

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • szeptember

LIII. évfolyam, 7. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Fritz Gergely, Gabnai Katalin, Molnár Zsófia, Nagy Klára, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradai Nóra. Felelős kiadó: Králl Csaba.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

ÜZEN A SZERKESZTŐSÉG

- 2 Az első cikktől az elnökségig – Tompa Andrea
Tanul a szerk. – Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea

SZÍNHÁZ ÉS EGYETEM

- 3 Ellenállás-szótár
Blokád, Egyetemfoglalás, Egyetem-összevonás, Ellenállás, Nemkívánatosak, Plénum, Punkradikalizmus, Tiltakozás, Tudásszabadság, Ultimátum
- 8 A Kaposvár–Budapest járat
A SZFE útja a modellváltásig. Kovács Bálint időrendi összefoglalója
- 12 Molnár Zsófia: Polgárosodás
Szezon és fazonok
- 15 Jákfalvi Magdolna: A színház mint önismeret
Fogalomtörténeti kérdések

ONLINE SZÍNHÁZ

- 19 Mi a színház most?
Szerkesztőségi tízkezes: Herczog Noémi, Rádai Andrea, Boros Kinga, Nagy Klára, Fritz Gergely

STREAMHÁZ PORTRÉ

- 23 Gabnai Katalin: Kecskeméti négylevelű
- 26 Fritz Gergely: A színház mint archívum
Sepsiszentgyörgyi streamház
- 29 Szabó-Székely Ármin: Színházi buldózer
Német nyelvű színházak online a járvány idején
- 32 Adorjáni Panna: Otthon a londoni Nemzetiben
A National Theatre at Home online színháznézős programjáról
- 36 Megyeri Léna: Digitális tánctavas
Aerowaves Spring Forward

ZENÉS SZÍNHÁZ

- 39 Csabai Máté: Örök nemzeti szertartás
Az István, a király mint parabola
- 42 Hermann Zoltán: Bűn(tudat) és operett
- 46 László Ferenc: Bónik, Frédik, Musztafák
Operettkarakterek 1.: Táncos-komikusok régen és ma

Címlapon: a Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) melletti Vas utcai tüntetés 2020. június 21-én (fotó: Gerencsér Anna).
A B/4-es borítón: Három nővér, r.: Susanne Kennedy, Münchner Kammerspiele (fotó: Judith Buss)

IMEDIA

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

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

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

OBSERVER

AZ ELSŐ CIKKTŐL AZ ELNÖKSÉGIG

Huszonegy éve jelent meg az első írásom, egy fordításelemzés a *Színház* folyóiratban. Pár évre rá a világszínház rovatot vezettem, ami lassan szerkesztői státusszá vált. Később Koltai Tamás főszerkesztő-helyettesének nevezett ki, ezzel a szimbolikus pozícióval jelölve ki utódjának. Egyikünk sem gondolta, hogy ilyen gyorsan kell a helyébe lépnem; Tamást 2015-ben veszítettük el. Két évtized alatt sok száz cik-kem jelent meg itt. Főszerkesztőségem kezdetén új szerkesztőséget hoztam létre olyan munkatársakból, akikkel szívesen gondolkodtam egy újfajta szellemiségen. Létrehoztunk magunk köré egy új kuratóriumot is, olyan színházi emberekből, akik véleményükkel és kritikájukkal segíthetik ezt munkát. A személyes életem azonban az utóbbi évtizedben sok mindennel gazdagodott – család, négy regény, egyetemi pálya. A kritikaírás szorult háttérbe először, majd lassan felismertem, hogy erőim végesek: már tavaly ősszel átmenetileg átadtam a lap vezetését kollégáimnak, hogy egy könyvet be tudjak fejezni.

Boldizsár Iván az 1968-as lapalapítástól haláláig, 1988 végéig főszerkesztő volt. Koltai Tamás 1990-ben vette át a lapot, és 2015-ig szerkesztette. Jómagam öt évig vezettem, talán a legnehezebb korszakban, amikor a művészeti folyóiratok helyzete megroppant, a színházra nehezedő politikai nyomás pedig folyamatosan a kérdéssel szembesített: miről kell egy ilyen korban lapot csinálni? Lehet-e még igaz szót leírni? Legalább hetven százalék őszinteséggel, ahogy Kukorelly Endre fogalmazott.

Idén úgy döntöttem, hogy a lap főszerkesztői teendőit végleg átadom. Hogy kinek, kiknek, az a szerkesztőségi beharangozóból lesz kiolvasható. Ez a sok elhivatottságot, ma leginkább menedzseri és kommunikációs képességeket követelő feladat sokkal több figyelmet kíván, mint amennyit az én személyes életem immár megenged. A szerkesztőség kérésére új tisztségben, a Színház Alapítvány kuratóriumának elnökeként figyelő, támogató, kritikus jelenlévőként folytatom a munkát. Nánay Istvánt, tanáromat, munkatársamat váltom elnökként – Istvánhoz majdnem három évtizednyi szoros munkakapcsolat fűz.

Ha valamire büszke volnék most, az leginkább az, hogy van kinek, kiknek átadnom a lapot. Bízom bennük, a szellemiségükben, kritikai kraftjukban, elszántságukban, felelősségtudatukban. Vigyázni fognak erre a fél évszázados folyóira-ra és a kritikai gondolkodás hagyományaira. Jó munkát, kedves kollégáim, barátaim: Andi, Csaba, Kinga, Noémi!

Tompa Andrea

TANUL A SZERK.

Mind a négyen Andrea felkérésére csatlakoztunk a laphoz szerkesztőként öt évvel ezelőtt, és nyugodt szívvel mondhatjuk, hogy végig csapatmunkában, s nem alá-fölérendeltségi viszonyban dolgoztunk és gondolkodtunk egy új szemléletű színházi folyóirat kialakításán. Ahogy sikereink és eredményeink, úgy hibáink és kudarcaink is közősek voltak. A leosztott feladatköröket sosem tartottuk átjárhatatlannak, mindenki egyenértékű tagja volt a működésnek – aki fontos, aki számít, akinek a véleményére kíváncsiak vagyunk. Ezért sem lesz számunkra feltétlenül új, amibe közös akaratból belevágunk: valamelyest szakítva a lap és általában a szakmai/elméleti folyóiratok sok-sok évtizedes hagyományával főszerkesztő nélkül, kollektív szerkesztőségi felállásban visszük tovább ezt a komoly tradíciójú színházi lapot, ami nemcsak kihívás, hanem nagy felelősség is.

Úgy gondoltuk azonban, hogy szerkesztési elveink minket is köteleznek. Ha már lapként megkíséreltük mind szélesebbre tárni a kaput a színház és a színházról való gondolkodás előtt, akkor mi is lehetünk annyira bátrak, vágányak, sőt szexik, hogy nem ijedünk meg az ismeretlentől, a járatlan úttól, amit jelen esetben a kollektív lapcsinálás jelent. Rizikó nélkül nincs fejlődés, fejlődés nélkül pedig nincs semmi. Mi fejlődni szeretnénk. (És azért fontos hozzátenni azt is, hogy mint a járatlan utak többsége, ez az út sem teljesen új Magyarországon: közvetlen előképünk – ahogy a többhangú kritikák esetében is – a 2000 folyóirat.)

De nem ez az egyetlen változás a házunk táján. Impresszumunkban mostantól nemcsak a Színház Alapítvány kuratóriumának névsorával találkozhat az olvasó, hanem egy – több generációt képviselő – főmunkatársi körrel is (név szerint: Fritz Gergely, Gabnai Katalin, Molnár Zsófia, Nagy Klára, Proics Lilla), akiket mi hívtunk magunk mellé tanácsadónak, támaszként, tudásukért – a „három T” új formája –, hogy szorosabban segítsék a lapkészítés mindennapjait. Velük együtt vágunk neki a jövőnek – és persze Veled, kedves olvasó, aki, reméljük, továbbra is megtisztelsz bennünket nyitott, értő és kritikus figyelleddel.

*A szerkesztők: Boros Kinga, Herczog Noémi,
Králl Csaba, Rádai Andrea*

Nem így terveztük. Szeptemberi számunkban a tavasszal elindított művészeti felsőoktatási sorozatunk harmadik része következett volna – afféle szabad vízióként vagy utópiaként – a színházi felsőoktatás jövőjéről, de alánk jött a valóság: az SZFE elleni nyílt politikai hadjárat, ezért bizonytalan időre elnapoltuk a tervünket. Még a látszatát is kerülni szeretnénk volna annak, hogy háttérzeneként a NER kultúrharca egyik újabb csúfos fejezetéhez. Pedig ugyanúgy kizárólag szakmai kérdések kerültek volna terítékre, mint amikor – eredeti elképzelésünket kiváltandó – az SZFE volt és jelenlegi vezetőségi tagjait, állandó és megbízott oktatóit (akik nem melleleg mind aktív színházi alkotók) szeretnénk volna egy asztalhoz ültetni, hogy előre megadott kérdéscsoportok mentén beszéljék át az egyetemi múltat és jelent. Ám ez az ötletünk is meghiúsult, mert a kerekasztal felkért résztvevői nem találták időszertűnek a pillanatot a szakmai számvetéshez.

Szerintünk egy szakmai számvetés mindig időszertű. A közkeletű vélekedéssel ellentétben többek között éppen a valódi, szakmai kérdések sorozatos negligálása felelős azért, hogy most itt tartunk. A szakmai értékek védelme ugyanis a szakmai eszmecsere, nem pedig a tabusítás. Éppen ezen értékek védelmében tartjuk végtelenül szerencsétlennek, hogy a szakújságírás ennyire kiszolgáltatott az alkotói, intézményi akaratnak – nem ez az első eset, hogy háritással találkozunk az érdemi párbeszéd ajánlatával szemben. De nem volt mit tennünk, mint beadni a derekunkat, és megmutatni az olvasónak azt, ami ebből a jóval kövérebbre tervezett tematikus fókuszról maradt: egy ellenállás-csokrot, amely a nemzetközi művészeti/egyetemi szféra performatív tiltakozó akciókból szemezget, az SZFE elleni kormányzati einstand (részletes) idővonalát Kovács Bálint gyűjtésében, Molnár Zsófia írását a képzés kritikáiról, valamint Jákfalvi Magdolna rektorhelyettes tanulmányát, amelyet a karantén alatt a „szabad esszék” munkacímű belső felhívásunkra készített.

ELLENÁLLÁS-SZÓTÁR

A Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) alapítványi kuratóriumának tagjait a közvélemény – az egyetem oktatóihoz és hallgatóihoz hasonlóan – 2020. július 31-én ismerhette meg a sajtóból. A névsorban egyetlen olyan személy neve sem szerepelt, akiket az egyetem javasolt. Alábbi történeti összeállításunk európai művészeti egyetemek, művészek és intézmények tiltakozó akcióinak, illetve felsőoktatási intézmények einstandolásának példáiból merít. Szerzőink Angliától Szerbiáig, Macedóniától Oroszorszáig gyűjtötték össze a szervezett ellenállás legkülönbözőbb formáit. Tisztában vagyunk azzal, hogy a hatalom, amellyel az érintettek szembeszálltak, radikálisan különbözhet tőlünk keletre és nyugatra, valamint a rendszerváltás előtt és után. Reményeink szerint szótárunk mégis kedvet adhat a további tájékozódáshoz, a cselekvéshez és az önvédelemhez.

BLOKÁD – Szerbia, 2009

Berecz Zsuzsa

A tandíjak bevezetése és a felsőoktatás piacosítása ellen tiltakozva 2009 tavaszán önszerveződő diákok blokád alá vonták a Zágrábi Egyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Karát. A diákellenőrzés alatt álló egyetem nyitva volt, a tanórák viszont elmaradtak, helyettük a diákok alternatív tanítási programot alakítottak ki. Előadásokat, workshopokat, filmvetítéseket és koncerteket szerveztek, hogy felhívják a diákság, a tanárok és az érdeklődő polgárok figyelmét a tár-

sadalmi egyenlőtlenségek különböző aspektusaira. Az április 20-án kezdődő, harmincöt napig tartó blokád közben nyolc horvát városban összesen húsz tanszék és egyetem került diákellenőrzés alá.

A bolognai reform bevezetését követő években (2005/2006-tól) számos európai egyetemen zajlottak megmozdulások, foglalkozások, de a zágrábi volt talán az első, ahol az ellenállás a *közvetlen demokrácia* eszközeivel történt és határozott *representációkritikával* párosult. A közvetlen demokratikus közösségi szerv a plénum volt, amely minden fontos döntésről szavazott, így a blokád megkezdéséről és feloldásáról is.

A fórumozó diákság *sokaságként* működött – nem volt egyetlen központ, nem voltak állandó hangadók, inkább rotáló szerepörök, munka- és akciócsoportok. A médiaszereplések során mindig más-más küldöttek képviselték – névtelenségüket megőrizve – a plénum gondosan megfogalmazott kollektív álláspontját. Ezzel is azt üzenték, hogy az általuk képviselt ügy nem egyének ügye, hanem az egész társadalomé. A média élénk érdeklődését a diákok arra használták, hogy a tévén keresztül élőben követeljk, hogy az oktatási miniszter bocsátkozzon nyilvános vitába velük. Amikor a miniszter ennek nem tett eleget, a diákok köröző plakátot készítettek „Eltűnt az oktatási miniszter a tudás társadalmában” felirattal.

A diákság mint különféle véleményeknek fórumot adó sokaság elvét a zágrábi hatására más egyetemfoglalások is érvényesítették.¹ Amikor például Bécsben a 2009. őszi egyetemfoglalás ötödik hetében a diákokat végre egyeztetésre hívta Johannes Hahn miniszter, az esemény alibijellegét hangsúlyozandó a diákok képviselői luxusautóval gördültek be az „egyetemi cirkuszba”. A „Hármak” néven bemutatkozó küldöttek napszemüveget és „Egy a sok közül” felirattal ellátott pólót viseltek.

