéből is csupán az 1997-es *Carmen* volt világpremier. Az világosan látszik akár

2 Győri Balett 40 (Budapest: MMA Kiadó, 2019), 36–43.

3 Uo., 14. és 16.

4 Pór Anna, „Dunántúli balettműhelyek”, *Színház* 13, 9. sz. (1980) 31–35.

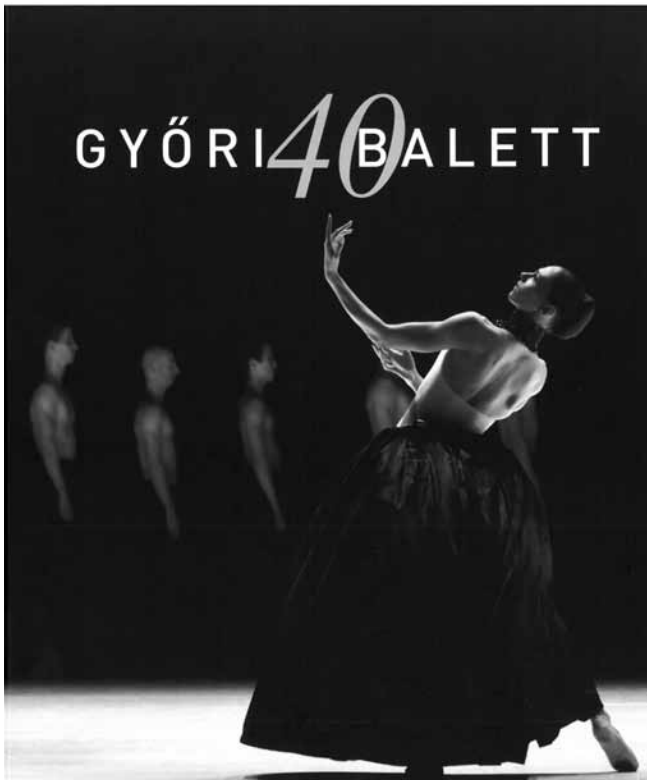
5 Fuchs Livia, „Küzdelmek”, *Tükör*, 1980. május 25.

6 Pór Anna, „Don Juantól K. úrig”, *Színház* 15, 5. sz. (1982): 17–19.

7 HAJBA Ferenc, „A balett Markó Iván nélkül”, *Népszabadság*, 1991. szeptember 9.

8 Elsőként Libor Vaculík kapott lehetőséget – *Könnyek tengere, Mr. Faust* (1992) –, majd szép sorban következtek a többiek: Robert North, Barbay Ferenc (1993), Günter Pick, Bill De Young, Dmitrij Simkin (1995) stb., ki egyszeri alkalommal, ki visszatérően.

9 „Requiem az életért”, *Magyar Hírlap*, 1992. május 2.



a Markó-, akár a Kiss-éra taglalásából, hogy a szerző mely előadásokat tart sarokpontoknak. Markónál ez a programadó *A nap szeretteitől* (1979) *Az igazság pillanatán* (1980) át *A csodálatos mandarinig* (1981) és a *Boleróig* (1983) terjed, amelyek kivétel nélkül korai művek. A Kiss-korszakból a házi koreográfusok közül elsősorban Bombicz Barbara – *Párkák* (1993), *Bábel* (1994) – és egy közös darab, a Budapest Klezmer Band közreműködésével, William Fomin és Juhos István koreográfiájával bemutatott *Purim, avagy a sorsvetés* (1999) van kiemelve, miközben a szöveg főleg a vendégkoreográfusokra és műveikre, közülük is hangsúlyozottan Robert North darabjaira fókuszál. Persze minden összegzés szükségszerűen sántít, ha nem kellően arányít, mérlegel művek, alkotók, korszakok között, hiszen egy repertoár nem csak kiemelt művekből áll (a Kiss-korszak rövidebb vagy egész estés koreográfiáinak száma például nem kevesebb mint nyolcvanháromra rúg). Majornál legfeljebb onnan lehet kikövetkeztetni, hogy valami nem stimmel, hogy melyek azok a művek, amelyekről csak a margón, vagy még ott sem tesz említést. Ebből kell aztán kislabizálni, hogy mit gondol(hat) – vagy nekünk mit kell gondolnunk –, mondjuk, Demcsák Ottó koreográfiáiról (szám szerint nyolc darab), Román Sándor meghívásairól vagy más kapitális fiasokról (amelyek száma nem csekély). A sorok között kell olvasni, én meg naivan azt hittem, ezen már rég túl vagyunk...

És akkor most ejtsünk néhány szót a könyv voltaképpeni Achilles-sarkáról, a képekkel együtt majdnem százoldalas interjúblokkokról. Ehhez talán az lehetne a vezérgondolat, hogy a jó interjúnak a felkészültség és a téma iránti érzékenység nem bónusza, hanem alapkövetelménye, az alá kérdezés pedig semmiképpen sem a szakújságírás, hanem a bulvármédia sajátja. Abban ugyanis, amit a két interjúkészítő, Pió Márta és Lukácsy György kérdések gyanánt túlnyomórészt felvetnek – függetlenül attól, hogy társulatigazgató, táncos vagy technikai munka-

társ a megszólított –, több az intimistáskodás és a belterjeség, mint a valódi szakmai érdeklődés. Idézek: „Szinte vallásos hevülettel beszél erről”; „Immár közel három évtizede aggódik a táncosokért...”; „Honnan indult a szinte legendává nőtt történet?”; „A Győri Balett nagyszonyaként díjat alapított, hogy ezáltal is erősítse az unokák önbizalmát...”; „Demcsák Ottó férrias táncművészetére gyakorlatilag női zárandoklatok indultak Győrbe az az 1980-as évektől. Tudatosan épített erre a társulat?”; „Rendkívül tartalmas pályafutásából mely szerepeket emelné ki?”; „Szinte a lehetetlent győzték le az 1991-es újrainduláskor”; „Gyermekeinek tekinti koreográfus-asszisztensként a táncosokat is?”; „Csodaként élte meg első főszerepét is?”; „Az átszellemült előadásmód tanítható?”

Hol van ilyenkor a szerkesztő? – kérdezhetnénk joggal, jóllehet Palojtay Kinga személyében van felelős szerkesztője a kötetnek, még ha gondos beavatkozása nem is mindig érhető tetten. Az mindenképpen dicséretes, hogy az interjúalanyok között szerepelnek színházi háttéremberek is, a beszélgetőpartnerek kiválasztásánál mégis érzek egyfajta ad hoc jelleget, amit a félreértések elkerülése végett érdemes lett volna megindokolni (példának okáért: ha a Kiss-korszak „középgenerációs” táncosai közül Pátkai Balázs bekerül a válogatásba, akkor Sóthy Virág vagy Cserpák Szabina miért nem?). Azzal valószínűleg senki sem fog vitatkozni, hogy az alapító tagok túl vannak reprezentálva, és azért nem, mert a Markó-korszak bő tíz éve, annak minden emberi és szakmai visszasságával együtt is jóval mélyebb nyomot hagyott a hazai tánc történetben, mint a rá következő szűk három évtized. (Játék: mondjon mindenki kapásból legalább öt meghatározó művet mindkét időszakból, s döntse el, melyik ment gyorsabban!) Az interjúk sorrendje azonban szinte végig problematikus: nehéz arra magyarázatot találni, hogy például a Kiss-utódként emlegetett, a harmincas éveiben járó Velekei László miért kerül Markó legszorosabb munkatársa, Gombár Judit után, de az alapító tagok elé. Vagy mi okból előzi be a más nemzedékhez tartozó Pátkai a nyolcvanas évek elejének egyik emblemikus győri táncosát, Ladányi Andreát (vagy a szintén „első korszakos” Zádorvölgyi Lászlót)? Miért ez az összevisszaság művészek, háttérapparátus és más tisztségviselők között? Lehet, hogy csak simán bedobálták egymás után az interjúkat érkezési sorrendben? De az is kérdés, hogy ha már ennyi alapító tag megszólal, miért nem volt figyelem arra, hogy ne ugyanazt ismételtessék el minden interjúalannyal. (Ladányi erre is karakánul megválaszolt: „Gondolom, sokan elmesélik az alapítást [...], ezért ezt most nem mesélném el sokadiknak.”)

Ha mégis ki kell emelnem innen valami fontosat, az a 2016-ban elhunyt jelmez- és díszlettervező, Gombár Judit portréja, aki Markó váratlan távozása után a híd szerepét töltötte be a régi és az új Győri Balett között. Vele interjú már nem készülhetett, a róla megemlékező kis írás viszont olyasmire is kitér, amit sokszor elkentek, elmismásoltak vagy nem kellően hangsúlyoztak Gombár munkásságával kapcsolatban, ez pedig a szerzőiség, amelyet különböző minőségekben, ötletadóként, dramaturgként vagy librettistaként Markó és más koreográfusok oldalán hosszú évtizedeken át megtestesített. Óriási, szinte kibékíthetetlen kontraszt e rövid, de velős megemlékezés mellett épp Kiss János üres lózungokkal teli interjúját olvasni, amelynek gyakorlatilag minden szava merő szenvelvés.

2020-ban igazgatóváltás lesz, kíváncsian várom, merre megy tovább a kiszemelt utód. Persze nem csak a szavak szintjén.

HA A CÁPA SZÁJA TÁTVÁ

*Kettős kritika egy előadásról: A nép ellensége – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
Toma Miklós Társulata*

STUBER ANDREA

A *nép ellensége* előadásához „kivágtak” egy szeletet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházból. A széles nézőtér közepét a játék kezdetekor beszűkítették egy fehér függöny elhúzásával, ez a zsöllyerész tekintett le a nagyszínpad egy keskeny sávjára, amely a túloldalon egy épített tribünben folytatódott, szintén tele nézőkkel. Az előadás alatt munkafény világított meg mindannyiunkat egészen az utolsó jelenetig. A szemközt ülő, egymásra és a játzókra rálátó közönség összenézhetett az események fölött.

Mire beültünk a helyünkre, már a kezünkbe adtak egy kétoldalas kis cédulát. Egyik fele kék, rajta fehér felirat: A NÉP BARÁTJA. A másik fele fehér, azon kék betűkkel: A NÉP ELLENSÉGE. (A színek is megfelelnek a szerzői instrukciónak.) A dráma ismerőinek rögtön összerándulhatott a gyomra: minden bizonnyal dolgunk lesz a negyedik felvonásbeli népgyűlésen, ahol beteljesedik doktor Stockmann és a kisváros sorsa. Keresztes Attila rendező bevetni készül bennünket.