A zágrábi blokád szervesen kapcsolódott a szabad közttereket, megfizethető lakhatást és nem kommercializált oktatást követelő nemzetközi mozgalmakhoz. A zágrábihoz hasonló blokádok nyomán az egyetemek terei újraértelmeződtek, közösségi tereké váltak, ahol a kollektív cselekvés és ellenállás új formái alakultak ki, amelyek gyakran a művészet fogalmának tágításával párosultak.

A blokádok beszüntetésével ezek a mozgalmak nem haltak el, decentralizált munkában folytatódtak összekapcsolódva más társadalmi mozgalmakkal (a zágrábi diákok például a gazdák mozgalmát is támogatták, a szkopjei diákmozgalom a macedón Színes Forradalomba csatornázódott be). Az egyetemfoglalás módszertanát a zágrábi diákok „Az egyetemfoglalás boszorkánykonyhája”² címmel ki is adták, összefoglalásuk többek között a magyarországi Hallgatói Hálózat (HaHa) 2011-es szerveződésénél is segítséget nyújtott.

EGYETEMFOGLALÁS – Anglia, 1968

Mélyi József

1968 májusában a franciaországi diáktüntetések már Angliában is éreztették hatásukat: Londonban a Hornsey Művészeti Egyetem hallgatói elfoglalták az egyetem főépületét. A diákok elsősorban az ellen tiltakoztak, hogy a kormányzat az intézményt egy újonnan létrehozandó műszaki főiskolába kívánta beolvasztani. A követelések között azonban az autonómia mellett ott szerepelt az oktatási színvonal javítása és a folyamatok demokratizálása is. A foglalók tiltakoztak az épületek, kollégiumok leromlott állapota és a menedzseri szemlélet eluralkodása miatt is. Az egyetem vezetése ráadásul nem volt hajlandó teljes mértékben elismerni a diákszakszervezetet. Az épületfoglalás május 28-án kezdődött és július 4-ig tartott. A hallgatók csak részsikereket értek el, mindenesetre a hangulat megváltozott: a Hornsey és az időközben szintén fellázadt Guildford Art School demonstrációjára már a Trafalgar Square-en került sor. A két főiskola hallgatói a véleménynyilvánítás új, intézményes útjait keresve alapították meg a Movement for Rethinking Art and Design Educationt (Mozgalom a művészeti és designoktatás újragondolására), amelynek konferenciáját júliusban tartották. A tüntetések és a különböző események meghirdetésére számos grafika és plakát készült, a Trafalgar téri tüntetést pedig a provokatív munkáiról ismert brit művész, Stuart Brisley performansza kísérte.

1 A sokaság témájához lásd például: Gerald RAUNIG, *Factories of Knowledge. Industries of Creativity*, New York: Semiotext(e), intervention series 15, 2013.

2 https://docs.google.com/document/d/1_8f78ZNPZetmLG72EnayQ1NxuZN2IYQKPZ-I24RpLMo/edit

EGYETEM-ÖSSZEVONÁS – Románia, 1959

Tompa Andrea

A magyar nyelvű felsőoktatás a második bécsi döntést követően, 1940-ben újraindul Kolozsváron, majd 1945-től a Bolyaiak nevét felvevő tudományegyetemen folytatódik. Az 1956-os magyar forradalmat követően erősödő nacionalista diktatúra az egyetem 1959-es megszüntetéséhez, illetve a román egyetemmel, a Babeşsel való egyesüléséhez vezetett; így jött létre a mai Babeş-Bolyai Tudományegyetem.

Ennek az egyesülésnek a korszellemnek megfelelően már alulról jövő javaslatként kellett megjelennie, és nem valamiféle erőszakos, felülről irányított szándékként.

Az előkészítés során két folyamat zajlik párhuzamosan: az „egyesítés” taktikus felépítése, valamint a bolyais tanárok és diákok pere, akiket „közrend elleni szervezkedés vádjával” ítélnék el; ez utóbbi még az 56-ot követő erdélyi megmozdulások része. Mindkettő az egyetemi polgárság megtörését szolgálja.

Első lépésként a magyar pártlapban, az *Előrében* megjelenik Sztrányeczki Gábor cikke, melyben a Bolyai egyetem oktatója az intézményt bírálja.

1959 februárjában egy bukaresti diákszövetségi ülésen több bolyais diák szólal fel, és kéri, hogy a magyar és román diákok együtt tanulhassanak. Ezt az ülést Ion Iliescu vezeti, a későbbi államelnök. A tanácskozáson határozatot adnak ki, melyben kéri a hallgatók elkülönítésének megszüntetését. Február 26-án már Kolozsváron a felsőoktatási párttagok részvételével tartanak nagygyűlést az Egyetemiek Házában. A gyűlésen a fiatal Nicolae Ceauşescu is jelen van, és Ion Iliescu. Az egykori rektor, Nagy István író felveti, hogy vajon a Nyugat nem fogja-e kisebbséggel lenni lépésnek tartani az egyesítést. Ezt követően több „egyesítési nagygyűlést” szerveznek az oktatók és hallgatók részvételével. Szabédi László költő és tanár is felszólal, az egyetem alapítására emlékeztet, mire Ceauşescu kijelenti: „Hiba volt a Bolyai egyetem létesítése! Amit pedig Szabédi végez, az nem egyéb zavarkeltésnél!” A zárógyűlésen a korszellemnek megfelelően a „renitensek” (Szabédi, Nagy István, Balogh Edgár) önkritikát gyakorolnak. A hallgatók később üdvözlnek az egyesítést, márciusban már egyesítési ünnepeket tartanak, április elején a pártfőtitkár jelenlétében véglegesítik az eseményt. Április közepén több oktató, Szabédi László, Molnár (Löwinger) Miklós, Csendes Zoltán öngyilkosságot követ el. Szabédi László temetése csendes tüntetéssé válik. Az 1959-es egyesítési folyamat azt mutatja, hogy már semmiféle ellenállásnak nincs tere; a diktatúra mindent ellenőrzése alá vett.

ELLENÁLLÁS – Franciaország, 1968 és utána

Darida Veronika

Nanterre neve számomra sokáig a gondolkodás szabadságát jelentette. Először gimnazistaként találkoztam a nanterre-i egyetemmel: Robert Merle *Üvegfal mögött* című regényében, mely a hatvannyolcas párizsi diáklázadások közvetlen előzményét, a március 22-i mozgalmat ábrázolja, amikor száznegyven diák elfoglalta az egyetemi tanácstermet, és létrehozta a „kritikai egyetemet”, ahol valóban őket érintő kérdésekről vitakoztak. Ez a szabadegyetem nem tarthatott sokáig, májusban az egyetemet határozatlan időre bezárták, a diákvezetőket fegyelmi bizottság elé állították, ami hatalmas felháborodást és szolidaritási mozgalmat indított el Párizsban, előbb a diákok által elfoglalt és elbarikádolt Sorbonne-on, majd az utcákon, ahol a társadalom széles rétegei csatlakoztak a diáktüntetőkhöz. Nanterre-ben hatvannyolc után a lázadó diákokat támogató Paul Ricoeur lett az egyetem dékánja (bár az igazsághoz hozzátartozik, hogy később amiatt hagyta el az egyetemet, mert egyik szónoklata során egy szem-

tesvödrot borítottak rá). Hatvannyolc forradalmi szelleme tovább élt az oktatásban és a kritikai gondolkodásban, a legkiválóbb filozófusok, társadalomtudósok és színházi szakemberek tanítottak itt (mivel a campuson található a Bernard-Marie Koltès színház). Nem meglepő tehát, hogy egy 2006-os törvényrendeletet követően az itteni diákok és tanárok lázadtak a legerősebben a hallgatók kizsákmányolása ellen: újra elfoglalták az egyetem számos épületét, és három hónapig felfüggesztették a tanítást. 2007 és 2009 között pedig, amikor az egyetemek szabadságát és önrendelkezési jogát érezték veszélyben, Nanterre evidens módon csatlakozott az egész országot behálózó, hatalmas tünteteshullámhoz.

Franciaországban, ahogy ezt a hatvannyolcas események is megmutatták, nagy hagyománya van az ellenállásnak és a szolidaritásnak. Egy kis csoport ügye az egész társadalmat érintő ügynek számít, a gondolkodás szabadsága mindenki számára megkérdőjelezhetetlen alapelv. Ami nem jelenti azt, hogy az egyetemek elfoglalása ne váltott volna ki heves reakciókat. Sokan patetikus, ostoba, indokolatlan stb. lépést láttak a tanítás felfüggesztésében, de a diákok között ez valódi egységet hozott létre. A hatvannyolc előtt Nanterre-ben oktató Merle az akkori diákélet legnagyobb problémájaként a magányosságot és az érintkezés hiányát említette, ami azóta még erősebb tendencia lett. A közös célért, az egyetemi autonómiáért való elkötelezett fellépés azonban minden esetben igazi közösséget teremtett.

NEMKÍVÁNATOSAK – Szovjetunió, 1910/1920-as évek

Hetényi Zsuzsa

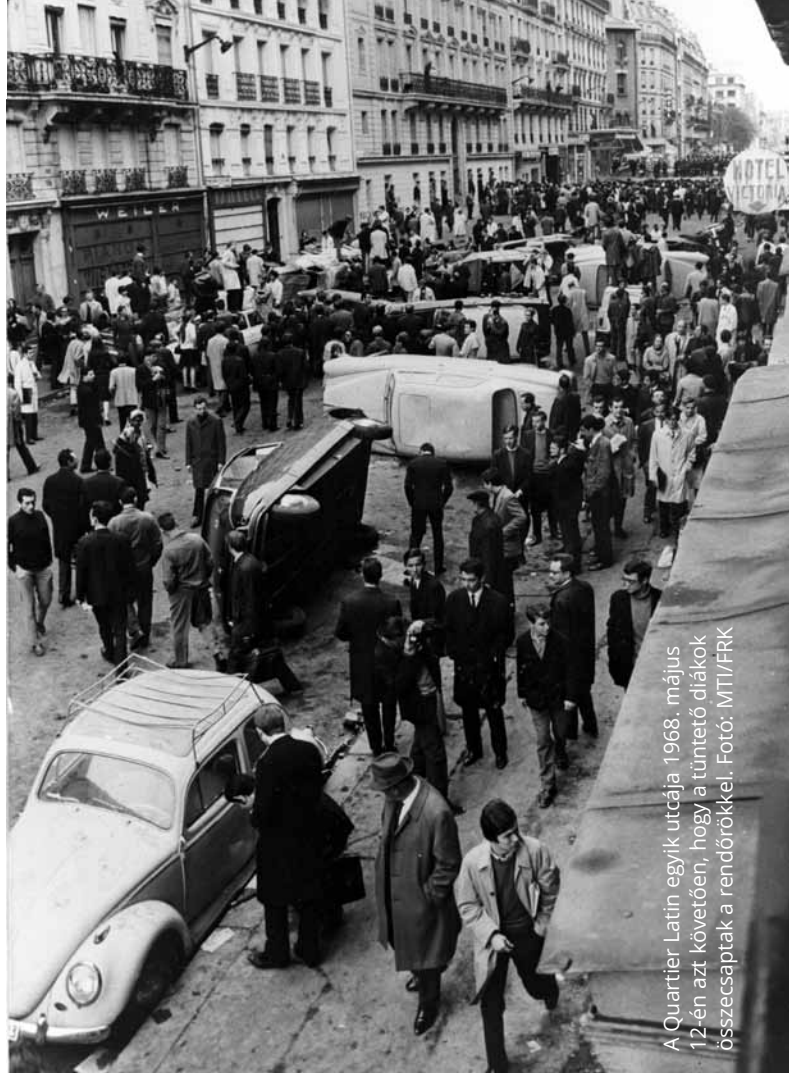
Egyes források szerint 1909-ben a mai lengyel Białystokban, mások szerint 1913-ban Vlnában alakult meg a héber nyelvű Habima színház, de akkoriban mindkét város az Orosz Birodalom területe volt. Köztük légvonalban 222 kilométer a távolság, míg Kaposvár és az SZFE között csak nagyjából 160 kilométer. Ezt az asszociációs fókusz beállításához bocsátom előre.

A Habimát a szakirodalom 1917–1918-tól tartja nyilván művészsínházként, amikor Sztanyiszlavszkij befogadta őket. Tanítványa, az örmény származású Vahtangov lett a művészeti vezetőjük. Az amatőr kezdés ellenére – vagy talán éppen az ebből fakadó lelkesedésnek köszönhetően – később számos nívós bemutatót tartottak, jobbára sztanyiszlavszkiji felfogásban. Párhuzamosan Moszkvában megalakult a jiddis nyelvű Állami Zsidó Színház (GOSZET) is, amely körül olyan nagy nevek csoportosultak, mint Chagall és Mihoelsz. Termékeny művészeti versengésük nagy sikerű előadásokat produkált. A hagyományos témákhoz (*Dibbuk*, *Gólem*, *Örök zsidó*, *Jákob álma*) új nyelven nyúló Habima a kortárs orosz színházi formanyelv minden érényét beépítette színpadművészetébe.

A bolsevik hatalom hamar rádőbent, hogy a zsidó színház zavaró tényező, főleg azért, mert a héber kulturális hagyomány erősítése egyben a héber nyelv ápolásának eszköze is, márpedig az új rendszer egyházellenes intézkedései a zsidó vallást és nyelvet is pusztulásra ítélték. A héber és a jiddis színház esztétikai és nyelvi eltérését ideológiai ellentétnek állították be „cionista felhangokat” tulajdonítva a Habima szellemének. Megkezdődött a beavatkozás, a felszámolási folyamat.

Ekkor azonban a moszkvai színházi és kulturális élet váratlanul egységes fellépéssel lepte meg a hatalmat. Legnagyobb nevei írtak levelet Leninnek – Sztanyiszlavszkijon kívül Saljapin, Nyemirovics-Dancsenko, Tairov, Baltrušaitis és mások.

Ennek eredménye nemcsak a színház állami támogatásának megmaradása lett. A Habima fennmaradásáért folytatott ellenállási harc összekovácsolta a korabeli színházi erőket, amelyek addig a művészi, szellemi és ideológiai ellentétekben elmerülve egymással hadakoztak. Kiderült számukra, hogy nem egy színház, hanem „a” színház és a művészi autonómia kérdése forog kockán.



A Quartier Latin egyik utcája 1968. május 12-én azt követően, hogy a tüntető diákok összecsaptak a rendőrökkel. Fotó: MTI/FRK

De a társulatnak a kultúrát szűkítő 1925-ös párhatarozat és a cenzúrahivatal 1923-as létrehozása után már nem lehetett kétsége afelől, hogy szovjet környezetben nem tudja folytatni a korábbi munkát. A színházi kontrollról Bulgakov *Naplójából* részletesen tudunk. Szinte szükségszerű volt, hogy a Habima társulatában felvetődjön a passzív ellenállás egyik lehetősége, a menekülés, vagyis az emigráció. Vahtangov már korábban megpendítette a színház távozásának szükségességét a palesztinai zsidó közönséget, a történelmi hazát emlegetve. Ezt a vonalat többen képviselték. Amikor a friss útlevélszabályok bevezetése után a társulat 1926-ban vendégjátékra kiszabadult, a kétféle irányultságnak megfelelően kétfelé vált: egyik fele az Egyesült Államokban maradt (ahol kénytelen volt jiddis nyelven folytatni a munkát), míg a másik fele Berlinben állapodott meg, ahol pénzügyítésbe kezdett, hogy Palesztinában telepedjen le, ami tíz év múltán sikerült. De az már egy új történet lett. Ha a társulat meg is menekült, a szerves fejlődés megszakadt.

PLÉNUM – Észak-Macedónia, 2014

Berecz Zsuzsa³

A plénium mint gyülekezési és szerveződési forma az Észak-Macedóniában 2014-ben kezdődő oktatási mozgalom kulcseleme volt. A felsőoktatási intézményekben szervezett nyitott pléniumok alternatív vitafórumokként jöttek létre a meglévő diszfunkcionális diákkormányzatok mellett, és horizontális, vezető nélküli érdekképviseleti modellt valósítottak meg.

2014. november 17-én több mint kétezer szkopjei diák tiltakozott az oktatási törvény tervezett módosítása ellen, amely a

3 Az információkért köszönet Mira Bekjarnak, a NAKS alelnökének, a Szt. Cirill és Metód Egyetem Blaze Koneski karának docensének.



diploma megszerzését egy külső, államilag felügyelt vizsgához kötötte volna. A frissen alakult Diák Plénium az oktatási miniszter lemondását követelte, aki szerintük a „felsőoktatás Titanicját” eresztette volna vízre azzal, ha kiveszi az egyetemek kezéből az autonóm értékelési szempontrendszerét.

Decemberben mintegy ötszáz csatlakozóval megalakult az Oktatói Plénium is, 2014 decemberében pedig a két plénium közösen megszervezte az ország történetének addigi legnagyobb, tízezer fős oktatási tüntetését, amelyhez az egyetemi dolgozók mellett újságírók, civil szervezetek, szakszervezetek és sok-sok szimpatizáns is csatlakozott. A jelszavak nemcsak az oktatás, hanem általában a szólásszabadság, a korrupció és a társadalom neoliberais átalakítása ellen irányultak: „Az egyetem a szabadság hangja!”, „Kiállsz vagy félsz? A te döntésed!”, „Diákok vagyunk, nem ügyfelek!”

A Cirill és Metód Egyetemen, a főváros legnagyobb állami felsőoktatási intézményében a plénium 2015 februárjában a bölcsészkar elfoglalásáról döntött. Ún. „szabad zónákat” hoztak létre, ahol alternatív oktatási, önképzési programot, rendhagyó előadásokat és új gondolatokat provokáló vitákat szerveztek. A Diák Plénium közösségi médiát is hatékonyan használó munkája révén addig politikával nem vagy alig foglalkozó diákok és apolitikus állampolgárok tömegei mobilizálódtak.

A mozgalom széles körű társadalmi támogatottságot kapott, és felerősítette az autokratára rezsimmel szembeni ellenállást, amely a 2015–16-os ún. Színes Forradalomba is becsatornázódott. Az akciók hatására Nikola Gruevszki (a később korrupciós vádak miatt börtönbüntetésre ítélt) miniszterelnök kormánya visszavonta a külső vizsgáztatás tervét, és meghívta a tanárok és diákok plénu-

mának képviselőit az új oktatási törvény munkacsoportjába. Az új törvényt 2018-ban fogadták el, de a független képviselőknek sajnos nem sikerült elérniük, hogy az akadémiai (oktatási), szervezési, pénzügyi, személyi autonómia következetesen érvényesüljön.

A pléniumok más formákban továbbéltek, hosszú távon az egyetemi önszerveződést is serkentették. Az oktatói plénumból nőtt ki 2016-ban a Független Egyetemi Dolgozók Fóruma (NAkS, <https://naks.org.mk/>), az egyetemi karokon pedig új diákönkormányzatok jöttek létre, amelyek azóta is aktívak az új egyetemi szabályozások kidolgozásában, a tanulmányi körülmények javításáért, az ösztöndíjak és segélyek igazságos elosztásáért, valamint az ingyenes oktatásért folyó küzdelemben.

PUNKRADIKALIZMUS – Oroszország, 2011–2012

Parászka Boróka

A Pussy Riot punkzenekart a Putyin-rezsim elszánt kritikusaként tartják nyilván, többek között azért, mert néhány perces, a moszkvai Megváltó Krisztus székesegyházban rendezett performanszuk miatt két év börtönre ítélték őket. Valójában nem a szakrális helyszín, nem csak a direkt politikai kritika miatt vált hatásossá a Pussy Riot, és nem is emiatt büntették őket ilyen szigorral. A zenekar tagjai egyetemi, illetve civil közegekből érkeztek, és már a kezdeti években – akkor még a Vojna együttes tagjaiként – felismerték, hogyan tudnak színházi eszközökkel, színházi előadásokkal nem színházi terekben nagyon széles tömegeket elérni. *Felemelkedés* című korai performanszukat a Gulag fegyencei által épített Moszkvai Állami Egyetem huszonkettedik emeletére tervezték Dmitrij Alekszandrovics Prigov költő részvételével. Prigov

halála miatt azonban a tervezett akció helyett a moszkvai metróban tartottak performanszot az utasok bevonásával. A nyilvános tor, amely *Lakoma* címen futott, a posztszovjet életérzés lényegét adta, és szembesített mindazokkal, akik a korszak nyertesei, vesztesei, valamilyen módon a rezsim részesei voltak. A Vojnából kiválassza, immár nyíltan feminista, rendszerellenes Pussy Riot a rendszer „Achilles-sarkát” vette célba minden akciójával, ötletesen-hatásosan válogatott színházi eszközökkel, kellékekkel, jól előkészített, átgondolt dramaturgiával: a rezsimet támogató ortodox egyházat, a rezsimet erőszakos eszközökkel fenntartó karhatalmat. Akcióik dinamikus, humoros és empátikus performanszok voltak, ezért alakult ki példátlan támogatás körülöttük, szerveződött védelmükre aktivista hálózat, ezért váltak művészként is rendkívül népszerűvé és ismertté. Megjárták a börtönt, el kellett menekülniük az országból, aktivista társukat-támogatójukat megmérgezték. Mégis ők azok, akik a legtöbbszörnek a legtömörebben megmutatták, hogyan él az, aki autokráciában él.

TILTAKOZÁS – Csehország és Szlovákia, 2004 és utána

Martina Pecková-Černá és Zuzana Uličianska (ford. Szabó Attila)

2004-ben, 2005-ben és 2008-ban a prágai független művészek és szervezetek tüntetéssorozatát kezdeményezték a prágai önkormányzat átláthatatlan finanszírozási gyakorlata ellen. Ezek a jól szervezett, hangos, jelentős médiafigyelmet generáló tüntetések zömmel a prágai városháza előtt valósultak meg, és a 2008 májusában lezajlott Kulturális Forrongás Napjai (Dny neklidu) elnevezésű rendezvényben csúcsozódtak ki, amikor is kihirdették a városi pályázati rendszer reformját sürgető petíciót („4 body pro kulturu”, azaz „4 feladat a kultúráért” címmel). Azóta a főváros pályázati döntéseiben a politikai szereplők hátrébb léptek, szakértői kuratóriumok játsszák a meghatározó szerepet. A tiltakozások elsődleges célpontja a város kulturális bizottságának vezetője, Milan Richter volt, aki színházi területen a „jegyeladás alapú támogatás” gyakorlatát kezdeményezte. Ezzel a legnagyobb jegybevételt elérő intézmények jól jártak, míg a kisebb, nonprofit és kísérleti játszóhelyek veszélybe kerültek volna. A petíciót huszonnolcezen írták alá. 2009 óta számos tüntetés szerveződött a Cseh Kulturális Minisztérium költségcsökkentési tervei ellen, melyek leginkább a kis színházakat sújtották (például a 2009-es ún. „cipős tüntetés”, vagy a 2013-as „joghurtos tüntetés”, ahol az „Élő kultúra már csak a joghurtban van” szlogent használták). Két kezdeményezés is létrejött, melyek a cseh kultúra finanszírozásának megőrzéséért szálltak síkra: a Za Česko kulturní (A Kulturált Csehországgért) és a Zachraňte kulturu 2013 (Őrizzék a kultúrát 2013). A legtöbb ilyen tüntetés a döntéshozókkal való érdemi egyeztetéshez és a kultúrafinanszírozás (szerény) növeléséhez vezetett.

2012-ben a cseh Hivatásos Színházak Egyesülete „Mentsétek meg a színházaitokat!” jelmonddal kampányt kezdeményezett, mivel nehezményezte a vidéki színházak elégtelen állami támogatását. Petíciók születtek, és a vidéki színházak performanszokat mutattak be a Prágai Nemzeti Színház előtti téren. A megmozdulások a szóban forgó színházak támogatásának fokozatos emelését eredményezték.

Ez a tiltakozási hullám az oktatási törvény tervezett reformja ellen felszólaló diáktüntetésekhez kapcsolódott. A Týden neklidu (A forrongás hete) elnevezésű demonstráció 1989 óta nem látott diákmegmozduláshoz vezetett, melyhez az egyetemi oktatók is csatlakoztak. Az események következtében a miniszter lemondásra kényszerült, míg a 2016/17-es új oktatási törvény a kifogásolt intézkedéseket már nem tartalmazta.

Szlovákiában a kilencvenes években Vladimír Mečiar megszorításai váltottak ki jelentős szakmai ellenállást a pozsonyi Zene- és Színházművészeti Főiskolán (VŠMU) az intézmény

költségvetésének jelentős csökkentése kapcsán. Mečiar egy második művészeti főiskola létrehozását kezdeményezte Besztercebányán. A két oktatási intézmény között sokáig igen feszült volt a viszony, mely napjainkra normalizálódott. A szlovák oktatási autonómia elve garantálja az egyetemek önállóságát, a dékánokat a választott szenátusi tagok szavazzák meg.

TUDÁSSZABADSÁG – Lengyelország, 2009

Adorjáni Panna

A Wolny Uniwersytet Warsawy, angolul Free/Slow University 2009-ben alakult Varsóban Kuba Szreder kurátor kezdeményezésére. A honlap és egyéb internetes források szerint legutóbb 2016-ban volt tevékenysége.

A F/SUW az interdiszciplináris tanulmányok, a kritikai reflexió, illetve a művészetről és társadalomról folytatott független gondolkodás nomád központjaként határozza meg magát, célja az elméletnek a gyakorlattal, a kultúrának pedig a társadalmi kontextussal való egyesítése. Az önmagát paraintézményként identifikáló egyetem nevében szereplő két melléknév a kezdeményezés politikai állásfoglalását tükrözi: az F/SUW ennek értelmében az elérhető és ingyenes oktatás mellett harcol, illetve a gyakorlat ellen, hogy a kulturális intézmények a végtelen mennyiségű pályázat és projekt versenyében kénytelenek magukat láthatóvá tenni. Az F/SUW krédója szerint a tudás megszerzésének és megosztásának sokféle módja lehet: aktív éveiben különféle nonprofit szervezeteken keresztül lebonyolított eseményein a művészeti és tudományos gondolkodás különféle hibridjeivel kísérleteztek. Ingyenes programjaik (szemináriumok, konferenciák, viták, könyvbemutatók, táborok, művészeti akciók, workshopok), illetve az ezeket summázó és ugyancsak ingyenesen (és angol nyelven is) elérhető kiadványaik a művészeti gyakorlatokat a kapitalizmus politikai gazdaságának kontextusában elemzik, vagyis kitérnek a művészetelmélet hatáskörét, hogy társadalomkritikát gyakoroljanak.

ULTIMÁTUM – Erdély, 1919

Tompa Andrea

A kolozsvári Ferencz József Tudományegyetemet 1872-ben alapította a magyar állam négy karral. Az 1918. decemberi hatalomátvétel után az egyetem ígéretet kapott arra, hogy folytathassa tevékenységét; a gyulafehérvári határozat teljes nemzeti szabadságot ígért az Erdélyben élő nemzetiségeknek. A tekintélyes román történész, Nicolae Iorga is amellet foglalt állást, hogy a kolozsvári egyetemnek a magyarok birtokában kell maradnia. (Erdélyben nem volt román nyelvű világi felsőoktatás.)

A román hatalom 1919 tavaszán a magyar állami alkalmazásban dolgozó személyeket a román király iránti hűségükü letételére kötelezi, ami a román állampolgárság feltétele; megtagadása az országból való kiutasítással és az egyetemi állás elvesztésével jár. A maradék oktatóknak két éven belül román nyelven kell folytatniuk az oktatást.

1919. május 12-én az egyetem aulájába szólítják az oktatókat az eskü letételére. Előző napon ülésezik valamennyi kar kari tanácsa, melyek közösen arra az álláspontra jutnak, hogy a magyar állam által alapított egyetemről a magyar állam nem mondott le, ezért „a joghatóság átvételét mint illetéktelent el nem ismeri[k]”. A hűségüket így valamennyien egyhangúlag megtagadják. Másnap déli 12 órakor a hatalom katonai erővel átveszi az épületeket, a professzorok és diákok elhagyják az egyetemet, a tanárokat kiutasítják az országból.