Miközben váraoztunk a kezdésre, a színpadon már élte a maga könnyed, közvetlen, barátságos életét a Stockmann-ház társasága. Fekete-fehér IKEA-világ: egyszerű bútorok, hosszú étkezőasztal, székek, fekete tányérok. A szereplők ruhái is belesimultak a képbe: feketék, szürkék. Talán csak Petra Stockmann (Bíró Sára) nadrágszárán a piros hímzés, illetve Billing (Bartha László Zsolt) citrommintás pólójának citromszínű citromja villant meg különcködően. Hamar kiderült, hogy az asszony, Moldován Orsolya – kinek színpadi személyisége nyugalmat áraszt – Katrine Stockmannként magába olvasztotta az eredetiben szereplő Stockmann lány, Petra foglalkozását: ő lett a tanítónő, aki az esti iskolában és a gimnáziumban is óraadó. A vásárhelyi Stockmann családban három helyett mindössze kettő a gyerek – Bíró Sára és Robert Szilárd játszották őket –, és akárhány éves iskolások is, ebben a gyengéden szerető, liberális, bulizó családban semmit nem titkoltak előlük, partnerként kezelték őket. Jellemzően érdekes azért, hogy később, kritikus pillanatban lehurrogták őket a szüleik, és annak a kínos pillanatnak is tanúi lettünk, amikor a jó Stockmann doktor visszafojtott dühvel, suttogó ordítással kérte ki magának, hogy a nyomdába utána jövő asszonya beleszóljon az ő dolgába. Abba a dolgába természetesen, amely az egész családot földönfutóvá teheti, tette is. De nagyon előreszaladtunk.

Az egyszerű, hétköznapi díszlet egyetlen feltűnő eleme volt a mikrofonállvány (úgy egyetlen, hogy hat darab), amelynek szellemesen didaktikus funkciója hamar kiviláglott. Ugyanis a váratlan esti látogatásra érkező testvéri polgármester (úgy testvéri csak, hogy a házigazda bátyja) hamarosan politikusi

szólamokat kezdett zengeni, és ehhez szakszerűen odaállt a mikrofon mögé. A Peter Stockmannt játszó Tollas Gábornak jutott az a lehetetlennek tűnő feladat, hogy a választások előtt álló helyi vezetőt olyannak mutassa, mintha nemcsak politikusból lenne, hanem a hatalmi érdekei szem előtt tartásán, politikai szándékain és propagandacéljain kívül lenne benne valami emberi is. De hát nincs.

Az öccsében, Tomas Stockmannban már-már túlhajtotta a tisztaság demonstrativitását Sebestyén Aba. Ugyanakkor színezte a pozitív hős portréját naivitás és hiúság is. Amikor almaarcában kikerekedtek a szemei, és teljes meggyőződéssel közölte polgármester bátyjával: „A demokratikus, független sajtó gondoskodik arról, hogy rendesen végezzétek a munkátokat, vagyis a kötelességeketek” – és ezenközben a főnöknek készségesen bólogató Billing újságíróra (Bartha László Zsolt) és a villámgyors átállásra kész Hovstad főszerkesztőre (Galló Ernő) gondolt –, akkor a tapasztaltabb néző hajlamos lett felnyeríteni. Stockmann doktor pedig a maga gyerekes becsvágyában nem átalált előre elhárítani mindenféle ünneplést, kitüntetést és fizetésemelést azért a nagy horderejű felfedezésért, miszerint városa gyógyfürdője mérgező talajra épült, és mérgezett vízzel kúrálja a betegeket. (Felsejlett az ügyben némi személyes sérelem is: főhősünk eleve megmondta, hogy másképp kellett volna építkezni, de a helyi hatóság ignorálta a fürdőorvos véleményét.)

A jól ismert konfliktus ez, a katasztrófafilmek alaphelyzete: szabad-e a fenyegető veszedelem tényét nyilvánosságra hozni, őszintén kommunikálni, és súlyos intézkedéseket hozni a nagyobb baj megelőzése érdekében, ha ennek számos kellemetlen következménye lehet. Ez a kérdéskör a 2019. novemberi bemutató óta kapott egy sötét árnyalatot. Ám nem ez volt a vezérfonala a produkciónak. Keresztes Attila a népgyűlés felé vitt bennünket szisztematikusan és ravaszul, hogy a demokrácia olyan alapkérdéseit szegezze nekünk, mint például a véleménynyilvánítás és a szólás szabadsága vagy a többségi döntés elve, gyakorlata.

A rendező a játéktílusban a lehető legtermészetesebb modort, a spontánnak ható színpadi létezés irányozhatta elő színészeinek. Ez egyfelől varázsos a néző számára, másfelől mint eljárás szükségesnek látszott. Ez volt az odavezető út a népgyűléshez, amely szcéná a közönség aktív részvételére számított. Ugyanakkor súlyos veszteségek is adódtak az életszerűségből: olykor fontos információk elsikkadtak, nem feltétlenül jutottak el hozzánk a szereplők sziszegése, a fókuszátlan megszólalások vagy a beszédmód – olykor, mondhatni, motyogás – miatt.

Az előadás spiritus rectora voltaképp Henn János, aki Aslaksen nyomdatulajdonost, a háztulajdonosok szövetség-

gének elnökét alakította. Ő a megfontoltság és a mértéktelenség híve, a meghatározó többség képviselője. Mint ilyen, csatlakozott Tomas Stockmannhoz az elején, avval a felajánlással, hogy szívesen fogalmaz meg a doktort támogató nyilatkozatot. A közlemény meg is született, ki is nyomtatta Aslaksenünk, s a vásárhelyi társulat készséges, ráérő színészei körbevitték aláírásra a nézőtérre. (Ide kívánczik, hogy Szabó Réka, az előadás dramaturgia remek munkát végzett a szöveggel: áthelyezett, húzott, toldott jó kézzel, hol mire volt szükség. Van persze, ami megoldhatatlan: egy mobiltelefonos, laptopos modern világban hiába utasítja vissza dr. Tomas Stockmann cikkét a helyi újság, az internet korában nem jelenthet gondot az információkat megosztani az emberekkel. De ettől itt némi nagyvonalúsággal eltekinthettünk. El kellett jutnunk a népgyűlésig.)

Visszatérve még az állampolgári nyilatkozatra: többek között ezeket a sorokat tartalmazta az Aslaksen kezdeményezte deklaráció: „kijelentem, hogy minden esetben, bármely fölmerülő helyzetben állást foglalom dr. Tomas Stockmann mellett, aki felbecsülhetetlen értékű, szakmailag kifogástalan munkájával a város fejlődését, haladását, tehát a köz érdekét önzetlenül segíti elő”. Jöttek-mentek a mappák a széksorok között, gyűlte rajta a nézői aláírások.

A negyedik felvonás népgyűlésjelenete kényszerűen sántított kicsit. A színpadon egy felkészült, intelligens, talpraesett színész – Henn János, Aslaksenként – mikrofonnal a kezében arra biztatott bennünket, hogy osszuk meg tapasztalatainkat, véleményünket. Mindig van és lesz, aki hajlandó erre, mások pedig nem szívesen hagynak fel a nézői, hallgatói, szemlélő pozíciójukkal. A színész szabadon és slágfertigen bánt a helyzettel, a szavakkal és az estéről estére változó megnyilvánulásokkal. Közben némiképp talán el is halványult, hogy nekünk alapvetően a Sebestyén Ába Stockmannjának helyzetéhez kellett viszonyulnunk, aki mellett papíron is elköteleztük magunkat.

Hamarosan szavazásra került a sor. Míg zajlott, andalítóan szólt a polgármester kedvenc száma, a *Love story* zenéje – ez festette alá a kampányfilmjét is, amelyet a szünetben a foyerban láttunk kivetítőn peregni. A voksolás alatt mindannyian jól láttuk a sok kéket, amit a nézők a dobozokba dobtak: a nép barátjának ítélték doktor Stockmannt. Hanem amikor pár perccel később a dobozok újra bekerültek a színpadra a szavazatszámolásához, akkor váratlanul csupa fehér cetli került elő belőlük az asztalra. Ezt a meglepő jelenséget némi nevetés és enyhe morgás kísérte a közönség soraiban. De aztán ültünk csendben továbbra is, talán kicsit zavartan figyelve az eseményeket. Nem háborogtunk, egyikünk sem ugrott fel, egyikünk sem adott hangot tiltakozásnak a kékcédulás választás meghamisítása miatt.

Az eredeti ötödik felvonás helyén már legalább elbújhatunk a sötétben. Lepakcsolták rólunk a világítást. A színen a Stockmann család négy tagja állt egy-egy mikrofon mögött, hogy megbeszéljék, lezárják a történetet, és lakonikusan úgy döntsenek, elhagyják az országot. Így eresztettek szélnek bennünket.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának Ibsen-bemutatója eleven, éles és felkavaró. Az alkotók célja nyilvánvalóan az volt, hogy ránk pirítsanak, amiért hagytuk magunkat manipulálni. Akkor sem léptünk fel elene, amikor pedig már tudtuk, hogy csaltak is. Az előadás olyan módon építette a nézőket, hogy rontott a lelkiismeretükön. Avval a kényelmetlen érzéssel mentünk haza a szín-

Mi? Henrik Ibsen: A nép ellensége

Hol? Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata

Kik? Sebestyén Ába, Moldován Orsolya, Biró Sára, Robert Szilárd, Tollas Gábor, Kilyén László, Galló Ernő, Bartha László Zsolt, Ördög Miklós Levente, Henn János / Fordította: Kúnos László / Dramaturg: Szabó Réka / Rendező: Keresztes Attila

házból – a romániai színházak bezárása előtt két nappal –, hogy nem tettünk semmit, noha kellett volna. Ahogy Brecht mondja Bicska Maxival: ebből is tanulhattok.

BOROS KINGA

A játékeret két oldalról közrefogó nézőtér erős gondolati aszociációkat enged meg. Miután belépéskor kezünkbe adták az ítélethozás lehetőségét, a jogot és kötelességet, hogy erkölcsi ítéletet mondjunk a főszereplőről, a térelrendezésben is az agorát fedezzük fel.