1920-ban mindössze egy évig működő felekezeti egyetem jön létre Kolozsváron, az egyházak és a helyi társadalom támogatásával, de a hatóságoktól nem kap működési engedélyt. Az orvostudományi kar oktatói Szegeden folytatják munkájukat.

A KAPOSVÁR- BUDAPEST JÁRAT

Az SZFE útja a modellváltásig

Szeptember 1-jével nagy változások elé néz a Színház- és Filmművészeti Egyetem: a modellváltás önmagában nem kellene hogy veszélyeztessen egy felsőoktatási intézményt, a vezetőség bizonyos korábbi jelek miatt mégis rendkívül sötéten látja a jövőt. KOVÁCS BÁLINT ennek okait ismerteti.

2020. szeptember 1-jével fenntartói modellt vált a Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE), azaz egy, az egyetem vezetése szerint indokolatlanul siettetett tempójú, mindössze pár hónapos átállási folyamat után többé már nem egy minisztérium lesz az egyetem fenntartója, hanem az erre a célra létrehozott vagyongazdálkodó alapítvány, amelynek kuratóriumi tagjait az egyetem vezetésével nem egyeztetve, javaslataikat el nem fogadva a kormány jelölte ki, és amelynek elnöke az egyetemről többször elítélően nyilatkozó Vidnyánszky Attila. Könnyen lehet, hogy ezzel véget ér egy 155 éves korszak.

Jelen írásunkban egyrészt azt gyűjtöttük össze, mi történt, amikor Vidnyánszky Attila legutóbb vezetői pozíciót kapott a magyar színházi képzésben, másrészt mindazokat a korábbi történéseket, amelyek arra utalnak, hogy a modell- és korszakváltás nem ígérkezik barátságos hangulatúnak, azaz azokat a körülményeket, amelyek az egyetemi polgárságnak aggodalomra adhattak okot. Összegzésünk a kuratórium tagjainak kinevezésével ér itt véget – de hogy ezután mi jön, azt talán még senki sem tudja biztosan. Az egyetem eddigi vezetése biztosan nem.

2011. június: Vidnyánszky Attila, a korábban a teljes színházi szakmát lefedő Magyar Színházi Társasággal szembehelyezkedve, vállaltan politikai alapon létrehozott Magyar Teátrumi Társaság elnökeként az Origónak adott interjújában megfogalmaz egy fontos mondatot, amely az azóta is tartó időszak jelszavává vált: „Az inga átleng a másik irányba.” Úgy vélte, „nincs mit csodálkozni” azon, hogy vannak, akik elnyomnák azokat, akik szerintük eddig a fősodort meghatározták, mert „[t]úláságosan hosszú ideig volt elnyomva az egyik oldal, illetve aránytalanul kivételezett helyzetben volt a másik”.

2011. szeptember: A Kaposvári Egyetem (KE) szenátusa címzetes egyetemi tanári címet adományoz Vidnyánszky Attilának, ami meglepte a 2003-ban az országban egyetemi szinten másodikként indult színházi képzés oktatóit, mert elmondásuk szerint Vidnyánszky addig egyáltalán nem vett részt az egyetem életében.

2012. január: A KE vezetése bejelenti, hogy átszervezik az egyetemi struktúrát: tanszékek helyett intézetek jönnek létre, amelyek élére „menedzserszemléletű” vezetőket keresnek.

2012. március: Vidnyánszky Attilát nevezik ki a KE színházi intézetének élére. Mivel Vidnyánszkyknak nincs tudományos fokozata, a korábbi struktúrában a tanszéket nem vezethette volna. A posztért az addigi tanszékvezető, Csáki Judit is indult. Vidnyánszky kijelenti: a meghirdetett elképzelésekkel szemben nem Mohácsi János, hanem ő fog osztályt indítani az egyetemen.

2013. április: Kerényi Imre egy nyilvános rendezvényen kijelenti az SZFE-ről: „Lehetetlen dolog, hogy Déryné országában és Jászai Mari országában így képezzük a színészeket. Én arra gondoltam, ha alkirály lennék, úgy elvinném ennek az egyetemnek a pénzét, mint a nyavalya, és áttelepíteném egy színházhoz. Aztán csináljanak, amit akarnak. Azt gondolom, egy nemzeti kultúrában a színészeket nemzeti szellemben kell nevelni, pont. Én úgy vettem észre, hogy kitűnő színészeket képeznek, de kis rabszolgák. Jól szót fogadnak, igen, rendező bácsi, minden nagyon jó, hú de nagyon balliberálisak, mert azt muszáj.” Kerényi ekkor titulusa szerint „a kormány tudatos nemzeti közjogi gondolkodás megalapozásával és ehhez kapcsolódva a magyar kulturális értékek megőrzésével és fejlesztésével összefüggő feladatok ellátásáért felelős miniszterelnöki megbízottja”.

2013. július: Vidnyánszky mint intézményvezető kirúgja a KE-ről Csáki Juditot, a szintén régebb óta ott tanító Jászay Tamás színházesztétát, valamint Mohácsi János és Réthly Attila rendezőket, osztályvezető tanárokat is.

2013. szeptember: Vidnyánszky Attila négy évre szóló megbízatással a KE művészeti rektorhelyettese lesz.

2014. december: A kormány megnevezi, kit választott az SZFE kancellárjának; az új pozíciót a jobb gazdálkodás érdekében



Vidnyánszky Attila és Rátóti Zoltán 2011-ben a Kaposvári Egyetem tanévnyitó ünnepségén. Fotó: MTI, Varga György

hozták létre a magyar egyetemeken. A kormány választotta a korábban a Fidesz több irodájában dolgozó, sem művészeti, sem gazdasági háttérrel nem rendelkező jogász, Papp Csilla, akinek férje Szabó László, a Magyar Teátrumi Társaság titkára, azaz Vidnyánszky Attila egyik legközelebbi munkatársa.

2015. január: Miután az egyetem szenátusa hiába jelezte agályait a minisztériumnak, M. Tóth Géza, az SZFE rektora nem hajlandó aláírni Papp Csilla közalkalmazotti kinevezését. Az egyetem polgársága és szenátusa is tiltakozik. Papp Csilla végül visszalép, helyette a kancellári pályázat második helyezettjét, dr. Vonderviszt Lajost nevezik ki.

2015. június: A Csáki Judit által indított munkaügyi perben a bíróság kimondja, Vidnyánszky jogellenesen rúgta ki elődjét a KE-ről. Az egyetem nem fellebbez.

2015. július: A Magyar Felsőoktatási Akkreditációs Bizottság a *Népszabadság* információi szerint nem támogatja a címre felterjesztett Vidnyánszky Attila, valamint az általa a Kaposvári Egyetemre hívott Eperjes Károly egyetemi tanári kinevezését. Vidnyánszky az erről érdeklődő lapnak azt nyilatkozza: nem ezzel kéne foglalkozniuk, hanem azzal, „hány jelentéktelen ember kapta már meg a címet a Színház- és Filmművészeti Egyetemen”.

2015. szeptember: A KE-ről kirúgják a még „a régi garnitúrához” tartozó Kocsis Pált. Hallgatói nyílt levélben tiltakoznak a lépés ellen, hiába. Az egyik akkori színészhallgató, Sodró Eliza az *Index*nek később azt mondja a tiltakozásokról: „Mindent megtettünk, amit lehetett, csak aztán megfenyegettek, hogy ha nem kussolunk, nem lesz diplománk.”

2016. március: Eperjes Károlyt, a KE oktatóját egyetemi tanárrá nevezi ki Balog Zoltán, az emberi erőforrások minisztere.

2016. július: Vidnyánszky Attilát egyetemi tanárrá nevezi ki Áder János köztársasági elnök annak ellenére, hogy a kinevezettek közül egyedülként ő nem rendelkezik az ehhez szükséges tudományos fokozattal. A kormány ugyanakkor jogszerűen járt el: egy 2014-es rendelet értelmében a cím a Kossuth-díjra hivatkozva is megítélhető. A *Népszabadság* korábban azt írta, a törvénymódosítást Vidnyánszky is szorgalmazta.

2017. október: Palkovics László oktatási államtitkár – a későbbiek fényében különösen – óvatos kritikát fogalmaz meg, amikor kirobban az egyetemen is tanító Marton László a Vígyszínházhoz köthető szexuális zaklatási ügye: szerinte felül kell vizsgálni az SZFE etikai kódexét, „ha a zaklatások esetek a hallgatók és az oktatók függelmi helyzetéből adódhattak”. Az egyetem később etikai vizsgálatot indít, és bár azt megnyugtató eredménnyel zárják le, Marton szerződését nem hosszabbítják meg. Az egyetem ez után leszerződött egy állandó pszichológust, anonim bejelentési vonalat hoz létre, és szigorítja etikai kódexét.

2019. november: Gothár Péter elismeri, hogy szexuálisan zaklatta a Katona József Színházban az egyik színésznőt; a színház szerződést bont vele, és kitiltja az épületből. Bár az eset nem az SZFE-n történt, de mivel Gothár ott is tanít, etikai vizsgálatot kér maga ellen az egyetemen, illetve az egyetem Etikai Bizottsága javasolja neki, hogy a vizsgálat végéig szüneteltesse oktatói tevékenységét (ez így is történik). A vizsgálatához az egyetem a fenntartó Innovációs és Technológiai



Palkovics László. Forrás: SZFE

giai Minisztériumtól és a Magyar Művészeti Akadémiától is megfigyelőt kér az Etikai Bizottságba.

Fekete Péter kulturális államtitkár – noha az egyetemet nem az EMMI tartja fenn – levélben kér tájékoztatást az ügyről, Halász János kormánypárti képviselő pedig egy sajtótájékoztatón közli: az egyetemen „titkolózhattak”, a Gothárt alkalmazó intézmények vezetőinek is „felelniük kell”. A kormányon jó kapcsolatokat ápoló Kálomista Gábor, a Thália Színház igazgatója a Hír TV műsorában azt nyilatkozza: „Maga az egyetem a betegség góca, mivel olyan emberek tanítanak ott, akikről évtizedek óta köztudott, hogy hasonló cselekedeteket követnek el. Ameddig az egyetemen nincs rend, addig az egész színházi szakmában nem lesz rend.” Vidnyánszky Attila a kormányajtóban kijelenti, „a Színművészeti Egyetemen a megalázkodást ültetik a színészekbe”.

A kormány média felületein napi több cikkben tényként szerepel, hogy az egyetem védi Gothárt, a vizsgálatok nem valódiak, az SZFE el akarta tussolni a zaklatást (noha az egyetem vezetése állítja, korábban nem tudtak az ügyről). Pószán László, az Országgyűlés Kulturális bizottságának elnöke kijelenti: az SZFE-n is „vezetéváltásra van szükség” a Gothár-ügy miatt.

Az SZFE mindentől függetlenül november 28-án lezárja a rektorválasztási folyamatot: a két induló, Bagossy László rendező és Upor László dramaturg, addigi rektorhelyettes közül az utóbbit jelölik rektornak. A szenátusi döntést továbbítják a minisztériumnak, hogy a miniszter ajánlására a köztársasági elnök kinevezhesse a demokratikusan megválasztott új rektort, és a tervek szerint Upor január 1-jével munkába állhasson. A kinevezés azonban sem decemberben, sem a következő fél év során, sem a kuratórium felállításáig nem történik meg.

2019. december: Az innovációs és technológiai miniszter, Palkovics László – mint az SZFE fenntartója – közli: csak „szóbeszéd” van arról, hogy az egyetem is érintett a Gothár-ügyben, de ha ez bebizonyosodik, „az a minimum”, hogy az egyetem vezetője lemond, „de akkor annak további következményei is vannak”.

Az SZFE Etikai Bizottsága megvizsgálja az ügyet, és kijelenti, hogy az egyetemen belülről semmilyen terhelő bejelentés nem érkezett, Gothár az egyetemen nem követett el vétéséget, ennek ellenére az etikai kódex jó hírnév megsértésére vonatkozó passzusa alapján azonnali hatállyal megszüntetik

az oktató szerződését. Kálomista Gábor hangoztatja, „nehezen tudja elhinni”, hogy az egyetemen senki sem tudott volna az ügyről. A Fidesz SZFE-vel kapcsolatos kommunikációjába az Etikai Bizottság által közölték dacára végérvényesen bekerül a Gothár-ügy.

2020. február: Horváth Zita helyettes államtitkár egyeztetésre hívja a művészeti egyetem rektorait és kancellárjait, és arról tájékoztatja őket, a legvalószínűbb, hogy a Képzőművészeti, a Színház- és Filmművészeti, a Táncművészeti és a Zeneművészeti Egyetem önállóságát megtartva, de közös alapítványi fenntartó alatt folytatná a képzést. Az SZFE már ekkor túl szorosnak tartja az ehhez szükséges feladatok ütemezését.

2020. április: Az államtitkárság képviselői közlik a négy egyetemmel, hogy az eddigi tervekkel ellentétben mind külön-külön alapítványok fenntartásába kerülnének, 2021-es hatálylyal. Az SZFE vezetői egybehangzóan kijelentik, a határidő túl szoros, mire a három másik egyetem szóban ígéretet kap haladékra. Az SZFE nem, nekik marad a január 1-jei dátum. A minisztérium szerint az egyetemen „vezetési válság” van, amivel az SZFE nem ért egyet, mondván: a zavart csupán az okozza, hogy a szenátus által állított jelöltet a fenntartó nem terjesztette fel kinevezésre a köztársasági elnöknek.

2020. május: Kálomista Gábor egy interjúban közli, az SZFE „balliberális csúcsintézmény”, ahol ideológiai nevelés zajlik. A kormányajtó lejárati cikkeket alapoz arra, hogy az SZFE HÖK-elnöke továbbított a hallgatóknak egy másik hallgatótól érkezett e-mailt, amely a transzneműeket diszkrimináló törvény módosítás elleni művészi kiállásról szól.

Az egyetem folyamatosan információkat kér a minisztériumtól az átállás lebonyolításáról, kérdéseikre kevés konkrét válasz érkezik. Végül május 26-án éjszaka a parlament elé terjesztik a modellváltásról szóló törvényjavaslatot, amelyben az eddigi információkkal ellentétben a hatályba lépés dátumaként nem január, hanem már szeptember 1-jei dátum szerepel. Minderről az egyetem csak a sajtóból értesül. Bódis József államtitkár televíziós nyilatkozatban kijelenti, hogy az egyetem „balliberális intézmény”, amit az SZFE vezetősége visszautasít.

2020. június: A minisztérium tájékoztatja arról az SZFE vezetőségét, hogy az új modellben a szenátus csak véleményezheti a rektori pályázatokat, azok közül a kuratórium választ, sőt, a kuratórium felhatalmazása arra is kiterjedhet, hogy pályázat nélkül, határozatlan időre nevezze ki a rektort, és tulajdonosként jogot formálhat az egyetem újraírandó Alapító Okiratának és Szervezeti és Működési Rendjének felülbírlására is. A vezetőség szerint ez fenyegeti az egyetem autonómiáját, amelyre egyébként sem jelenik meg garancia az új rendszerben. A törvényjavaslatról szóló parlamenti vitában elhangzottakat az egyetem úgy értelmezi, hogy a képviselők az SZFE „megregulázását” is a modellváltás indokának tartják, és azt állítják, az intézmény „nem tekinti értéknek” a nemzeti identitást.

Az Országgyűlés Kulturális bizottságának küldött levélre válaszként L. Simon László fideszes képviselő látszólag különösebb kontextus nélkül először említi meg Vidnyánszky Attila nevét. A fenntartó miniszter találkozót szervez az SZFE ügyében a szakmai szervezetekkel; erre a találkozóra az SZFE meghívást sem kap. A hallgatók demonstrációt tartanak az egyetemnél.

A Vidnyánszky által vezetett Magyar Teátrumi Társaság nyílt levelet tesz közzé, amelyben azt állítják, „a magyar színházi társadalom által már széleskörűen ismert és vitathatatlan tény”, hogy „az SZFE oktatási munkájának minőségét a szakma jelentős többsége régóta alacsony színvonalúnak tartja”, az oktatás „gyenge”, „elavult”, „beszűkül”. Vidnyánszkyknak ekkor még nincs semmilyen formális kapcsolata az egyetemmel, de ettől kezdve rendszeresen nyilatkozik a modellváltásról. A kormányajtóban cikksorozat indul, amelyben jobboldali kötődésű színházigazgatók becsmérlik az egyetemet és az onnan kikerült hallgatókat: Cseke Péter szerint némelyikük „pusztulat”, többen elmondják, évek óta vizsgákat sem néznek az SZFE-n.

Az egyetem vezetősége június 24-én, egy hónappal a törvényjavaslat benyújtása után kap először lehetőséget az egyetemet fenntartó miniszterrel találkozni. Palkovics László azonban „időhúzással” vádolja az SZFE-t, és közli, a továbbiakról nincs lehetőség egyeztetésre. Ezután az egyetemi hallgatók is találkoznak Palkovicccsal és Vidnyánszkyval; a miniszter a találkozó végén kijelenti, nem tudja elfogadni a hallgatók javaslatait, az egyeztetés szerinte „politikai rendezvénybe fordult”, pedig ő „azt hitte, énekelni fognak” a hallgatók.

2020. július: Ragályi Elemér kezdeményezésére több mint hetven – a későbbi aláírókkal együtt több mint kétszáz – művész kéri nyílt levélben, hogy vonják vissza a „meggondolatlan és előkészítetlen” törvényjavaslatot. Másnap megjelenik a levelet másoló, de annak mondatait az ellentétükbe fordító ellenlevél, amelyben hetvennél több művész fordul szembe kollégáival azért, hogy támogatásáról biztosítsa a kormányt, megköszönje a miniszter munkáját, és kérje a törvény benyújtóját a javaslat fenntartására. Az ellenlevélről az SZFE hírlevele azt állítja, azt „az EMMI államtitkárságáról küldik ki az igazgatóknak aláírásra”.

Július 3-án – Palkovics korábbi megjegyzésére reagálva – a hallgatók éneklős tüntetést tartanak a Parlament előtt, amíg odabent a parlamenti többség megszavazza az SZFE modellváltását előíró törvényt.

Július 31-én az SZFE polgársága egy nem is konkrétan a Színművészetiről szóló minisztériumi közleményből, a sajtóból értesül arról, hogy felállt az egyetemet szeptember 1-jétől tulajdonló Színház- és Filmművészetért Alapítvány kuratóriuma. Az elnök Vidnyánszky Attila, a kuratórium tagjai: Bacsa György, a MOL stratégiai ügyvezető igazgatója, Lajos Tamás operatőr-producer, Rátóti Zoltán színész-rendező és Világi Oszkár, a Slovnaft Igazgatóságának elnöke, vezérigazgatója.

2020. augusztus: Szeptember 1-jei hatállyal felmond az egyetemen negyvenegy éve tanító Zsámbéki Gábor, valamint az SZFE Elméleti és Művészetközvetítői Intézetének megbízott vezetője, Gáspár Máté. Utóbbi részletesen ismerteti, hogy nemcsak a kuratóriumi tagok közé nem került be egyetlen személy sem az egyetem által a minisztérium felkérésére készített, elismert művészekből álló névsorból, de lényegében az egyetem által megfogalmazott szakmai szempontok sem érvényesülnek semennyire. A HÖK kijelenti: nem fogadja el a kuratóriumot. A modellváltás életbe lépéséig ekkor kevesebb mint egy hónap van hátra, amikor is elmondása szerint az egyetem még semmilyen hivatalos értesítést nem kapott, annak vezetősége, oktatói gárdája és polgársága az őket szorosán érintő változásokról csak a sajtóból tájékozódhatott. Vidnyánszky Attilát eközben a Kaposvári Egyetemen – pontosabban, mivel a két agrártudományi egyetemet időközben összevonták, a Szent István Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karán – kinevezik „a művészeti képzés magas színvonalú biztosításáért felelős rektori megbízottá”.

Upor László. Forrás SZFE



MOLNÁR ZSÓFIA

POLGÁROSODÁS

Szezon és fazonok

Az SZFE-n készülődő, konkrét szakmai elemeket egyelőre nem tartalmazó változásoknak nemcsak kritikusai, üdvözlői is vannak – elsősorban az MTT tag-színházainak vezetői között. De milyen színházképet mutat a budapesti képzés szakember-kibocsátásából nem (?) részesülő vidéki színházak 2020/21-es évada? És hogyan jutottunk idáig?

Noha a jelenség nem új keletű, a Színház- és Filmművészeti Egyetem modellváltásával kapcsolatban egyre zavaróbban mosódik össze a politikai és a szakmai diskurzus. Ennek egyik érzékletes példája, amikor a frissen kinevezett kuratórium szakmabeli tagja, Rátóti Zoltán a polgári színház sokak által eddig egy színpadi műfajjal azonosított fogalmát teljességgel átértelmezi, nagyjából a polgári köröknek, vagyis a közéleti értelemben vett polgári értékrendnek megfelelő színházat érti alatta. Ha a szeptembertől az egyetem fenntartói jogait gyakorló grémium számára az elméleti fogalmak illetően, szabad asszociációs (hogy ne mondjuk: ideologikus) tágítása jelenti a sokat emlegetett és követelt nyitást, akkor az nemhogy a nemzetközi vérkeringésbe nem fogja becsatornázni a magyar színházi és filmes oktatást, de könnyen önnön paródiájává teheti.

Hogy ez a vita hol kezdődött, mikor, hogyan és miért éleződött ki a szakmán belüli megosztottság, azt nehezen lehetne pontosan visszafejteni. Annak a fejezetnek, amely most lát-szik egy kormányzati támogatott, törvényileg szabályozott térhódításban kicsúcsosodni, talán három közvetlen előzménye van. 2008-ban a Magyar Teátrumi Társaság megalakulása Vidnyánszky Attila akkor debreceni direktor kezdeményezésére és elnöklésével. A cél „a magyar színjátszás hagyományainak ápolása”, az „érdemi, karakteres színházművészeti érdekképviselet”, konkrétan pedig az adatszolgáltatás megtagadása az akkori NKA felé, illetve a beleszólás joga az előadóművészeti törvény alakításába.¹ Az érdekképviselet miféleképpen gyenge lábakon áll – és tagadhatatlanul kisebb hagyománnyal rendelkezik, mint a magyar színművészet –, de hogy miért választottak akkor a már létező Magyar Színházi Társasággal szemben külön utat az alapító, többségében vidéki színházak, annak csak azok a megmondhatóí, akik akkor és ott az események részesei voltak. A másik előzmény, amely főleg a diskurzus szókinszét és hevét alapozta meg, 2011-ben Dörner György kinevezése az Újszínház élére, és Csurka István kap-

csolódó, *Ascher Café* című írása² (speciel bármilyen csúnyán, de ő legalább nyíltan kimondta, amit gondol, nem köntörfalazott, nem sejtelmeskedett, nem utalgatott). Tényszerűen és röviden: Dörner a szakmai bizottság véleményének figyelmen kívül hagyásával és a szakma tiltakozása mellett kapta meg az igazgatói széket vonalas magyardráma-programjával (2016-ban már ilyen gond sem volt, a bizottság tagsága kicserélődött, így a tizenkét pályázatból ismét az övét hozták ki nyertesnek). A harmadik Kerényi Imre közéleti szereplése, azon belül (nem első) éles megszólalása 2014-ben a Keresztény Színházi Fesztiválon, még ha miniszteri biztostként – a bosszúállás vádját elkerülendő – színházi ügyekben nem akarta is beleártani magát. De magánvéleményének azért hangot adott a magyar színházról, amellyel szemben tartalmi, a képzéssel kapcsolatban pedig módszertani kifogásai voltak.³ Egészen pontosan: „Nincs klasszikus értelemben vett zenész-színészképzés, melyben az énekhang és a táncstudás dominál. A művészi beszéd oktatásából hiányzik néhai Gáti József tanár úr étosza, mely az ékes beszéd készségével ajándékozta meg a növendékeket. A mozgásoktatás szubkultúrába merevedett. A személyiségfejlesztés erőtlensége.” Nos, azt hiszem, ez a kritika ma már nem áll meg a lábán – igazából 2014-ben sem állt meg, vegyük például az SZFE-n zenés színész szakirányon 2013-ban végzettek közül Nagy Dániel Viktort, Sándor Pétert, Szilágyi Csengét, Törőcsik Franciskát vagy Wunderlich Józsefet, a 2019-ben végzős évfolyamról pedig Borsi-Balogh Mátét, Brasch Bencét, Józsa Bettinát vagy Széles Flórát –, de Kerényi ezen a téren még mindig hivatkozási alap. (Meggjegyzem, „az ékes beszéd készségét” Kaposváron sem sikerül hatékonyan tanítani, legalábbis azok alapján, amit a Nemzeti Színház színpadán Vidnyánszky egykori növendékei hallhatatlanságban mutatnak.) Persze csak az említés szintjén, mert „Az SZFE oktatási munkájának minőségét a szakma jelentős

1 <https://www.prae.hu/news/2293-az-adatkozles-ellen-a-frissen-megalakult-magyar-teatrumi-tarsasag/>. Utolsó hozzáférés itt és a többi internetes forrásnál: 2020.08.07.

2 https://szinhaz.hu/2011/10/28/csurka_istvan_ascher_cafe_cimmel_irt
3 „Kerényi Imre: Biológiai reprodukcióra szükség van”, *VÁRI György interjúja*, 2014.06.08., <http://nol.hu/kultura/vegul-mindig-az-orszagepitoknek-van-igazuk-1466899>.

többsége régóta alacsony színvonalúnak tartja” mondat mögött, úgy tűnik, inkább mesterségbeli kifogásokba csomagolt számszerűsíthető igények és társulatműködési nehézségek vannak.

Ugyanis a fő kifogás az, hogy a vidéki színházak nem kapják meg (keresik egyáltalán?) Budapestről a megfelelő számú színésztutánpótlást. Erre az érintettek köréből két igen frapáns személyes válasz érkezett, az egyik a pártossággal és a vidéki színházi tapasztalat hiányával cseppet sem vádolható Sodró Eliza (diploma: Kaposvár, pályakezdés: Szombathely, jelenlegi munkahely: Radnóti Színház) nyilvános Facebook-bejegyzése, valamint a 2013-ban az SZFE-ről kikerült Ágoston Péter munkakeresési naplójának közzétett részlete.⁴ Objektív rálátást pedig Turbuly Lilla és Török Ákos kritikusok statisztikai alapú összefoglalása kínál.⁵

De lássuk, milyen programmal kecsegteti a 2020/21-es évadban az MTT tagszínházainak igazgatóiból verbuvált *Origo*-kórus az SZFE-n végzett ifjú színészeket, akik – szerintük – nem érzik át annak felelősségét, hogy „a kőszínházi lét, az egy szolgálat [...], nemes, nagy ügy”, és „[v]agy vállalj[ák] azt, hogy évi 150 előadást játsz[ana]k viszonylag nem nagy fizetésért, vagy ezt nem tudj[ák] vállalni, nem érez[nek] erre hitet, nem érez[nek] indíttatást.”⁶ Azokat, akik – szerintük – tanáraik befolyásolása ellenére a – szerintük – soha ilyen jól nem finanszírozott, a „kádereket felszívó”⁷ alternatív szféra (létbizonytalansága) helyett pályakezdésükhöz mégis inkább a vidéki társulati létet választanák. Milyen hősokeket játszhatnak frissen végzett színművészeink vidéken ebben a világban, ahol „[...] eltűntek a hősokek a színpadról, nincs kívül azonosulnia a nézőnek. Elsősorban a kisember esendőségét, nyomorát, mocskát ábrázolják a színpadon, és ehhez a megszólalási módhoz válogatták ki a jövő színészeit az egyetemen. A hőso típus, a tiszta naiva olyan, mint a fehér holló az elmúlt évtizedben végzetek között.”⁸ Milyen szereplehetőségeket kínál a „magyar nézők kilencven százalékát kiszolgáló” kőszínházi hálózat,⁹ a *minőségi népszínházi modell* a 21. században? Mit kínálnak azok, aki bevallottan jó ideje nem néznek az SZFE-n vizsgálóelőadásokat, mert azok „rendezői produkciók”¹⁰ –, holott arra is panaszkodnak, hogy fiatal rendezők sem mennek vidékre – és/vagy „kifejezetten taszított[á]k” őket.¹¹ A legviccesebb ellentmondás ott tűnik kirajzolódni, hogy míg Seregi Zoltán, a békéscsabai Jókai Színház igazgatója szerint az SZFE „ugyanabban a struktúrában működik, mint a szocializmus-



Békéscsabai Jókai Színház



ban”, Balázs Péter mintha ezt az időszakot – amikor még nem a vidéki színházigazgatóknak kellett Pestre mázskálni az egyetemre vizsgákat nézni, hanem a pesti igazgatók zarándokoltak vidékre a kötelező gyakorlatukat ott töltő fiatal színészek legjobbait elhappolni – visszasírná („ez már nem az az iskola, ahova én jártam”). De hogy is van Mohameddel és a hegygyel?