Stockmannék háza, családjuk privát tere első perctől nyitva áll nemcsak a házibarátok, hanem a kukucskáló nézők előtt is. Kérdés azonban, hogy mit kellene meglátnunk a magánember Stockmann életében: a családi idillt, amely egy polgári szomorújáték erkölcsi dimenziójába emelheti a köz érdekét hősiesen szolgáló Stockmannt, ezzel óhatatlanul giccsbe fullasztva a bukását, vagy a 21. századi „hagyományos családot”, amelyben csak az apa számít, az ő karrierje, az ő becsvágya, az ő sérelmei. Mert hiszen ezt mutatja mindjárt az első jelenet, ámbár homályos, hogy a rendezés mint magától értetődő normalitást vagy mint reflektált aszimmetriát tárja elénk az életképet: vacsora után apa biciklizni megy a srácokkal, anya hozzálát a háztartási teendők miatt mindaddig félretett tanári munkájához – Moldován Orsolya játéka nem tisztázza, hogy született feleség vagy megtört feminista ez a Katrine. A férj barátaiként érkező látogatók megszakítják a dolgozatjavításban, ő mégis derűsen cseveg, kínál, a férfi kérésére újabb üveg borért szalad. Hogy aztán hitvese az örökségét is elhősködjé a feje felől. Ezt a Stockmannt a legkarizmatikusabb színészi alakítás sem teheti maradéktalanul rokonszenvenné számomra, noha Sebestyén Ába tökéletes választás a szerepre. Azzá teszi ideáltipikus férfialkát, jellemzően nagyra nyitott szeme, huncutkás arckifejezése és a színészi hév, amellyel figurái igazságát képviselni tudja. Csak hát közben pont olyan hiteltelen, ócska közhelyeket pufogat (például hogy „a cél az agymosás”), mint a másik oldalon testvére, a polgármester, aki Tollas Gábor alakításában ravaszul hajaz a helyi politikusainkra, vagy Henn János a népgyűlést moderáló Aslaksen szerepében, aki az úgynevezett közszolgálati csatornák úgynevezett riportereit juttatja eszünkbe pártosságával és alig fegyelmezett erőszakosságával. Akármelyik értelmezésre hajoljunk, akár hősnek, akár gyarló átlagembernek lássuk Stockmannt, nehéz együtt érezni bukásával. Pedig ez (is) lenne a feltétele annak, hogy anyatigrisként védjük őt a népgyűlésen.

A tét és az egyenlőség – ez a kettő hiányzik a marosvásárhelyi *A nép ellenségéből* ahhoz, hogy a színpad valóban agora legyen. Mindannyian a cetli kék oldalával szavazunk, de anynyira senkit nem érint meg Stockmann vagy a város sorsa, hogy kirúgja maga alól a széket a család láttán. Hiába hívják



Henn János. Fotó: Srđan Doroški

a színen *Népújság*nak a napilapot, mint a vásárhelyit, ez csak véletlen egybeesés marad. Annyit pedig végképp nem ér a távoli fikcióban maradó hatalmi harc, hogy hozzá kívánjunk szólni egy vitához, amelyben csak a másik fél kap hangot. „Kikapcsoltatom a mikrofonját” – fenyegeti meg a moderátor Stockmannt, kétséget nem hagyva afelől, hogy a nagy nehezen szóra bírt nézőkkel¹ is megtenné ugyanezt. Már ha egyáltalán adna nekik mikrofont. Pedig adhatna, mivel a színpadon kezdettől ott sorakoznak a mikrofonállványok.² Aslaksen demokráciáról, kisebbségi jogokról, szólásszabadságról faggatja a közönséget azzal a céllal, hogy meggyőzzön minket, mindez adott és működik, elégedetlenkedésre nincs ok. Minden megjegyzésre, ellenvetésre van fölényes válasza, ha más nem, hát az, hogy „engem nem tudtak meggyőzni”. Véleményét szentesíti a mikrofon hangereje és a színpadi helyzet, amelyben ő,

a színész az aktáns, nekünk, nézőknek a szófogadó szabálykövetés adatik. Keresztes Attila rendezésében az ostermeieri nyitás³ zárt végű interakció⁴ lesz: kiszolgáltatnak és átvernek minket, hogy bebizonyítsák, állampolgárként kiszolgáltatottak és átverték vagyunk. És bár felmerül bennem, hogy ilyen a kényelmetlen színház:⁵ sokszor a színész-néző felállás egyenlőtlenségéből építkezik, a helyzetben megfogalmazódó gondolat túl didaktikus és közhelyes ahhoz, hogy inspiráljon. A kudarc azért is olyan frusztráló számomra, mert újfent rámutat, mekkora szüksége van a művészszínházi esztétikának az alkalmazott színházi formák tudására. Arra a színházfelfogásra és gyakorlatra, amelyet a magyar szakma, beleértve a felsőoktatást is, továbbra is vonakodik színházként elismerni.

A márciusi estének végül mégis akadt hőse. Egy kamasz a közönségből. Hiszen pont most demonstrálták, hogy nincs szólásszabadság – mondta Aslaksennek az álintérakcióra reflektálva. Ha a cápa szája tátva, bárki látja fogsorát.

1 Az előadást két estén, 2019 decemberében és 2020 márciusában volt alkalmam látni, megállapításaim az aznap esti közönségről szólnak.

2 A társulat honlapján olvasható színlap nem tüntet fel sem díszlet-, sem jelmeztervezőt. A hiány különösen feltűnő, mert a tér kialakításának meghatározó szerepe van az előadás olvasatában, továbbá azért is, mert a mikrofonállványokkal megakott vásárhelyi Stockmann-ház feltűnően emlékeztet a Schaubühne 2012-es Ibsen-előadásának Jan Pappelbaum jegyezte díszletére.

3 Kovács Bea, „Főként történetek. A kolozsvári Interferenciák előadásairól”, <https://szinhaz.net/2015/02/18/kovacs-bea-fokent-tortenetek/>.

4 CZIBOLY Ádám, „Miért színház? Bevezetés a színházi nevelési és szín-házpedagógiai programok sokszínűségébe”, <http://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/>.

5 Boros Kinga, „Kényelmetlen színház”, <http://www.jatekter.ro/?p=20646>.

CSENDES RENDEZŐ VAGYOK

Beszélgetés Keresztes Attilával

Hetvenötödik évadát tartja a Tompa Miklós Társulat, a legendák övezte Székely Színház hagyományainak folytatója és kései jogutódja. Ennek apropóján – a múlt idézése mellett – az együttes legújabb előadásait minifesztivál keretében mutatták be a közönségnek és a szakmának.¹ Az első produkció Ibsentől A nép ellensége volt KERESZTES ATTILA rendezésében. Ezt követően beszélgetett a társulat művészeti vezetőjével NÁRAY ISTVÁN.

– 1996-ban Kolozsváron színészként láttalak egy vizsgaelőadásban, az *Ahogy tetszikben*, s azóta figyelem a pályádat. Emlékszem első rendezésedre, a *fergeteges tempójú, szeleburdi ötletekkel zsúfolt A képzelt betegre*, és később is elég sok munkádat megnéztem. Karakteres pályáiv rajzolódik ki előttem. Ha a kezdeteket nézzük, azt mondhatnám: Tompa Gábor-tanítvány vagy.

– Sepsiszentgyörgyön születtem, de a középiskolát már Kolozsváron végeztem, és ott jártam egyetemre is. Mi, heten jelentettük az első osztályt, magát az új egyetemi szakot. A tanári kar a társulat vezető színészeiből került ki, osztályvezetőnk Csiky András és Spolarics Andrea volt, de szinte az egész társulat tanított bennünket, emellett a színház majdnem minden előadásában játszottunk. A színház volt az egyetemünk, ott tartózkodtunk reggeltől késő éjszakáig, és ott dolgoztunk, ahol hely volt, folyósokon, irodában, próbateremben. Lázás évek voltak ezek. 1992-ben kezdtük tanulmányainkat, ugyanabban az esztendőben, amikor Tompa Gábor stílussteremtő előadása, *A kopasz énekesnő* megszületett. Tompa igazgatásának kezdeti évei voltak ezek, amikor az ő munkái is, más rendezőkéi is a változtatni akarás, az új nyelv keresése, a színház funkciójának újrafogalmazása jegyében jöttek létre. Megtapasztalhattam Tompa szenvedélyességét, megfigyelhettem, ahogyan próbál, ahogyan a társulat ügyeit intézi.

– Színészként végeztél, de nem lettél színész.

– Tanult szakmámat lényegében soha nem gyakoroltam. Már a tanulmányaim alatt is inkább maga a szerkezet érdekelt, az, hogy ki mikor mit csináljon. Végzés után osztályvezető tanáraink azonnal felkértek tanársegédnek az egyetemre, és másfél évre rá született *A képzelt beteg* című vizsgaelőadás. Éjjel 11 után játszottuk. Tompa egy éjszaka megnézte, hozott egy üveg pezsgőt, gratulált, és pár nappal később megkérdezte, akarok-e egyet rendezni a színházban. Ez volt *A fátyol titkai*, és ettől kezdve rendezek.

– Rendezői kibontakozásodhoz kaptál segítséget, útmutatást Tompa Gábortól?

– Tulajdonképpen magamra hagyott, de ha megnézett egy próbát, mindig fontos megjegyzései voltak. Kimondatlanul arra tanított, hogy rendezőként milyen nagy a felelősség. Például *A vadkacsa* hihetetlen mellényúlás volt. Túl fiatal voltam még, túl kevés eszközöm volt ehhez az anyaghoz, és emlékszem, akkor Tompa ráébresztett, hogy már kezdetben miért indultam rossz irányba.

– A munkából tanultál?

– Igen. A megtapasztalás útján lettem rendező. Szerencsés voltam, hogy zöldfülként egy fantasztikus társulatba kerültem, remek színészek és rendezők mellé, egy olyan színházi közegbe, ahol rengeteget lehetett tanulni. Közelről tapasztalhattam meg azt a forradalmat, ami akkoriban zajlott Kolozsváron, hogy a mérce nem az erdélyi színházi hagyomány, hanem az európai és a világshínház. Emellett azóta, hogy elvégeztem az egyetemet, tanítok (leszámítva a Szatmáron töltött három évet), és részben az órákon tanultam meg a színészvezetést, ott kísérletezhettem azzal, hogy miként lehet eljutni a semmitől egy gondolat megfogalmazásáig. De rendezővé válásomhoz nagyban hozzájárult, hogy végigélhettem Kolozsváron azt a fantasztikus korszakot, amikor ott olyan korszerűen gondolkodó rendezők dolgoztak, mint Vlad Mugur, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu és maga Tompa. Így lettem a kolozsvári iskola terméke.

– Nemcsak „termék”, de a színház működtetője, azaz igazgató is voltál.

– Nyolc évig lehettem művészeti igazgató. De Gábornál erre a funkcióra nem volt szükség, ahogy most sincs rá szükség. Végző soron csak egy kivitelező voltam. Közvetítettem Tompa és a színház közt, amikor ő távol volt. A feladatok leosztása napi többórás Skype-beszélgetéseken zajlott. Tompa mindent tudott, és minden téren ő döntött, művészi kérdésekben szó sem lehetett arról, hogy az övétől eltérő nézet vagy szempont érvényesüljön, és épp ettől lehetett egységes

¹ A tervezett hat előadásból azonban baleset, illetve a koronavírus-járvány következtében elrendelt színházbezárás miatt csak három lehetett látni.



a színház esztétikája. Ez kizárólag azért történhetett így, mert Gábor nagy kaliberű rendező, aki határozott és érvényes színházképpel rendelkezik.

– Ez a kivitelezői szerep játszott közre abban, hogy végül elmentél Kolozsvárról?

– A magánéletem és a színházi létem úgy alakult, hogy egy idő után telítődtem, s úgy döntöttem: a saját utamat kell járnom. Ha maradok, nem tudtam volna kibújni Tompa árnyékából, s ez a helyzet hiába adott valamiféle védelmet, többre vágytam. De a mai napig úgy érzem, hogy Kolozsvár maradt a színházi otthonom. Nehéz például megnézni ott egy előadást. Furcsa szorongást vagy inkább görcsöt érzek. Mintha egy részem odatartozna.

– 2009-ben tehát átszerződöttél Szatmárnémetibe.

– Ahol viszont meg kellett fizetnem a tanulópénzt. Túl gyorsan akartam eredményt felmutatni, legalábbis a városhoz és a színház akkori állapotához képest. Úgy érkeztem oda, mint a kolozsvári iskola valamiféle követe, de eleinte nem mindenki értette ezt az új nyelvet. Nagyon jól telt, hogy muszáj volt a saját lábamra állni. A Szatmáron töltött három évben rengeteget dolgoztam, túl sokat is. Hirtelen megélt

azt, hogy egyedül kell helytállnom. Másként kellett készülnöm egy munkára, másként kellett átgondolnom a feladatokat, másként választottam alkotótársakat.

– Leszámítva Bodó A. Ottót, akkoriban állandó dramaturgodat.

– Igen, ő Szatmárra is követett, sőt, igazgatott is helyettem, amikor elmentem vendégrendezni. Utólag megértem, hogy ebből egy idő után elege lett, pedig ő volt az egyetlen bizalmi emberem. Húsz év alatt annyira megtanultuk egymást, hogy azt hiszem, ezt az interjút Ottó a nevemben bármikor meg tudná csinálni, ez viszont azt eredményezte, hogy a teljes szakmai egyetértésben már nem tudtunk érdemben vitatkozni, ellentétet tartani egymásnak. Önálló rendezői létem igazán akkor kezdődött, amikor eljöttem Kolozsvárról. Addig mindig volt egy atyuska, aki kellőképpen vigyázott rám. Soha nem történt semmi nagy baj. Kolozsváron nem lehetett megbukni, hiszen nem volt bérletrendszer. Ha valami nem volt elég jó, játsztunk belőle kettőt, és levettük műsorról a darabot. Nem kellett elviselni a kinszenvedést és jogos számonkérést a társulattól és a közönségtől. Kolozsváron a kísérletezés szellemében volt tere annak is, hogy valamit elronthassunk

anélkül, hogy bármiféle negatív következménye lett volna. Mindez egy nemes elitizmus, a művészet tisztelete jegyében rendkívüli alkotói szabadságot jelentett. Sokat segített az a sok minden, amit Gábortól tanultam, és egy idő után kialakult már az is, hogy a tanultakból mit nem tudok vagy nem akarok követni.

– *Három év után azonban színházon belüli és kívüli konfliktusaid adódtak, és eljöttél Szatmárról.*

– A színház zárt működésének velejárója, hogy kialakulnak érdekkörök, emberek magánjellegű problémáikat szakmai síkra terelik, és aki nem tesz kedvükre, azt megtámadják. Ezt a helyzetet így vagy úgy számos színházi alkotó és igazgató megtapasztalja. Ennek ellenére azt a csaknem négy évet sikertörténetnek tartom. Maradhattam volna, de kecsegtető volt a marosvásárhelyi ajánlat.

– *Így hát 2012-től a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának művészeti vezetője vagy. Azt kaptad itt, amire vártál?*

– Erdély majd minden színházában dolgoztam, mindenhol rétegződik a nézői igény, de itt nem. A vásárhelyi néző mindenevő. A hatvanezres magyarságú városban a függetlenektől a kabaréig legalább tíz előadói intézmény működik, és mindegyik telt házzal játszik. Ez valami egészen egyedi.

– *Olyan színházat vettetek át, amely sokáig nem találta a helyét, a hangját, és a közönségét is elvesztette. Ma pedig azt látom, hogy tele vannak az előadások, és nagyon jól fogadja a közönség a produkciókat. A társulat jelentősen megfiatalodott (olyannyira, hogy nálatok sincs idősebb, sőt, jószívről középkorú színész sem). A te munkáidban határozott folyamatosságot tapasztalok: amit Szatmáron elkezdted, azt Vásárhelyen folytatod és kiteljesíted. Jól körülírható formavilág, pontosan fogalmazott gondolatok jellemzik előadásaid többségét. Ez a szatmári Három nővérre éppen úgy igaz, mint a legutóbb látott két Ibsen-műre, a Hedda Gablerre és A nép ellenségére. Minden elképzelésed megvalósult?*

– Természetesen nem.

– *De itt azt rendezel, amit akarsz.*

– Igen. Az évad műsortervének összeállításában is szabad kezem van. Persze vannak olyan külső szempontok, amelyekkel kapcsolatban kompromisszumot kell kötnöm. Az nem jó, hogy két éve nincs költségvetésünk, hogy lassan kezdünk olyan munkákat is bevételezni, amelyeket nem szabadna, hogy pénz hiányában nem tudunk két hónapnál hosszabb távra reálisan tervezni. A nehézségek miatt két éve megtört egy ígéretesen indult fejlődési ív.

– *Lehet, hogy ezt ti belülről így élitek meg, de a közönség aktivitásán és reakcióin ez nem érzékelhető. A megszorítások más színházakat is érintenek. Azoknál inkább észlelhető valamiféle nézői elfordulás?*

– Nagyon fontos tapasztalatot szereztem arról, hogy a különböző városokban élő erdélyi emberek azok után, amiken az előző évtizedekben keresztülmentek, mit fogadnak be. Negyvenhat évem alatt megélhettem a színházban a hetvenes évek nosztalgiját, a nyolcvanas években azt, hogy veszélyeztetve volt az egész közösség, és a színház maradt az egyetlen otthonos, szinte házibulihoz hasonló találkozóhely, ahol lehetett rejtett dolgokról beszélni vagy összekacsintani a szünetben. Ennek a pezsgésnek és ünnepnek a nosztalgiját a nézők sokszor még ma is számon kérik rajtunk. Ezt nem szabad elvenni tőlük, mert ez sokak életének része. Ha el akarnánk venni, az olyan lenne, mintha azt kérnénk tőlük, hogy ne emlékezzenek a gyerekkorukra.

– *De ma már aligha követendő a nosztalgiára épülő színházcsinálás.*

– Persze. Amikor kezdtem a pályát, volt bennünk valami forradalmi vágy, hogy csináljunk olyan színházat, mint a lengyelek vagy, később, mint a németek. Az a baj, hogy ma nem tudjuk, milyen színházat kellene csinálni. Tanácstalanok vagyunk. Néha zavarba jövök, amiért kényszeresen foglalkozom régi, iskolás, fölöslegesnek tűnő hivatkozásokkal, miközben hihetetlen nézettséggel és szakmai visszajelzéssel jönnek létre olyan előadások, amelyek nem igényelnek semmiféle elmélyülést, szakmai megújulást vagy kíváncsiságot. Minden leegyszerűsödik. Az alkotó direktben reagál arra, amit lát, hall és érzel – és ezt nevezik színháznak. Ez kevés. Azt tapasztalom, hogy megtorpant és lebutult a kísérletezés. Sokáig nem tudatosodott bennünk, hogy azok a nagy műhelyek, mint amilyen a Berliner Ensemble, a Schaubühne, a Piccolo Teatro, művészeti és kulturális oázisok voltak, aztán a magyar nyelvterületen minden kisvárosban megpróbáltunk létrehozni ilyen oázisokat. De ez egyfelől annak árán sikerülhet, hogy a színház eltávolodik a közegtől, s nemcsak a közönségét, de a szakmai háttérét is elveszti, így nem társadalmi párbeszédet folytat, hanem öncélú monologizálássá válik; másfelől viszont ha a színház igyekszik részben megfelelni a befogadói közegnek, és csupán kicsit provokálni, az azzal a veszéllyel jár, hogy hol semmitmondásba fúl, hol túlbillen az optimális határon, és minden fedezet nélkül csak provokál.

– *Ha ilyen pontos a diagnózisod, hogyan tudsz továbbdolgozni? Márpedig évente két-három bemutatód van.*

– Az egyik menekülési útvonalam az, hogy klasszikusokat veszek elő. Kihívásnak tekintem, hogy a drámairodalom nagyjaival megbirkózzak – igaz, egyeseknek túl korán mentem neki, például a *Windsori víg nők*kel Kolozsváron semmit sem tudtam kezdeni. Nagyon fontos, hogy az ember csak olyan drámával dolgozzon, amihez van személyes kapcsolódása, ami őt személyesen érdekli. Évekkel később, amikor például nekifogtam az *Éjjeli menedékhelynek*, tudtam, hogy ez a mai emberekről is szól, de azt is, hogy ez a tradicionális, messzire visszanyúló mű nem lesz érdektelen annak sem, aki lassabb ritmusban él, másképpen viszonyul a valósághoz vagy a modernitáshoz. És sok ilyen mű létezik. Sajnos van egy olyan tendencia a színházban, hogy csak kivonatokat játszunk ezekből, mert félünk, hogy túlságosan megterheljük a nézőt fölöslegesnek tűnő, elidegenítő tartalmakkal. Ez tisztán kereskedelmi szempont: miért ajánljak olyat, amire a fogyasztó azt mondja, neki erre nincs szüksége, mert valamiféle „gyorskajához” van szokva?

A másik menekülési „útvonalam” a tehetetlenség: én csak a színházcsináláshoz értek. Jó esetben még legalább húsz év van hátra a pályámon, de már azon gondolkodom, hogyan kéne befejezni. Ahhoz már idős vagyok, hogy saját társulatot alapítsak, nem lenne energiám az adminisztrálására. Pedig annak talán lenne értelme, hogy tíz-tizenkét emberrel leüljünk, beszélgessünk, kísérletezzünk, és megfigyeléseket tegyünk arról, mit jelent ma a színház.

– *Az előadás utáni beszélgetésen elhangzott: többé-kevésbé így kezdődtek A nép ellensége próbái is.*

– Igen, tulajdonképpen ez történt. De ennek a fázisnak egy ponton meg kellett szakadnia, mert a repertoárszínházban a színészek nem merülhetnek el teljesen egy ilyen munkában, hiszen a következő hónapban más rendezővel, más módszerrel és más anyaggal kell dolgozniuk. Tehát ebben a struktúrában ezt csak részben lehet megvalósítani. Az egyetemen erre

több lehetőség van. Ott megengedhetem magamnak, hogy a színész- és rendezőhallgatókkal közösen a meggyőződéseimet is megkérdőjelezzem. A színházban erre nincs idő, illetve ami az egyetemen megbeszélés, az a színházban kijelentés.