A győri Nemzeti Színház (ig. a „sugárzó személyiségeknek” bedőlni hajlamos Forgács Péter) jövő évadának műsorán gyakorlatilag minden műfaj szerepel: balett (ott nyilván nem a színészekre számítanak), opera, operett, tragikomédia, bohózat, dráma, fantasy komédia stb. A gyerekeknek klasszikusok: Tom Sawyer és Robinson, a felnőtteknek szívhez szóló mulatság és *Bánk bán*, hopp: Vidnyánszky Attila rendezésében (hányadszor is?) – a rendezők az ő kivételével nagyjából ugyanazok, mint tavaly. Kecskeméten (ig. a „pusztulat” minősítéssel sokak ellenszenvét okkal magára vonó Cseke Péter) kevés rizikó látszik nemcsak a darabok – csupa jól bejáratott mű kerül színpadra a *Légy jó mindhalálig*től a *Szentivánéji álmom* keresztül Woody Allenig –, a rendezők (Cseke a négyzetben, Kéri Kitty, az új főrendező: Sente Vajk, Eisemannhoz Szócs Artur) kiválasztásában is. Cseke Péter mostantól valószínűleg évekig nem fogja elkövetni azt a hibát, hogy a bár Kaposváron végzett, de független k2 társulatot hívja együttműködésre. A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház (ig. Besenczi Ár-

4 <https://szinhaz.online/egy-vegzo-hallgato-elhelyezkedesenek-tortenete-agoston-peter-naplojabol/?fbclid=IwAR36Zc6gryUvrST-dupDdzKNIHZpEcrVZ3QAmLhrVpAscQBPHZaNVvisvEU>

5 TURBULY Lilla – TÖRÖK Ákos, „Hangolódás a Színház- és Filmművészeti Egyetem átalakítása kapcsán”, <https://dunszt.sk/2020/07/22/hangolodas-a-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-atalakitasa-kapcsan/>.

6 A *HírTV Magyarország élőben* című műsorának vendége Vidnyánszky Attila, 2020.07.09.

7 „Eltűntek a hősokek a színpadról”, MEDVECZKY Attila interjúja Vidnyánszky Attilával, 2020.07.17., http://magyarforum.info/cikk/10717/Eltuntek-ahosok-a-szinhazrol/?fbclid=IwAR30Q8rGChadrPzttjFVUISs77fN4waYrr8n6pvtom4XDC0i8k_1Gt9Mj7Q.

8 Uo.

9 Uo.

10 „Balázs Péter: Sajnos, nincs jó véleményem a pesti Színművészeti Egyetemről”, <https://www.origo.hu/kultura/20200624-a-vizsgaeloadasokon-sem-derul-ki-mennyire-kepzett-a-szinmuveszetin-vegzett-szinesz.html>.

11 Besenczi Árpád I. „Volt olyan fiatal, végzett színész, akit a pályára sem lehetett volna engedni”, <https://www.origo.hu/itthon/20200623-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem.html>.



Szolnoki Szigligeti Színház



Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház

pád) idei évadterve kicsit kevésbé történelmi, mint a tavalyi volt, de Trianonról Rákosi Viktor *Elnémult harangok* című darabjával (amelyet Békéscsabán a soproni igazgató kolléga már megrendezett) azért megemlékeznek, ahogy „az advent és a remélhetőleg megrendezésre kerülő Eucharisztikus Világkonferencia jegyében” műsorra tűzik Vajda Katalin *Legyetek jók, ha tudtok* című színdarabját is, ugyanakkor zenés produkciókban sem lesz hiány, illetve pozitívként tűnik fel, hogy a Stúdióban minden évben van egy kortársdráma-bemutató (tavaly Egressy volt, idén Szálinger van soron). A békéscsabai Jókai Színház következő bemutatóit kibogarászni a honlapról gyakorlatilag lehetetlen (ig. Seregi Zoltán, aki a karakter-szituáció-történet hármására esküszik), az évadban mindenesetre „a nemzeti összetartozásra helyez[ik] a hangsúlyt”, műsoron Wass, Krúdy, Heltai és Móricz, illetve Koltay Gábor sokoldalú közreműködése öltik még szembe. Sopron (ig. a szintén a függetleneket kárhóztató Pataki András) nagyszabású évadot tervez *A padlástól* Németh Lászlón, Petőfin és

Goldonin át Szókratészig, feladat lesz bőven, de formátumos, izgalmas rendező nem jár a környéken. És végül Balázs Péter szolnoki színháza: az évadban bemutatásra váró nyolc műből hat (nem kortárs) magyar szerző tollából való, de a *Kőműves Kelemenben* biztosan mindenki táncolhat és énekelhet, illetve a direktor kicsit alájátszik a Déryné programnak: Herczeg Ferenc „tüneményes” színjátékát, a *Déryné, ifjasszony* rendezését kiutalta magának.

A műsorterveket összességében áthatja az SZFE-ről Nemcsák által is hiányolt „nemzeti érzés és a keresztény identitás”,¹² ami a szakmai feladatok értékéből nem von le, ugyanakkor egyrészt léteznek árnyaltabb kifejezési formái is, más fórumai is, mint a színház félreértett szentélye, másrészt a közönséget nagyban meghatározza. Viszont arra az igazgatók nem panaszkodnak, vagy mert nincs okuk panaszra, vagy mert ha panaszkodnának, meginogna az általuk magasztalt népszínház nimbusza. De ha ezekben a városokban nem, akkor hová szerződnek szívesen a fiatalok? Teszem azt, Miskolcra, Szombathelyre, Debrecenbe vagy Székesfehérvárra, ahol nem iparúzésszerű, bérletes kikapcsolás és népnevelés folyik, hanem a szórakoztatás mellett a művészszínházi vonal is megfér, sőt, fontos terepe a műhelymunkának.

Kerényi utópiája részben megvalósulni látszik: „Szerintem utólag kell kontrollálni az eseményeket, és ha valamelyik műhely erősen elmegy a nemkívánatos irányba, akkor a közpénzt kicsit csökkenteni kell.”¹³ Ezt úgy hívják, cenzúra. Hogy kormányzati vagy ön, az a lényegen nem változtat. Ezeknek a színházaknak viszont idén a többlettámogatásokból is biztosított a betevőjük. Kerényinek volt még egy javaslata: „[...] nagyon fontosnak tartom, hogy a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen történjen változás, történjen valami. Ha más nem, egy ellenegyetem szervezése a Ludovikán belül. ... Ha én lennék az alkirály, elvenném a Színház- és Filmművészeti Egyetemtől a színészképzés jogát, a pénzzel együtt.”¹⁴ (Lett helyette más alkirály.) Magam sem gondoltam volna, hogy valaha bármiben egy követ fújhatok Kerényivel, de amikor Vidnyánszky Prágát hozta fel példaként, hogy ott négy egyetem is megfér egymás mellett, felötlött bennem, hogy ilyen politikai támogatással akár a Közszolgálati Egyetemen is alapíthatna egy művészeti kart. Csak persze azt akkreditáltatni kell (vö. „Az igaz, hogy Kaposváron nem sikerült megvalósítani a komplex képzést, mert esélytelen a magyar akkreditációs bizottságnál rendezői, dramaturgi osztályt indítani. Sajnos ez a helyzet tíz év polgári kormányzás után.”¹⁵), amihez fokozattal rendelkező oktatók, művelt fők kellenek – vagy törvényt módosítás.

Így viszont az a faramuci helyzet állt elő, hogy ha az SZFE-s képzés átkerül egy magánalapítvány kezébe, onnantól az ott diplomázott fiatal szakembereken a közszolgálat nem számon kérhető. Ebbe belegondolt a díszes társaság? És nyomás nélkül: most az universitas polgárságán a világ szemé, érvényt tudnak-e szerezni a legnemesebb értelemben vett polgári jogaiknak. Vagy jöhet a polgári engedetlenség?

12 „A nemzeti gondolkodású művészeknek még a bizonyítás esélyét sem akarják megadni”, MEDVECZKY Attila interjúja Nemcsák Károllyal, d. n., <http://magyarforum.info/cikk/10667/A-nemzeti-gondolkodasu-muveszeknek-meg-a-bizonyitas-eselyet-sem-akarjak-megadni/>.

13 „Kerényi Imre: Biológiai reprodukcióra...”, nol.hu.

14 BOROS Tamás, „Kerényi Imre szerint a buzilobbit ki kell űzni a színházakból”, <https://444.hu/2014/05/22/kerenyi-imre-szerint-a-buzilobbit-ki-kell-uzni-a-szinhazakbol/>.

15 „Eltűntek a hősök...”, magyarforum.info.

JÁKFALVI MAGDOLNA

A SZÍNHÁZ MINT ÖNISMERET

Fogalomtörténeti kérdések

I. A felismerés

A 2020-as karanténhónapokban, a bezárt színházak és az online színészképzés kialakulásának idején rendre elének került a színházművészet egyik ismerős, alapfogalomként használt kifejezése: az önismeret. Az „offline” színészképzés, mióta csak létezik, személyes és csoportos interakciókra épült, és ennek a természetes gyakorlatnak némileg reflektálatlanul vált részévé az a látszólagos konszenzus, amely szerint a színház önismeret, a színészi gyakorlat önismeret, a színházban lét önismereti kurzus. A különféle megnyilatkozások arra engednek következtetni, hogy létezik a színházi eseménynek egy önismereti oldala, hogy aki nézi és aki csinálja a színház művészetét, könnyebben jut az önismeretnek arra a fokára, amely bölcsés és tapasztalttá teszi az embert. Mintha a színház olyan társadalmi gyakorlatként állna előttünk, amely minden tevékenységénél jobban megmutatja magának az embert.

Az elején tisztázzuk, hogy az önismeret pszichológiai fogalma oly összetett képletet hordoz, hogy közelíteni sem merünk hozzá laikus eszközeinkkel. Az önismeret egyrészt időben nem lezáródó folyamat, másrészt igényli egy közösség visszajelzését és egy képzett terapeuta figyelmét, egyébként önértékelésről, énképről, jobb esetben közösségi emlékezetéről, közösségi tudatról beszélhetünk.

Ez az általános vélekedés, amely lassan általános igazságként áll elének, gyakran megakasztja a beszédet, a színházi gyakorlathoz valamiféle terápiás mélységet allokál, a színházat olyan társadalmi gyakorlatként jeleníti meg, amely mind a schilleri, mind a nietzschei posztulátumokon tútesz. A morális és rituális közösségi aktus elemei mellett a lélektan szókészlete is használatba vétetik, s ekként a magyar nyelvű elemzésekben az önismeret és a színház összekapcsolása szokatlanul erőssé válik. Az önismeret és a színház összekapcsolása azért is indít el bonyolult és összeférhetetlen gondolatokat, mert az a színházi formanyelv, amelyet a mi nyelvi közegünkben a sajátunknak vélünk, a realista ábrázolás felismeréseivel dolgozik. A Nádasdy Kálmánt idéző Zsámbéki Gábor¹ emlékeztet a minden szerepben meglévő „vacak kis igazság”-ra, amely miközben eljuttatja a színészt saját helyének megtalálásához az egészben, az élet teljességét tárja a néző elé, a tudatost és a tudattalant is. Ez

a kis igazságokból összeálló tabló talán minden elemében hordoz önismereti mozzanatot, de szándékában és funkciójában mindig a másik megismerésére törekszik. Hiába tudjuk, hogy a „vacak kis igazság” felismerésének és meglátásának technikája II. György meiningeni társulatához vezethető vissza, a realizmus tapasztalata a magyar nyelvű történetekben először Sztanyiszlavszkij felől formálható szavakká.

II. A szerep és a színész ismerete

Az önismeret a mi kulturális emlékezetünkben az átélés művészetéhez, s ekként a realista színház szocialista gyakorlatához, az ideológiailag értett Sztanyiszlavszkijhoz kapcsolódik. A magyar színházkultúra Sztanyiszlavszkij felől érti és ismeri önmagát, miközben Sztanyiszlavszkij-olvasata hiányos és ideológiailag formált. Sztanyiszlavszkij az átélés művészetének nevezi a színészi munkát, s hangsúlyosan elkülöníti a „reális átélést és a színpadi átélést”,² s míg a reális időben történő átélésnek tulajdonsága a megnevezhetetlenség, a továbbadhatatlanság, a sírás, addig a színpadi átélés tulajdonsága az ismétlődésből következő letisztultság. A „színész önmagán végzett munkája” hasonlíthat az önismeret bonyolult munkájához, kivéve a célt: az önmagán végzett munka „lelki és testi apparátusának előkészítése az alkotó munkára”,³ azaz az alkotó közérzet megteremtése. Amennyiben ez tűnik az önismeret gyakorlásának, akkor érdemes továbbolvasni Sztanyiszlavszkijt, aki azonnal tisztázza, hogy mindez csakis a képzelőerő fejlesztésére szolgál, hiszen a *szerep*, és nem a *színész* megismerése a cél „az indulat, az akarat és az ész” bevonásával.⁴

A szerep megismerése az adott körülmények feltárását, az érzelmi emlékezet működtetését, a belső állapot kontrollját, a sugárzást, a harapó-fogást stb. jelenti, mivel „a színész ott [a színpadon] teremti meg a saját fikcióját, mely párhuzamos a valósággal”, s ezáltal „létrehozza a színpadi igazságot és hitet [...], ami a valóságban nincs, de lehetne.”⁵ Sztanyiszlavszkij leg-

1 *Egy óra a tanár úrral*. Beszélgetés Nádasdy Kálmánról, az SZFE egykori neves tanáráról, vendégek: Marton László, Zsámbéki Gábor, Szinetár Miklós, a beszélgetést vezeti: Krizsó Szilvia, 2016. február 20., <https://www.youtube.com/watch?v=erPIF5uQCdc>, hozzáférés: 2020.08.13.