– *Feltűnően ódzkodik a kortárs szövegektől.*

– Azt hiszem, ez elsősorban mentalitás kérdése. Engem jobban érdekel a klasszikusokban felfedezhető megannyi titok és rejtett tartalom, úgy érzem, ezekkel a szövegekkel pontosabban meg tudom fogalmazni a ma emberének egyetemes problémáit. A Facebookon futó híreket sem szeretem olvasni, így vagyok a legtöbb kortárs darabbal is.

– *Magyar színházakkal dolgoztál, románnal nem. Miért?*

– Az egyetemen dolgoztam román osztállyal, de színházban valóban nem. Felkéréseket kaptam, de mindig kibújtam alóluk: különös, hogy magyarul, sőt angolul is gond nélkül merek rendezni, de a románnal szemben – annak ellenére, hogy sokkal jobban beszélem, mint az angolt – valamiféle görcs ébred bennem, egyféle megfelelési kényszer, hogy azt a nyelvet ugyanúgy kellene tudnom, mint a sajátomat, és ezt inkább elutasítom.

– *Többfelé megfordulsz, nemcsak erdélyi, hanem magyarországi vidéki színházakban is rendezel (Szegeden például hetedszer, épp a Parasztoperát viszed színre²). Látsz-e különbségeket e társulatok munkájában? Milyen nehézségekkel szembesülsz itt vagy amott?*

– A szegedi rendezéseim három igazgatói érában születtek, ami azt jelenti, hogy a társulat folyamatosan változott. De egyetlen munkán belül is végtelen mentalitás- és munkamódszerbeli távolságok vannak a színészek közt, akiknek hónapról hónapra új rendezői nyelveket kell megtanulniuk magas szinten ápolni. Minden esetben igyekszem a nemtudás szintjéről indítani, és az egyénből dolgozni. Végtelenül nyugodt és csendes rendező vagyok. Kétségbeesve az. A színészek megőrülnek attól, hogy csak igazítom, mondom, igazítom, mondom, és nem közlöm, hogy mi a jó, ki hol tart, pontosan mit kell csinálnia. Nincs mércéje egy jó alakításnak, a színésznek nem a tutit kell megtalálnia, amit ha elért, megnyugodhat: elérte a célt. Ez nem létezik. Inkább lebontani kell a feladatot, mint a színészre ráterhelni. Egy jó műből egy kellőképpen jó olvasattal magától értetődőek lesznek a feladatok, nem kell erőltetni őket. Gyűlölök spekulációkat, csinálmányokat kitalálni. Tudatos, szerves jelenlétről szól a színházcsinálás. A színészeknek azt hajtogatom, hogy ne előadásokat játsszanak, hanem a saját problémáikat éljék meg, azokkal azonosuljanak. Pontosan tudom, milyen az, ha egy rendező fejében pereg egy film, és addig teszi ide-oda a színészt, amíg a színész és a film egy képbe nem csúszik. Ezt nem nevezhetjük élő alkotásnak. Azt gondolom, a színész nem pusztán kivitelező, hanem egyenrangú partner az alkotásban.

– *Ez szépen hangzik, de a színészek többsége ma inkább okoskodik, sokszor feleslegesen kérdez, s azt keresi, mit miért nem lehet megcsinálni. Ilyen körülmények között hogyan tudod a szerény és csendes rendezői attitűdöt érvényesíteni?*

– Épp a türelmességem következtében könnyebb egy adott ponton azt mondani, hogy mostantól így és így fogjuk csinálni, mert azt megelőzően a színészen nem alakult ki eleve ellenállás. Visszagondolva azt hiszem, nem volt igazi szakmai konfliktusom színésszel, és nem mondta senki, hogy azt, amit kérek, nem csinálja meg.

– *Készülsz a Nórára, hátad mögött van A vadkacsa, a Hedda Gabler (kétszer is). Mi vonz Ibsenhez?*

– Sokáig Csehov bűvöletében éltem. Vele folytattam valóságosnak tűnő párbeszédet. Ibsen azért vált közelebbi beszélgetőtársammá, mert kegyetlenebb, hiúbb, önzőbb, és ebből is fakadóan a társadalmat és az embert kegyetlenül kivesézi. Száraz a szövege, egyszerű, próbál nem hozzátenni semmi sallangot. Olyan tiszta formák születnek belőle, ami számomra otthonos. A kegyetlen emberszeretete tetszik nagyon.

– *Többször dolgoztál Lengyelországban. Emlékszem, milyen lelkes voltál az Yvonne után. Milyen tapasztalatokat szerezte a lengyel színházakban?*

– Még Kolozsváron, az egyik UTE fesztiválon ismerkedtem össze Tadeusz Bradeckivel, a katowicei színház akkori igazgatójával, akinek egy műhelymunkáján vettem részt. Ezt követően hívtott az Yvonne, burgundi hercegnő, majd a Hamlet rendezésére. Opolében pedig később a Rómeó és Júliát vittem színre. Szeretek Lengyelországban rendezni, mert ott komolyan veszik a művészeteket, ott a színházi előadásnak tétje van. A lengyel színészeknek azt tanítják, hogy azért kell rendezővel dolgozni, mert az olyasmit fog kérni, amit még nem tudsz. És a színész provokálja is a rendezőt, hogy ezt tegye. A tizenhét évesektől a sűrűsöt játszó nyolcvankét évesig. Ez fantasztikus! Csodálatos emberek. Szellemileg nem fáradnak el. Legalábbis azokra biztosan igaz ez, akikkel találkoztam, persze ez nem jelenti azt, hogy minden lengyel színész ilyen lenne. A rendszer a gyengébbet azonnal kidobja. Például annak a pályája elején álló fiatal színésznek, aki az Yvonne-ban a Herceget játszotta, aztán meg a Hamlet címszerepét, volt valami alig észrevehető beszédhibája. A Gombrowicz fesztiválon azért nem kapta meg az előadás a legjobbnak járó díjat, mert amikor ez a színész indulatosan és gyorsan beszélt, kitűnt a beszédhibája. A színház vezetőségétől kapott egy évet, hogy kijavítsa ezt a hibát, különben felbontják a szerződését. Ezzel szemben az opolei, most alakult társulatban több szerepre vendéget kellett hívni. Jobbnál jobb színészek jelentek meg a válogatáson. Megható volt, hogy többen tizenhat órás vonatást is vállaltak, csak hogy bekerüljenek a produkcióba. Ott mindenki a próbákra is maximális erőbedobással vesz részt, kíméletlenül önmagukkal. Ehhez képest mi túl kényelmesek vagyunk, punnyadtak.

– *A vásárhelyi társulatra is jellemző a punnyadság?*

– Már nem. Munkamorálból fakadó problémánk nincs. És ez nagyszerű. Ha jól van foglalkoztatva egy társulat nagy része – harmincöt színészt nem lehet, de nem is szabad egyformán foglalkoztatni, hiszen van, aki többet bír, van, aki kevesebbet, a képességek is különbözőek –, ha a többség jó kihívásokat kap, és érzi a fejlődés perspektíváját, akkor minimalizálódnak a feszültségek.

– *Hogy látod a jövődet?*

– Távolra nem tervezek. Itt körülbelül két évig tart a mandátumom. A magam naiv módján azt gondolom, hogy ha a jelenemet elég komolyan veszem, akkor megteremtődnek a későbbi lehetőségek is. Amennyiben lehetséges, maradnék a társulat élén, hiszen a színészek felét én hívtam, és ez felelőség. Olyan csapat állt össze, amelyikkel még lehetne öt évet dolgozni, mert most elkezdődhetne valami, egy lényeges és termékeny korszak. Ugyanakkor szakmailag az lenne a következő kihívás, ha szabadon válogathatnék társulatok és munkák között. De a szabadúszás azt jelentené, hogy nem lennék otthon, és nem gondolom, hogy a szakmám oltárán fel kéne áldoznom a családomat.

2 A koronavírus-járvány miatt a bemutatóra a kitűzött időben nem került sor.



JÁSZAY TAMÁS

QUOD ERAT DEMONSTRANDUM

Madách Imre: Az ember tragédiája – Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház

Silviu Purcărete intim hangulatú, színházi korszakokat és esztétikákat felidéző kamaraszínházi előadást rendezett *Az ember tragédiájából*. Tette mindezt úgy két tucat színésszel, nagyszabású, épített térben, mindvégig gördülékeny és egységes, szinte minimalista formanyelven. Nincs itt valami ellentmondás?

Természetesen nincs, de ehhez az idén hetvenéves román mester munkáit valamelyest ismerni kell. Az e lapszámban található, hódoló Banu-esszé két fontos mondatát emelem ide, melyek értelmezik és keretbe helyezik a fenti sorokat: „Purcărete előadásai nem önisméltók, de nem is autonómok – írja a színháztudós. – Felismerjük, de fel is fedezzük őket.” Igen, ez a lényeg, és tán nem durva általánosítás azt állítani, hogy a nagy formátumú rendezők egyik ismertetőjegyét formulázza itt a szerző: ezen alkotók világa oly tágas, hogy benne hosszan, ráérősen barangolhatunk. Bólintunk az ismerős tájakat látva, ám bármelyik pillanatban el tud minket kápráztatni egy rémisztő szakadék vagy fenséges hegycsúcs.

Nem tudom, vannak-e (voltak-e valaha) olyan típusú *Tragédia*-olvasók, akik úgy viszonyulnak a mű egy-egy új bemutatójához, mint a premiereken kezükben partitúrát szorongató Wagner-rajongók, akik felszisszennek a véleményes megoldásokkal szembesülve. Ha igen, nekik nem ajánlott olvasmány Visky András új szövegváltozata. Nem véletlen a szóhasználat: jóval több ez egyszerű dramaturgi beavatkozásnál (persze az sem egyszerű soha, tudom).

A szünet nélkül játszott kétórás előadásban a madáchi szövegnek mindössze az egyharmada (!) hangzik el: ha valaki most azt gondolja, hogy a rendező és a dramaturg fejével vágott ösvényt az őserdőben, nem feltétlenül téved.

De túlságosan leegyszerűsítő és merőben igaztalan volna az is, ha olyanokat írnék, hogy a szöveg a leglényegre redukálódott, vagy hogy csak az akciódús (?) epizódok maradtak benne a végleges verzióban, miközben e kijelentésekben is lapul valami az igazságból. A prágai szín teljes egészében hiányzik, Konstantinápoly után irány Párizs, London, az álombéli historikus színekre nem rakódik újabb álom. Míg az ókori és középkori színek részletezőek, a későbbi, új- és legújabbkori epizódok szövege csak váza az eredetinek: magasabb sebességre kapcsolva száguldunk a vég felé.

Visky változata nem azért új, mert ma használt kifejezésekre cseréli az olykor nehézkes madáchi megfogalmazásokat, épp ellenkezőleg: gyakorlatias élvezettel használja az archaizmusokat. Azt értem ezen, hogy a dramaturg olyan mennyiségű szövegtől szabadult meg, ami eleve felfokozott tempót és elsőprő lendületet ígér az előadásnak. Semmi mellébeszélés, a töprengések és elmélkedések, polémiák és filozofálások mind ugrottak, még sincs hiányérzetünk, Ádám és Éva józan ésszel felfoghatatlan, történelem körüli útjának minden epizódjánál jelen vagyunk. Tízeseivel hullanak ki az oldalak nyom nélkül, replikák sora tűnik el, több tucat sor vonódik össze ökonomikusan egy kérdéssé vagy felkiáltássá, és ezek mindig előre visznek. Ami megmarad, az szigorú célirányossággal a következő szín(ek) felé lendít, miközben a szöveg belső arányai nem sérülnek.

Vagyis itt nem az történik, mint a Purcărete-univerzum alapkövénel, a 2007-es szebeni *Faust*-nál, ahol a rendező – dramaturgja nem volt – Goethe monstrumát meg sem kísérelte a maga kétségbeejtő komplexitásában színre vinni, helyette a tudós és az ördög paktumára, Faust Margit iránti vonzalmára, a Boszorkányszombatra meg Faust magasba emelkedésére koncentrált.¹ Nem önkényesen emlegetem most a *Faust*-ot, hiszen a magyar irodalomban legközelebbi rokona a bő fél évszázaddal utána született *Tragédia*. Épp ezért gondolom, hogy bár feltétlenül hírértékkel bír, hogy a „magyar *Faust*” éppen Purcărete viszi színre, az előbbiekből következően semmi meglepő nincs benne: a román rendezőhöz tökéletesen illik ez a lépték, és a megtalált forma természetes módon engedelmessé válik neki.

Dragoș Buhagiar a temesvári színház nagytermét egyszerre leszűkítette és óriásivá tágította. Mint egy tévés interjúból megtudtam, a konkrét értelemben vett játéktér mindössze huszonhat négyzetméter: az üres, téglalap alakú térnek négy be-, illetve kijárata van. A terem nagy részét a 17. század óta Európa-szerte divatos theatrum anatomicumot perfektil megidéző épített, többszintes lelátó tölti be. Mindannyian más-más mértékben, de lefelé nézünk, a játéktérrel általában egy, de legfeljebb három hosszú, masszív, könnyen kihúzható és betolható asztal uralja. Az egyes színeket néhány jelentőségteljes kellékkel vagy tárggyal állítják elő a játszó. Kiszámítható, mégis izgalmas a tér létmódja: nagytölencseként működik, egyetlen pontba sűríti a történeteket, oda koncentrálna a nézői figyelmet.

Amit látunk, tökélyre fejlesztett demonstráció és példázat, és bár kínosan leegyszerűsítő volna azt mondani, hogy az emberfaj sárkányfog-vetemény voltáról készített színvonalas dolgozatot Purcărete, nem járnánk messze az igazságtól. Buhagiar jelmeztárának alapszíne a drapp, barnás

Mi? Madách Imre: Az ember tragédiája

Hol? Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház

Kik? Aszalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Csábi Anna, Csata Zsolt, Éder

Enikő, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lanstyák Ildikó,

Lőrincz Rita, Lukács Szilárd, Magyarai Etelka, Mátyás

Zsolt Imre, Mihály Csongor, Molnos András Csaba,

Szász Enikő, Tar Mónika, Tokai Andrea, Tóth

Eszter Nikolett, Vass Richárd / Díszlet, jelmez:

Dragoș Buhagiar / Zene: Vasile Șirli / Dramaturg:

Visky András / Színpadi szövegváltozat: Silviu

Purcărete és Visky András / Rendező: Silviu Purcărete

árnyalat: az istenadta népet hosszú ballonkabátokba, kötött sapkába, testszínű alsóneműbe bújtatja, a holtápadtra maszkolt arcok, a fehérre kent testek mozgó-beszélő, agyagból formázott bábokat idéznek. Tudatlan, ártatlan tömeget formáznak már a nyitóképben, pozíciójuk – hűen a madáchi gondolathoz – nem változik előadáshosszat: nem is nagyon próbálkoznak e körből kitörni, ha meg mégis, eleve kudarcra vannak ítélve.

Eszközök, tárgyak ők az előadás három Luciferje kezében: Balázs Attila, Bandi András Zsolt és Tokai Andrea öltönyös-nyakkendő, puhakalapos üzletemberek, kevésbé finoman fogalmazva maffiózók. Együtt, mégis külön birkóznak a mindvégig láthatatlan Úrral, az meg végső vereségük súlyát tovább növeli, hogy az Úr itt gyerekhangon csicsereg. Éder Enikő mikrofonba suttozja, bújja, éneklő Vasile Șirli komoly zenéjét, egyszerre játékos és fenyegető, megmosolyogtató, mégis félelmetes az, ahogyan a szavakat keresgéli és formálja.

Persze nem csak ő játszik a nyelvvel és a hangzással: a nyitójelenetben a hosszú asztalt körbeülő fantomalakok közül egy lányt és egy fiút választ ki Tokai Lucifere, az asztalra löki őket, kezdődhet az élvezetboncolás. Éva első szavait („Ah, élni, élni: melly édes, mi szép!”) a levétköztetett Lőrincz Rita és Kiss Attila a nyelvet tanulók görcsös akarásával, a rövid szótagok ütemes skandalása, a fülnek tetsző hanghatás fölött érzett gyermeki örömmel ismételteti. Az előadás akusztikus rétege – mint Purcăreténél oly gyakran – meghatározó jelentőségű: az Édenkert kakofóniába forduló idilli faunáját a nagy létszámú kar prezentálja állandó hangkulisszával szolgáltató.

A bűnbeesés poétikusan szép képbe sűrűsödik. Két alma ereszkedik le a magasból, ám Éva nem éri el a gyümölcsöt: a mindig készséges Lucifer vérvörös túsarkút nyújt át neki, innentől pedig nincs megállás. A Paradicsomból való kiűzést követően ez a cipő marad az egyetlen rekvizitum, amely újra és újra feltűnik a különböző színekben, ezzel is segítve Éva beazonosíthatóságát. Ez utóbbi már csak azért is praktikus, mert Luciferék a hosszú álmatlanságra álarcként bocsátják.

Ádám és Éva szerepe körbejár a színészek között (remélem, jól írom, hogy nem kerül mindenki sor): aki-re a kísérteties, különös módon az egyéni arcvonásokat is megidézni képes gumimaszk felkerül, némán, gesztusokkal, mozdulatokkal játssza el szerepét. Eközben a járásokba helyezett mikrofonállványok mögé állva mindig más-más

¹ Az előadásról bővebben lásd a *Színház* 2009. januári és 2012. októberi számát.



Tóth Eszter Nikolett. Fotók: Petru Cojocaru

„szinkronizálja” Ádám és Éva cselekvéseit: játszó és hangja között távolság teremődik, alkalom a reflexióra, garancia a nem szűnő figyelemre egymás iránt. A maszk uniformizál, ugyanakkor univerzálissá tesz, viselője bizonyos értelemben láthatatlanná válik tőle. Mind Ádámok és Évák vagyunk, egyértelmű az üzenet: íme, az ember! (Cinikus énem kérdezi: amelyik társulatban mindenki Ádám és Éva, ott nincs-e arról is szó, hogy senki sem az?)

Mindez tehát tovább erősíti az előadást alapjaitól átható példázatjellegét, ahogy a redukált szöveget körbeölelő, a színeket magyarázó, felvezető vagy kifejtő csoportos, kevés szóval levezényelt akciók is. Ezek a jelenetek gyakran a „színház a színházban” a rendező által szintén kedvelt receptjét követik: szöveg nélküli minidráma sorozata teremt háttérrel az egyes színekhez. (Megjegyzem, mindez komoly segítség lehet a román anyanyelvű és/vagy a *Tragédiát* nem betéve ismerő nézőknek: a „bevezetők” beazonosíthatóvá teszik a korszakot, felvázolják az alapproblémát, amelyet a meghúzott szöveg lényegre törve kifejt. Az uniformizált testekre kerülő kiegészítők, a fáraó fejdísz, a görög kort vagy a keresztes háborúkat idéző sisak, a rizsporos parókák azonos célt szolgálnak.) Csak néhány példa: Egyiptomban a súlyos asztalt vállukra vevő jajgató rabszolgák csoportját látjuk és halljuk. Athénban a polgárok gügyögő gyermekeként vesznek körbe a közülük több fejjel kimagasodó nagy politikust,

majd élvezettel, ütemesen kántálják: „Halál a fejére!” Párizsban parókába bújtatott káposztafejekkel dobálózhatnak a sansculotte-ok.

Purcărete az érthetőség és követhetőség jegyében nem riad vissza az anakronizmusoktól, és ez nem mond ellent a korokon és kultúrákon átívelő nagy utazás eszméjének. Könnyedén váltogatja a regisztereket és nyelveket: pantomim, bábjáték, kórusszínház – a mindenséget célba vevő játékba minden beleillik. Konstantinápolyban az eretnekeket benzinnel locsolják le, majd felgyújtják. A falanszter főzőshow lesz: a tudós konyhájában csillogó edényekben rotyog a múlt. Az űrben szkafanderbe bújnak és a magasba emelkedik az asztronauta Ádám.

Silviu Purcărete másodszor dolgozott a temesvári magyar színházban: a magyar és a német társulat akkori együttműködése, a *Moliendo Café*² meg a mostani bemutató kapcsolata olyan, mint a könnyű kézzel elkészített ceruzarajz és a széles ecsetvonásokkal, mégis magabiztosan vászonra rakott jelentékeny mű viszonya. A *Tragédia* pesszimizmusa nem áll távol Purcărete melankóliára hajlamos színházi esztétikájától. A záróképben az egymás ölelő karjába kapaszkodó tucatnyi Ádám és Éva lassan, tűnődve táncol el a kekes derengésbe.

2 Lásd a *Színház* 2015. februári számát.

GEORGES BANU

PURCĂRETE, A RENDEZŐ – A SZÍNPAD KÖLTŐJE

Portrévázlat

Silviu Purcărete *költő-rendező*. Kettős identitás ez, két pozíció, amelyek összeolvadása és egymásra hatása sajátos státuszt biztosít neki. Purcărete elkerüli egyetlen álláspont purizmusát, változtatja, társítja a kettőt, összevegyíti a modelleket, és határozottan visszariad attól, hogy bármelyikbe is belemerevedjen. Színháza a világ legkülönfélébb színpadain egy *művész*, egyben azonban egy *értelmező* jelenlétéről is vall – egyedisége ebből fakad. Kettős megközelítés ez, amely az egyes előadásokban különböző hangsúlyokkal jelenik meg, de amely soha nem zárja ki az ellenkező világnézetet, az éppen megjelenőtől eltérőt. Purcăretét megbabonázza annak lehetősége, hogy egyszerre legyen a szöveg értelmezője és a színpad költőiségének kifejezője.