2 „Az átélés művésze”, in *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, szerk. SZEKERES József, ford. SZEKERES Zsuzsa, 78–98 (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960), 83.

3 Uo., 85.

4 Uo., 87.

5 *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza (Budapest: Gondolat, 1988), 160.



inkább a színpadi igazságra és valóságra koncentrálnak, például azt mutatják, mit lehet elhinni. Elemző és értékelő helyzete a tanáré, aki néz, és elhiszi, amit lát, s a konstrukcióra koncentrálnak, nem a színész(növendék)re. Sztanyiszlavszkij megtanít „érzékeltetővé tenni a bennünk lévő érzéseket”,⁶ megtanít azokat uralni, de a szerep, nem a színész életkörülményeit elemzi.

A korai Sztanyiszlavszkij-iskolák a szerepre vonatkozó felismerésekkel dolgoztak, mert a Módszer a karakter valóságát dolgozza ki, ahol az érzelmi igazságot hang- és testi kontroll irányítja. Azonban a kései, főleg amerikai Sztanyiszlavszkij-tanítványok a színész érzelmi igazságát (emotional truth) emelik ki. A nagyon leegyszerűsített disszeminációs modell szerint tehát az oroszul az 1920-as években megfogalmazott színészi munka a szerephez köthető világot alkotja meg, ennek későbbi, angol nyelvű technikája a színészhez köthető, életszerű érzetek világát mutatja meg. Nem belecsúszva az amerikai képzések, a Group Theatre tagjainak, főként Stella Adler és Lee Strasberg iskoláinak szétartó, egymástól hangsúlyosan és látványosan eltérő aktivitásainak értékelésébe, lássuk meg a magyar gyakorlatban észlelhető, de az ideológiai keretből adódóan szinte megnevezhetetlen kísérletet: Sztanyiszlavszkij rendszerétől kicsit eltartóan, miként Strasberg Method Acting technikája megfogalmazza, a színész saját személyes tapasztalatának és érzéseinek emlékeit előtérbe helyezve formálja a szerep karakterét.

6 Uo., 261.

III. Sztanyiszlavszkij-hub

A fogalomtörténet követéséhez talán érdemes majd a fordítástörténeten át (is) nézni, miként került egyáltalán a magyar játékgyakorlatba az észak-amerikai iskolák elemzése, miként vált a folyamat lényegévé a színész (és nem a szerep) érzelmeinek kontrollálása és megértése. Efelől közelítve látványos, hogy egy államszocialista kultúrában is mennyire improvizált Sztanyiszlavszkij kiadástörténete. Csak gyorsan átfutva ezt a sormintát: Staud Géza 1941-ben, majd Hege-düs Tibor 1946-ban az angol kiadásból dolgozott, amikor az *Életem* és az *Egy színész felkészül* első kiadása megjelent. Az államosítás első évében egy Szendrő József és egy Lányi Sarolta készítette fordítás-szerkesztés került a könyvtárakba, az első egy *Beszélgetés*, a másik a *Színészetika*. Horvai István szakmai ellenőrzésével, Balogh Pál és Karoczkay Margit fordításában már 1950-ben megjelent *A színész munkája I. Az átélés iskolája* kötet, s rá egy évre Áchim András fordításában a folytatás, *Az alakítás iskolája*. A tomboló Sztanyiszlavszkij-körös korszakban azonban tíz évig semmi. 1960-ban aztán érkezett a *Cselekvő elemzés* Szekeres Zsuzsa fordításában, 1962-ben egyfajta best of kiadás Szekeres Józseftől, az *Új ösvényeken*, majd 1967-ben az *Életem a művészetben* Gellért György magyarításában. S hosszú, ismét húszévnnyi szünet, tíz fordító után elérkezünk a Morcsányi-sztenderdhez. A magyar nyelvű fogalomhasználat összehangolatlanságát csak felerősíti két Sztanyiszlavszkij-rendezőpéldány kiadása, 1954-ben az *Othello* Mészöly-féle változata Ritzinger Dezső,

Kovács Gyula és Nagy Adorján fordításában, majd 1956-ban a *Sirály* rendezőpéldánya, amelyben Dobos István és Roboz László dolgozott Háy Gyula fordításán. Ez még plusz öt fordítót jelent. Ez a széttartó nyelvi közeg, az elsődleges forrás hozzáférhetetlensége a Módszer mindenható létezését erősítette, amely így szinte teljesen feloldódott az oralitásban, s anekdotakincsként misztifikálta a színészi tudás elérésének útját, mindemellett igencsak megnehezítette a mester életmű-egészének értő feldolgozását. A Színház- és Filmművészeti Szövetség ötvenes évek elején tartott konferenciáin a felszólalók rengetegszer idézik szabadon Sztanyiszlavszkij gondolatait, de ezek egyrészt becsúsznak a kötelező Révai-mondatok közé, másrészt visszakereshetetlenek, harmadrészt a szövetségi vitákon már maguk az előadásokat értékelő főrendezők is, miként erre Kékesi Kun Árpád hívta fel a figyelmet, Sztanyiszlavszkij-tanítványok (Abalkin, Toporkov, Gorcsakov...) narratíváját is beleszövik az eredetibe. Igaz, azokat kiadta a Művelt Nép 1952–54 között.

1988-ra, mire megjelenik a Morcsányi Géza-féle fordítás, már a harmadik nemzedék dolgozik a szovjet képzésben tanult magyar tanítványok (Horvai, Hont, Háy, Barta stb.) legendáriumával, sajátosan magunkra szabott módszerével – rendszeren összezavarva az érzelmi emlékezet, az átélés, a fizikai cselekvés fogalmait. A nyelv, amely nem ad biztos referenciát, egyszerre inspirál és akadályoz, s nemzedékek forognak az átélés, a szerepjáték, az önismeret jelensége körül, különböző módokon nevezve meg azt, amiről talán hasonlókat gondolnak és tapasztalnak.

Vélhetjük, hogy az önismeret hozzákapcsolása a színház-művészeti gyakorlathoz elsődlegesen fordításbeli, nyelvi-aszociatív kérdésként mutatkozik. Sztanyiszlavszkij sokféle fordítása 1960-ban megkapja hivatalos értelmezését Hont Ferenc-től, színházi nyelvünk nagy irányítójától, aki leírta a Sztanyiszlavszkijt felvezető tanulmányában, hogy a mester „tántoríthatatlan meggyőződéssel vallotta: a színház a valóság tükrözése”, s mint ilyen, *harcol*. „Harcol [...] a különféle antirealista irányzatokkal, a formalizmussal, a kozmopolitizmussal, a naturalizmussal stb., a színházban pedig az antirealizmus különleges változataival is: a hidegen számító, átélés nélküli *illusztrálással*, a külsőleges fogásokat alkalmazó *kontárkodással*, a szélsőséges hatásvadászó *ripacskodással*.”⁷ Ez az összegzés a színházat egyrészt beléptette a harc létformájába, másrészt óvatosan passzív tükröző, s nem alkotó kreatív materiaként nevezte meg. Hont Ferenc felől megérthetjük az elkötelezett realista színház eszményét: a színházban mindig a közösséget *önismerjük*, tehát az előadásban nem magunkat, csak a közösséget látjuk meg.

IV. A képzés

Amennyiben az önismeret igénye a teljes értelmező közösség színházi helyzetének velejárója, akkor csodálkozva nézünk, hogy a fogalom a nemzetközi színházi beszédben (self-consciousness, self-awareness) kevéssé dominánsan van jelen. Ez a hiány (és a magyar felismerés viszonya) különösen izgalmasan mutat rá egyrészt a szovjetizált játéknyelv (a fentiekben részletezett) kitérített kanonizációjára, másrészt a saját iskolák hagyománytörténeti erejére. Ezért érdemes

7 HONT Ferenc, „A színházművészet tudománya”, in *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, 3–16, 6. Kiemelés az eredetiben.

(egy nagyobb elemzésben majd) követni a magyarországi realista színház meghatározó rendezőinek nyilatkozatait, mert ívet rajzolhatunk a szerep–színész–emlékezet hármasa köré, s ezzel mind az önismeret, mind a színházi gyakorlat, mind a valóságépítés, mint a közösségi tapasztalat megértéséhez közelebb juthatunk. Most úgy tűnik, a színházi folyamatokat leginkább a képzés módszerei, a rendszerek felől elemezhetjük, hiszen akkor az előadás esztétikai felülete nem zavarja az állításokat. Fogalomtörténeti kíváncsiságunk is innen indult, amikor Ascher Tamás 2020 áprilisában megfogalmazta, hogy a színészképzésben „[a]z első év az önismeretről szól, nem szerepeket játszanak, hanem a saját életükből vett példákot át önéletrajzközeli etűdöket alkotnak, önmagukat játsszák különböző szituációkban, és ha már eléggé tudják, hogyan működik bizonyos helyzetekben a saját személyiségük, akkor jöhetnek – a második év második felétől – egyéb figurák, végül Júlia meg Othello.”⁸ Az önismeret elsajátításának módja a színészképzés koncepciójába illeszkedik, s ez az a terület, amely feltárára vár, hiszen a legendáriumban erős koncepció szerint a szerep felépítéséhez a meglévő személyiség lebontása szükséges. Ascher emlékeztet, hogy mintha a „legenda szerint Horvai István mondott volna ilyesmit. Szigorú is tudott lenni, igaz, de – mint a főiskola többi tanárának sok éve – az ő nevelési módszere is többé-kevésbé Sztanyiszlavszkijból indul ki, mely módszer a színésznövendék saját – pózokon és védekező mechanizmusokon túli – igazi személyiségét kutatja.”⁹ A sokszor hivatkozott Horvai pedagógiai gyakorlata (pontos rögzítés híján) bonmot-khoz kötött. Horvai szerepe történelmi léptékű, nem vitás, de nyilatkozatai és interjúi sem teszik lehetővé, hogy kövessük annak a felelős színházpedagógusnak a tudásformálódását, aki direktben hozta haza Moszkvából 1949-ben a realista színjátszás napi rutinját, s aki maga is csak négy évtized után látta meg, hogy ideológiailag „Sztanyiszlavszkij mellett senki más nem vehető számba. S a szovjet színjátszás gyakorlatában is kizárólagossá lett Sztanyiszlavszkij. A Művész Színház minden más színházi kezdeményezést és próbálkozást legázolt, ami politikai-esztétikai egyeduralmat jelentett.”¹⁰ Horvai tanári és rendezői munkáját az 1957 előtti szövetségi titkári elkötelezettség erodálta, a Szovjetunióban tanulással eltöltött két szemeszter szakmailag megalapozta, de ideológiailag elkötelezte és beskatulyázta. Horvai nagy Csehov-sorozata 1970–74 között a Vígben pályája csúcsa, s ezt a vígszínházi játéknyelvet a sztanyiszlavszkij keretekre ráfeszíteni akkor, amikor 1985-ben a Katonás realizmus világsikere, Ascher *Három nővére* is elkészül, különösen értelmezendő történelmi pillanat. A különösség a Horvai–Ascher realizmusfogalom rendezési gyakorlatán lenne lemérhető, ezt a történészek remélhetően meg is teszik majd, de sokat kezdehetünk az önismeret, az önelemzés és az önkritika nyilvános nyelvi regisztereinek gondolati és nyelvi párhuzamoságainak felrajzolásával is.

8 „Nem tartozik a rendszerhez” – Ascher Tamás rendező, CSENDES-ERDEI Emese interjúja, *Magyar Narancs*, 2020/14 (04.02.).

9 Uo.

10 „A világitópróba abbamaradt...” – Beszélgetés Horvai Istvánnal, ABLONCZY László interjúja, *Tiszatáj*, 1985. március, 97–112, 102., http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/12866/1/tiszataj_1985_003_097-112.pdf, hozzáférés: 2020.08.13.