Purcărete sokat dolgozik, ezért aztán nem mondhatom, hogy minden előadását láttam, mégis azonosítani tudom bizonyos motívumok állandóságát, bizonyos döntések folyamatosságát, akár egy festőnél vagy költőnél.¹ Ez viszont nem vezet olyasfajta autonómiához, mint amilyen egykor Robert Wilson vagy Tadeusz Kantor színpadi világát jellemezte, manapság pedig Romeo Castellucci vagy François Tanguy munkáit jellemzi. Purcărete jól érzékelhetően viszonylagos szabadságot vindikál magának, amelynek mértéke azonban soha nem előre meghatározott, mert ő konszenzuális, inkább érzelmi, semmint kizárólag értelmezői viszonyt tart fenn a szöveggel. Ezért a színpad nála egyértelműen a művész szignóját viseli, de ez nem zárja ki abszolút módon az írott mű hatását. A költő szabadsága és a rendező értelmezése közötti viszony előadásról előadásra változik, ám a határ soha nem tűnik el teljesen, csak át-áthelyeződik és elmosódik.

A színházi repertoár és a nem színházi szövegek között

Ma, amikor a drámai repertoárt, a színháznak ezt a képzeletbeli múzeumát a fiatal nemzedék „szabadcsapatai” agresszíven és polemikusan halottnak nyilvánítják, és gyakran megtagadják, Purcărete ezzel szemben saját perspektívát választ, és onnan

tekint a repertoárra. Őt a maga részéről inkább a régi szöveg „hatása” érdekli, mintsem a szigorú dramaturgiai értelmezés. Az előadás az örökölt darab visszhangja, amely a látványos, nagyszabású produkciókban tesz igazán emlékezetes hatást. Hogy ne emlékeznénk az 1992-es *Titus Andronicus* felkavaró erejére, amelynek egyik jelenetében meglepő módon Mozart zongoraversenye hangzik fel, s ez ellenpontosza a darabbeli gyilkosságokat? Vagy arra a nappalira, amely a 2012-es *Egy viharban* Prospero szigetének megfelelője? (Az előadást románul *O furtună cu titlu mutată* be – a szerk.) Vagy a 2003-as *Faust* káprázatos jelenetére, amelyben a címszereplő egy androgün Mefisztóval küzd? Olyan „boldog pillanatok” ezek, amelyeket egy kifinomult sfumato hoz létre Purcărete színpadán: mint egy fény-árnyék játék, szöveg és kép lágy, maszatos egységben olvad össze. Itt nem „a láthatatlan lesz láthatóvá”, ahogyan a színházi aktust szokás szerint meghatározzuk; a kettő elválaszthatatlan egymástól, ezért egyidejűségük mindig tartogat valami kiszámíthatatlant, megmenti a képzeletbelit, de nem erőszakolja azt autoriter módon az előadásra, emellett az olvasat is megmarad, méghozzá hihetetlenül nagy szabadságot engedve a nézőnek. Látunk és értünk, de nem világosan, hanem úgy, mint amikor egy Apollinaire-verset olvasunk, vagy annak a kevésbé ismert művésznak a rejtélyes festményeit nézzük, akit Alfred Kubinnak hívnak, és aki Purcărete-nek éppúgy kedvence, mint nekem.

Purcărete gondosan megválogatja a repertoárját, általában klasszikus szövegekre épít, a kortárs művekre kevésbé érzékeny. Shakespeare remekműveit állítja színre az *Übü király a Macbethből vett jelenetekkel* (1990) című előadástól a *Szentivánéji álom*on (1997, 2000, 2005) és a *Julius Caesar*on (2015) át a *III. Richárdig* (1983, 2017), de figyelme „másodlagosnak” vélt művekre is kiterjed, mint például a *Titus Andronicus* (1992) vagy a *Troilus és Cressida* (2005). Az ókori tragédiák közül olyanokat választ, mint Euripidész és Seneca *Phaedrája* (1993), az *Oreszteia* (1996, 1998) vagy az *Oidipusz király* (2014), olyan nem dramatikus szövegeket adaptál, mint Ovidius poémája, az *Átváltozások* (2009), vagy a *Danaidák* egymástól független részeit rendezi meg (1995). Mintha a remekművekhez való viszonyulást olykor ritkábban vizsgált szövegek színpadra állításával kellene megbontani – van ebben némi ellentmondás, de Purcăretét ez inkább ösztönzi. Máskor, éppen ellenkezőleg, egyetlen olyan műnek szenteli érdeklődését, amely az adott szerzőre jellemző minden sajátosságot szintetizál: ide tartozik Pirandellótól *A hegyek óriásai* (2009), Beckett *Godot*-ja (2005) vagy Csehov *Cseresnyéskertje* (2018).

1 Ebben az írásban csupán a színházi munkákra koncentráltam, megtartottam magam attól, hogy az operákról is beszéljek, amelyeket csak részlegesen ismerek, s ezt sajnálom is. Az operák más követelményeket és elemzési szempontokat támasztanak a befogadóval szemben. Purcărete egy filmet is rendezett (*Valahol Palilulában*), amelyben több, a színházi munkák motívumaira emlékeztető motívumot is találunk, és amelynek atmoszférája világát a dél-amerikai regények, különösen Garcia Marquez világával rokonítja. Nem értek a filmhez, így az alkotást csak felidézem, nem elemzem.

Ugyanebben a szellemenben rendezi meg Tolsztoj nagyregényét, a *Háború és békét* (2017). Színpadra viszi a *Terecskét* és a *komediaszínházat* Goldonitól (1986), Molière-től a *Don Juan* (1998), Moszkvában a *képzelt beteget* (2016), ám emblematiszusz rendezése Goethe világdrámája, a *Faust* marad. Egy szerző és egy rendező zászlóshajója ez. Legutóbb pedig arra a magyar darabra esett a választása, amely a *Faust* ikerműve: Madáchtól *Az ember tragédiáját* (2020) rendezte meg.

A repertoárban tett utazás pandanja a nem színházi szövegek, költői összeállítások vagy egyszerűen irodalmi montázsok színpadra állítása. Purcărete minimális vagy semmilyen korlátozást nem alkalmaz ezekben az anyagokban, ilyenkor a legnagyobb mértékben a színpad költője. Gondoljunk a *Dekameronra* (1993), a *Pantagruel sógornőjére* (2003), a *Piláfok és számárrillatra* (2001), a *Moliendo caféra* (2014) vagy arra a mélyfúrásra, amelyet több költő, elsősorban Mircea Dinescu erotikus világában végez. Ezekben az esetekben az első döntéstől a végső megvalósításig Purcărete az előadás minden részletének meghatározója: kitereteti irodalmi és vizuális vonzalmait, *színpadművészként* jelenik meg és teljesíti ki magát. Íme, ez ennek a színházi embernek a másik arca, aki hol az öröklött szövegeket részesíti előnyben, hol eltávolodik tőlük, hogy tiszta lappal induljon, és teljességgel a színpadnak szentelje magát. Felváltva műveli a két lehetőséget, innen kettős státusza: költő-rendező.

Koralitás és protagonisták

Purcărete kimondottan vállalja, hogy szereti a színház koralitását. Csoportokba rendezi a színészeket, amely csoportok valóságos koreográfiái egységekké állnak össze, s ezeket ő harmonikusan kezeli és képzőművészeti szempontból alkotja meg. Vegyes kórusokat mozgósít, amelyek az emberi sors megjelenítőiként viselkednek: többretűek, színpadilag azonban homogének. Purcărete rugalmasan viszonyul hozzájuk, amennyiben nem veti őket alá szigorú szerzői utasításoknak vagy katonai parancsoknak, nem dirigálja őket – szemben Einar Schleef világhírű előadásaival –; ellenkezőleg, hagyja, hogy belső dinamika katalizálja őket, fertőző energia, miközben a figyelmes térbe foglalás révén nyilvánvaló képzőművészeti élményt nyújtanak. A tömegeffektus nem elsőpörni akar, hanem a játék dimenzióját jeleníti meg. Vizuális és közösségi élvezet.

A színpadon nyüzsgő kórusok révén világossá válik, mennyire kedveli Purcărete a homogén színfoltokat, legyenek azok fehérek vagy feketék, valamint a jelmez egységességét, amelynek gyakori eleme a Kafkára és Chaplinre egyaránt jellemző keménykalap; a csoportalakzatokban emellett gyakran piros vagy fehér alapú kromatika dominál. A bújtatott azonosság abban érhető tetten, hogy Purcărete, akit magát is masszív testtel áldotta meg a teremtés, megsokasodik a színpadon: a jeleneteket pocakos, gargantuai sziluettek népesítik be, amelyek ellenben fürgén, gyorsan mozognak, cseppet sem nehézkesek. Mivel ezek a Purcăretét idéző alakok olyan előadásokban is megjelennek, mint a *Godot*, vagyis ahol nincs kórus, azt hiszem, értelmezhetjük ezt úgy, mint a rendező színpadra lépését, aki viszont nem úgy teszi ezt, mint Hitchcock a filmjeiben, hanem töredékesen és rejtetten. Hitchcock az alteregó bátorságát hirdeti, ami Purcărete számára visszatetsző. Megjelenik ő is a színpadon, de nem direkt módon, csupán egyik-másik színész vagy egy közösség révén.

A kórus beállítása mellett Purcărete mindenkire külön-külön figyel. Előadásaiban a román és az európai színjátszás nagy alakjaival dolgozott. Emblematikus színésze éveken át Ștefan Iordache volt, aki első Shakespeare-jei, a *III. Richárd* (1983, 2017) és a *Titus* feszültségét biztosította; hasonlóképpen Ilie Gheorghe, aki lírát vitt az *Egy viharba* és a *Faustba*; vagy Constantin Chiriac és Virgil Flonda, akik a *Godot* nagy-szerűségét garantálták; vagy Ofelia Popii, ez a kivételes színésznő, aki mitikusan robbant be a *Faustban*, majd a *Luluban* (2008) vitte tovább ezt a vonalat, amelyet ragyogóan folytatott a *Vörös hercegnőben* (2019). És voltak még annyian mások Norvégiában, Oroszországban, Magyarországon vagy Japánban! Purcărete esetében a kórus szeretete a színész, a kivételes színész iránti szeretettel cseng egybe. A kettő nem zárja ki egymást. Közös szellem egyesíti az előadókat: az előadás mint kollektív megjelenési forma szellemisége.

A munkaközösség

Purcărete folyton ingázik a projektjei és a világ városai között, s a szétforgácsolódás veszélyét azzal kerüli el, hogy állandó alkotócsapatot szervezett maga köré. Díslettervezője előbb Helmut Stürmer volt, akinek később Dragoș Buhagiar vette át a helyét, zeneszerzője Vasile Șirli. A terv mindig Purcărete fejéből pattan ki, de az előadás szervesen és haladványszerűen fejlődik ki ebből a közösségből mint egy idővel megizmosodott szakmai együttműködés következménye. Semmi sem felszínes, semmi sincs előre lefektetve, minden a közös alkotói folyamat eredménye. Kétségtelenül ebből a viszonyból – amely a *tényleges vezetőt* (akit nem kineveznek, hanem mindannyian elismernek) és a csapatot köti össze – származik az előadások mérsékelt változatosságból és visszafogott következetességből fakadó egységessége. Purcărete előadásai nem önismétlők, de nem is autonómok. Felismerjük, de fel is fedezzük őket. Ennek a mozgékony és vándorló csapatnak a tagjait az azonos érzékenység fűzi egymáshoz, ami azért is fontos, mert ez a csapat biztosítja Purcăretének az ihletett munkához szükséges háttérrel, hiszen a rendezőt köztudottan zavarja a gyűlölködés és a válsághangulat. „Ahol Silviu van, ott nem történhet semmi rossz!” – vallotta meg egy baráti beszélgetésben Vasile Șirli. Hasonló életfelfogás, hasonló alkotói eszmék – ez tartja össze ezt a munkaközösséget.

Érzékiség és konkrétum

Purcărete nem az üres színpad aszkétizmusát mutatja fel, de a túl pazar díszlet sem vonzza. Pontosan körülírt helyszínket jelenít meg szigorúan válogatott díszletelemekkel az általa előszeretettel kultivált érzékiség nevében. Ez az érzékiség elsősorban a felhasznált anyagok érzékisége, hiszen nála a színpadot gyakran föld és víz borítja, tűz is lobban, de az elemek nosztalgikus ragyogása egy letűnt világ költészetét, egy mára elhalványodott ünnep líráját sugározza. Purcărete és Buhagiar színpada olyan vallomásoktól terhes, amelyek rokoníthatók ugyan a szöveggel, de nem egyszerűen dekoratív funkciót töltenek be. A rendező érzékisége színházi megoldásként, de egyszersmind személyes állandóként szervesül a színpadi képekbe. Purcărete megérzékíti a konkrétumot, és ebből képezi az előadás talapzatát.

Másfelől különféle élelmiszerek is felbukkannak, bor, kenyér, piláfok, amelyek még egy előadás címébe is bekerültek.

Egy vihar. Fotó: Mihaela Marin



Purcărete olyan művész, aki főleg szerzői előadásában kinyilatkoztatja a hétköznapiak hozzávalóinak élvezetét, a „dumálgatásét”, a lassúságét. Nem más ő, mint a Balkán szenvedélyes rajongója, s ki is mutatja rokonszenvét ez iránt az intim és epikureus világ iránt. Purcărete epikureussága főhajtás egy regionális kultúra, egy olyan hagyomány előtt, amely megőrizte emlékezetében a balkáni térséghez tartozás tudatát. A román vérben nem a szókratészi dialógusok érzékisége csörgedez, hanem a kávé melletti lusta beszélgetések élvezete. A béke és a világ mozdulatlanságának elismerése ez. Egy olyan béke nyugalma, amely nem szereti a nyüzsgést, és amellyel szemben nincs apelláta.

A szem öröme és a hang diszkréciója

Silviu Purcărete szenvedélyes fényképész. Hányszor megálltunk Budapesten vagy másutt a világban, hogy lekapja a látványt! Ezek a felvételek gyakran az éjszaka és a magány képei. Ha elnézegetjük őket, felismerjük mögöttük a fényképész vonzalmát a különleges emberek és helyek iránt. Csupa olyan embert és helyet látunk rajtuk, akik és amelyek mind arra invitálnak, hogy visszataláljunk önmagunkhoz. Purcărete fényképei simogatják a szemet, jó eltévedni bennük, a vonalak varázslatos rajzolataiban, amelyek az álmot és a játékot kötik össze. Néma, mégis beszédes dialógusok.

Sokan hangoztatják, hogy Purcărete kép-színházat csinál. Milyen felületes és téves diagnózis! Purcărete színházában valóban úgy nyílnak ki a képek, akár a magnólia káprázatos virágzata, csak hogy varázsuk abból származik, hogy nem egy kinyilatkoztató, agresszív játék kíséri őket, hanem halk mormolás, suttogás, s a hangok együttese szándékosan másodrendű, de elengedhetetlen pozíciót vállal magára. Döbbenet figyelem a megjelenő képeket, és közben hegyezem a fületem, hogy az azokat kísérő hangokat meghalljam. Ez, a fordított prioritások játszámja határozza meg Purcărete esztétikáját, hiszen ő nem szorítja háttérbe a játékot, hanem kiegyensúlyozza viszonyát a szövetségeseivel, a képpel és a zenével. Ez egy demokratikus, dinamikus együttes, méghozzá azoknak a rezonanciáknak köszönhetően, amelyeket Purcărete és csapata az ellenőrzése alatt tart, és az előadás szolgálatába állít.

A színpad hódító ereje

Purcărete nyilvánvaló kedvteléssel kezeli a színpadi gépezetet, a fényeket és a forgószínpadot, a megjelenéseket és az eltűnéseket. A színpad a játék helye, de egyben varázsdoboz is, amely mennyi meglepetést okoz, és rendre képes csodálkozást kiváltani. A színpad nem leplezi le a titkait, hogy a konvenciót mutassa fel, ahogy Brecht-nél és követőinél, hanem az álom és a játék forrásaként működik. Ezért az ünnepi dimenziót gyakran kecsesen

jeleníti meg, mint a *Szentivánéji álm* többszöri változataiban, vagy saját eszközeivel konkretizálja a csodálatos képzőművészeti látomásokat, mint az *Egy viharban*. Purcärete nyíltan hirdeti, hogy lenyűgözi a színház hatalma. Hisz benne, szerelmes rabja.

De ez a rabság nem szorítja korlátok közé. A színpad szám-talan lehetőségét kiaknázza, amelyeket boldogan használ arra is, hogy megidézze a színész gyakorlatát, az általa használt protokollt, egyszerűbben szólva: a színpad alárendelt funkcióit is megmutassa. Megjelennek az öltözők, ahol a színészek maszkolnak előadás előtt, mint a 2014-es budapesti *Ahogy tetszikben*, amelyben a színészi játék és a darab változatos lehetőségei rafinált párbeszédbe léptek egymással. Egyrészt szerelmi vallomás ez, másrészt a színpad és a megjelenített szöveg folytonossága. Egyszerűbben, ismét: a *Godot*-ban Purcärete feltesz a színpadra egy sűgönőt, aki a színészek mellett mormolja a replikáikat, és megnyugtatja őket, hogy a színpadon senki sem mentesül az emlékezet kihagyásainak balesetétől. Purcärete nemcsak a fő-, hanem a mellékszereplőket is szereti, azokat, akik – ahogy Japánban mondják – az „árnyékból szolgálnak”.

Purcärete rajong a színpadért, és olyan melegséggel tárja fel a praktikus oldalát, ami gyakran a nagy Giorgio Strehlert idézi – ők mindketten az igazi művészszínház művelői.

Humor és melankólia

A gyöngédség és a humor kettőse számos előadásban megjelenik. Nem a kíméletlen, fensőbbes és destruktív kacaj, hanem a mosoly, amely oldja a feszültséget, amely bensőséges,

feszélyeztettségtől mentes viszonyt alakít ki a nézőtér és a színpad között. Manapság sok mai előadás karikíroz, és a kinevetés révén szabadítja fel a nézőt, de Purcäretét hidegen hagyja az ilyesfajta provokáció: nála a mosoly a dráma felfüggesztése, egy szusszanásnyi idő. Nevetünk, és utána megint egyenletesen lélegzünk. Éppen ezért idegen tőle a szenvedély, a jajkiáltás pátosza, a tragédia mértéktelensége. A nevetés – szűrő, amely mértéktartásra int. És kibékít a világgal.

Rendezéseiben Purcärete nem akar láthatatlan maradni, de nem is nyomaskszik nárcisztikusan előtérbe. Nem szereti a túlzást, s úgy csepegteti a minden szkeptikus művészemberre, így rá is jellemző melankóliát, mint aki a létezésen túl a színház kommunikatív örömeiben végre megtalálta a megfelelő formát, amelybe kiöntheti. Olyan színház az övé, amely átmenetileg megbékél a valósággal, köszönhetően a fikcióknak, amelyek megjelennek, a létezőknek, amelyek életre kelnek benne, a nézőknek, akik pedig mindezt örömmel veszik. Olyan színház ez, amelyben korunk és ifjúságom egyik nagy esszéistája, Roland Barthes békítő és melankolikus szellemét ismerem fel. Purcärete hasonlóképpen árnyaltan tekint a valóságra, akárcsak ő: mindketten viszszautasítják az ellentétek erőteljes hangsúlyozását. Barthes ezt *A szöveg örömeiben* foglalta össze, Purcärete pedig úgy végzi a dolgát a saját pályáján, amit bizvást nevezhetnénk *a színház örömeinek*.

*Az írás a Színház folyóirat felkérésére született,
fordította Demény Péter.*

E számunk szerzői

Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapesten él
 Georges Banu (1943) kritikus, Párizsban él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
 Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Budapesten él
 Fuchs Livia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Gajdó Tamás (1964) színház-történész, Budapesten él
 Gál Eszter (1967) táncművész, táncpedagógus, a Színház és Filmművészeti Egyetem doktorandusza, Budapesten él
 Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él
 Jászay Tamás (1978) kritikus, a Revizor szerkesztője, Szegeden él
 Králl Csaba (1964) tánc-kritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 Lőrinc Katalin (1957) táncművész, egyetemi tanár, Budapesten él
 Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánc-kritikus, Budapesten él
 Muntag Vince (1990) színház-tudós, Budapesten él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színház-történész, Budapesten él
 Némethi Eszter (1987) színház-rendező, Brüsszelben él
 P. Müller Péter (1956) egyetemi tanár, Pécsen él
 Schuller Gabriella (1975) színház-történész, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él
 Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplói-író, Budapesten él
 Szabó Attila (1983) színház-történész, muzeológus, tanár, Budapesten él
 Szász Emese (1988) szabadúszó újság-író, Budapesten él
 Trencsényi Katalin (1971) dramaturg, Londonban él
 Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él