V. A színházpszichológia

Ne feledjük, hogy a színházi önismeret jelenségét két pszichológus-elemző is kiemelte, s elemzéseik hozzájárultak a fogalom általános elterjedéséhez. Vekerdy Tamás 1974-ben tudta megjelentetni *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint* című könyvét, amelyben elsődlegesen Sztanyiszlavszkij 1949-ben kiadott *Színészetikáját* és az 1960-as *Cselekvő elemzést* feldolgozva a tudatalatti irányított működését elemzi. Lélektani elemzést végez, az emberi személyiségre gyakorolt manipuláció jelenségét kutatja,¹¹ a Sztanyiszlavszkij-féle pszichotechnikát, s ehhez a technikai tudásban rejlő önismerethez köti a hatás működését. A nő színház mesterei, legfőképp Zeami munkásságának interpretációján át értve, hogy a folytonos tréning, a társulat (közösség) figyelő fegyelme vezet el az önismeretig, az ember „így illeszkedik a világba”.¹² Vekerdy már nemcsak Sztanyiszlavszkijt, de Brechtet is összeköti az önismeret színházi igényével. „Emlékezzünk Sztanyiszlavszkij tanítására: a színész *önmagán* végzett munkája [...], s nem efféle követel-

mélyiségüket és kiharcolják a közösségen belül új, személyiségüknek megfelelő életterüket”.¹⁵ Dévényi korszakos, sokkal nagyobb ismertséget érdemlő műve a színházi társulat és a család önismereti modelljeit állítja párhuzamba, hiszen az Orfeo modelljében „a zárt-függő viszonyrendszerben a csoport egészének állapota teljesen közvetlenül, minden gát nélkül áttevődik az egyes emberekre is”.¹⁶ Így az egyes ember önismereti gyakorlata a társulati munka részévé, a közösség gyakorlatává válhat. Dévényi követi, miként változik a valóságépítés színházi mozzanata az államszocializmus független színházi szcénáján. Míg a támogatott modellben a színész jól láthatóan két önismereti munkát végez párhuzamosan, a sajátját és a szerepét, addig a Stúdió K életformája a valóságkonstruálás, a másik valóság megélése lett. A cselekvés művészete itt nem a *mintha* helyzet felől érthető, hanem egyenesen. Így ér el Gaál Erzsébet, Székely B. László, majd Monori Lili egy olyan művészeti teljesítményhez, amely alkotás alatt a létezés napi rutinját érti. A „színész csak akkor találhat rá igazán az alak lelki akkordjára, ha előbb eljut a megengedési-önelfogadási folyamaton keresztül ahhoz, hogy az alak leglényegesebb személyiségjegyei benne léteznek, az ő lelkének-testének valóságai.”¹⁷

VI. Emlékező közösségünk

A színház mint önismereti terep látványosan a lélektani realista hagyományban erős színházi kultúrákban észlelhető, ahol a képzés is a párbeszéd mögött felsejlő emberi viszonyok megértésére irányul, ahol a tettek motivációja válik érdekesebbé, nem maga a tett. Ezekben a kulturális közösségekben a kimondott nyelv mögötti gondolat megmutatása és megnézése tényleg a színházi fogalmazás sajátja lesz, s így az önismeret a ki nem mondott mondatok motivációs hátterének felrajzolására koncentrálódik. Bonyolultan működik a színházi kettős beszéd, s mivel ez színházesztetikai hagyományunk, az ide vezető út felrajzolja annak a közösségnek a halványuló emlékezetét, amely tudja, mi az, amit nem mondunk ki, majd azt mégis kezdi felejtani. Ha a mi emlékező közösségünk önismereti állapota azt jelenti, hogy tudjuk, mit nem mondunk ki, mi az öncenzúra, akkor a színház önismereti forrásként (sajátos emlékezőgépként) képes esztétikailag eltérő események összekapcsolásával is megmutatni a közösség kereteit. Akkor tisztábban láthatjuk, hogy a színházi nyelvek között ez a határ nem kizárólag esztetikai, hanem kulturális kontextusbeli.

Ha úgy is tűnik, hogy a színházi önismeret fogalomtörténete a neoavantgárd gyakorlathoz, a performatív eseményekhez vezet el a magyar színháztörténeti múltban, akkor még inkább érdemes továbbvinni a tudatosság és az önismeret színészi viszonyát a szerepívek meglátásával, az életpályák követésével. Érdemes mindemellett az erősödő színházpedagógiai gyakorlatot, a néző emlékező jelenlétét rögzíteni, hogy valahogy a legendáriumok oralitása felől megértsük nemzeti színjátszásunk különös erősségét, a Sztanyiszlavszkij-módszer szótárával működő és a polgári színjátszás testemlékezetét hordozó színházi formanyelvet. És talán a színházi szavak, mint az önismeret, velünk maradnak.

15 Uo., 181.

16 Uo., 177.

17 Uo., 26.

Brecht, amikor azt kívánja: a színész előbb *önmagát* állítsa szembe a szereppel, tisztázza, hogy *ő* mit gondol, mit érez felőle, azután alakítson, de úgy, hogy közben megtartsa *önmagát* – tudnia kell tehát, hogy *ő* kicsoda.”¹³

Vekerdy hatása még nem pontosan felmérhető, direkter azonban Dévényi Éva remek, a Hungaricanán könnyen hozzáférhető kutatása 1981-ből.¹⁴ Dévényi pszichológusként hónapokon át követte Fodor Tamás *Woyzeckjét*, közelről nézte és rögzítette Gaál Erzsébet művészetét a Stúdió K színészeivel, s arra az összetett következtetésre jut, hogy a „*Woyzeck* két éve alatt a társulat tagjai kialakítják önálló sze-

11 VEKERDY Tamás, *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint: lélektani elemzés* (Budapest: Magvető, 1974), 20

12 Uo., 24

13 Uo., 28. Kiemelés az eredetiben.

14 DÉVÉNYI Éva, *Színképelemzés*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1981, https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1981_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s, hozzáférés: 2020.08.13.

MI A SZÍNHÁZ MOST?

Szerkesztőségi tízkezes



Gob Squad: Show Me a Good Time. Fotó: képkocka a trailerből

Herczog Noémi: 2020. március 13-án Magyarországon is bezártak a színházak: lehetetlenné vált a fizikai együttlét alapuló színházi forma, és a magyar színházi alkotók többsége is elkezdte közvetítő csatornának használni az internetet. Az új – neutrálisan – jelenségeknek egyelőre még nincs nevük, de a megnevezéssel való próbálkozás közben nagyon hamar kialakult két, egymással szembenálló álláspont. Az első szerint az online előadó-művészeti kísérleteket nem nevezhetjük színháznak. Vannak, akik szerint minden ilyen munka „színházpótlék”, és vannak, akik nem minőségi, hanem mediális alapon hangsúlyozták, hogy a fizikai együttlétet fontos elkülöníteni minden olyan kísérlettől, amelyikben az együttlét és a jelenlét más médium(ok)on keresztül történik (film, média-művészet). Sokan hívták fel a figyelmet a technikai eszközök igénylő műfajok társadalmi csoportokat kirekesztő jellegére is. Vagy ezen keresztül arra a problémára, hogy a hátrányos helyzetű településeken folyó részvételi művészeti folyamatok már csak ezért sem helyezhetőek át problémátlanul az online térbe. Többször elhangzott az is, hogy a gyülekezés tilalmával nem maga a színház, hanem a színház politikus dimenziója az, ami ellehetetlenül.

A másik álláspont képviselői sem tagadják a fizikai együttlét egyedi minőségét. De azt állítják, hogy a) a fizikai együttlét önmagában még nem feltétlenül a közösségi együttlét/színvadi jelenlét záloga, b) számos olyan előadó-művészeti felfogás is megjelent az elmúlt két évtizedben, amelyekben a fizikai együttlét belső tapasztalata – értsd: illúziója – hitelességben akár felül is múlhatja a „mimikri színház” (Pilinszky János) hiteltelen illúzióját. Ők elsősorban abban reménykednek, hogy a pandémia kényszertapasztalata – amennyiben sikerül a kultúrába áramló források radikális átcsoportosítását (vö. kivézetetést) túlélnie a kísérletekre nyitott alkotóknak – serkentheti az előadó-művészeti területen a kísérletező kedvet, mert segítheti a performansz, a happening és az

összművészeti műfajok elfogadottságát a mainstream műfajok *mellett*. És ugyanígy segítheti a színház visszatalálását az élethez például azáltal, hogy már nem akarjuk tanult színházképünkhöz igazodva kilúgozni e projektekből azokat az eszközöket (telefon, internet), amelyek új érzékelésmódokat hoztak magukkal, és amelyek ma már az életünknek inkább részei, mint a színháznak.

Személyesen nem féltém a mainstream színházat az online kísérletektől. Gáspár Ildikóék *Andromakhéjával* és a Független Színház *Kosovo mon Amourjával* rögtön a karantén kezdetén nálunk is elindult egy jókedvű és felszabadult kísérletezeshullám, amely korábban ebben a nagyságrendben itthon semmiképp sem volt jellemző, és amelynek hatalmas kanonizációs hozadéka is lehet a jövőben. Gondolok itt például a *Kő-kő-kő* típusú munkákra (online letölthető, kétszemélyes, akár karantén idején is kipróbálható, szabadtéri/otthoni társasjáték), amellyel Cserne Klára jelenleg nem a Színművészetin, hanem a MOME-n doktorál, miközben Németországban vagy Szerbiában az ehhez hasonló performanszokat réges-rég integrálta az előadó-művészet.

Sokat gondolkoztam azon is, miért hallottuk annyiszor, hogy a március utáni kísérleteknek „vegyes” a színvonaluk. Szerintem ez a legjobb hír, mert azt jelenti, hogy az összeomlás előtti pillanatban az előadó-művészeti közeg az élet jeleit mutatja, amelyek idővel akár a színház „nagy találatait” is magukkal hozhatják. Olyan meglepetések máris értek, mint hogy éppen egy magyar kőszínház lélegzett leginkább együtt a német nyelvterület színházával: a She She Pop telefonos performanszként hirdette meg júniusban az Impulse Színházi Fesztiválon egy korábbi HAU-bemutatóját, miközben nálunk addigra már hónapok óta ment az Örkény telefonos versmondó akciója, amelyben szintén mindig egy színész és egy néző létesített egymással kapcsolatot egy versen és még inkább a személyes beszélgetésen keresztül. Ugyanígy Ador-



jáni Panna és Láng Dániel kolozsvári Zoom-performanszán is azt éreztem, hogy miközben ebben a nagyon intim, háromszemélyes virtuális térben nézzük egymást, sokkal élőben reagál a testem, mint sok színházteremben. (L. amikor a sötétben igyekszünk elfojtani egy köhögést.) Ebben az értelemben a *Közelebb* minden intimitása ellenére politikai volt a lehmanni értelemben, számomra legalábbis nagyon is új *érzékeléstapasztalatot* jelentett. Nektek – kicsit kitágítva a kérdést – nem hiányzik több közösségi szellem, intimitás és az egyedi pillanathoz való alkalmazkodás a színház hétköznapijaiból?

Rádai Andrea: Dehogynem! Sőt, sokszor pont az járt a fejemben, hogy a bezárt épületekhez kötött kőszínházakhoz képest sokkal inkább lépéselőnyben voltak az eleve nyitottabb színházfogalomra épülő társulatok, és még inkább azok az alkotók, akik számára tényleg tétje van a közösség és az interaktivitás megteremtésének. Én nem nagyon néztem a streameket, de az jutott eszembe, hogy néha pont úgy szoktam érezni magam „rendes” előadásokon, mintha felvételt néznék: ilyenkor pont annyira távolinak tűnik, ami a színpadon zajlik, pont annyira nincs hozzá közöm, mint ha egy képernyőt bámulnék.

A pandémia alatt meggyőződtem arról, hogy igen, a jelenlét a színház lelke, de simán működhet egy online előadás is, ha egyébként integráns része a kapcsolatteremtés. (Ez igaz lehet a rendes színházi időszakban is: önmagában az, hogy közös levegőt szívunk, kevés.) Így az is kézenfekvő, hogy az online színházi nevelési vagy részvételi előadások eleve sokkal fogyasztóbarátabbak is. A képernyő (és önmagában a karantén) még inkább a passzivitásba taszít, így egészen más a hatása annak is, ha a néző közben csinálhat valamit: megszólalhat, szavazhat, kommentelhet stb. – nagyon felszabadító. A Noémi által említett *Közelebb* azért volt számomra csodálatos élmény, mert nagyon intenzív volt benne a minőségi kapcsolatteremtés, az adás-adakozás szándéka – s én tényleg mintha valami rendkívüli ajándékot kaptam volna.

Hasonlóképpen éreztem magam a *Köztünk marad* című online színházi nevelési előadáson, amelyben mennyiségileg nagyon kevés volt a szoros értelemben vett színház – a több órához képest lényegében pár perc, de azt együtt raktuk össze, odáig együtt jutottunk el, és együtt izgultunk a színészekkel azon, hogy milyen lesz. Az előadás ráadásul rendkívül kreatívan használt olyan internetes eszközöket, amelyek segítségével a néző megnyilvánulhatott: lehetett szavazni, kitalálhattuk, hogy a két fiktív főszereplő mit ír egymásnak chaten... Viszont mindössze tizenkét néző lehet egy előadáson: a zoomos formát, az intimitást valóban szétforgácsolná, ha többen lennénk.

A „vegyes színvonalról” az is eszembe jutott még, hogy ha amúgy a színházról elvárjuk, hogy a körülöttünk levő dolgokra, a jelenre reagáljon, akkor innen nézve az a színház, ami éppen *van* – az összes jó szándékú, ha mégoly ügyetlen próbálkozást is beleértve. És örülök, hogy az internetnek köszönhetően megvan a színházban az a rugalmasság, hogy egyáltalán reagáljon, még akkor is, ha én magam sem vagyok mindenevő (mint ahogy békeidőben sem vagyok az). És eszembe jutott egy amerikai társulat is, a Candle House Collective, ők már régóta kínálnak színházi élményeket telefonbeszélgetéseken, e-mailen, chaten keresztül elsősorban olyan embereknek, akik állandó „karanténban” élnek, mert nekik amúgy nehézséget okozna eljutni a színházba, vagy mert a színházak nem integrálják az ő igényeiket. Ennek a társulatnak eszébe sem jut megkérdőjelezni saját színházi mivoltát.

Boros Kinga: A járványhelyzet romániai bejelentésekor, egész pontosan a színházak március 9-i bezárása után hetekig bizonytalan volt, hogy meddig tarthat a szükségállapot. Ez alatt az időszak alatt nemhogy gyülekezni nem volt szabad, de a lakhely bármilyen elhagyása is csak nyilatkozattal volt megengedett: kivitted a szemetet, nyilatkozat, elfogyott a kenyér, nyilatkozat, gyerekszellőztetés, nyilatkozat. A nyilatkozat a legfontosabb szöveg lett, alapmű, nemzeti dráma – Marta Górnickának való feladat, akinek *Grundgesetz* című berlini kórusművét épp

azokban a napokban tette elérhetővé videósatornáján a berlini Gorki Színház: a német alkotmányt skandalja-énekli el ötven hivatásos és nem hivatásos előadó a Brandenburgi Kapu előtt. De hát hol vagyunk mi Berlintől! A vírustól és a csendőri igazoltatástól való félelem mellett a nyilatkozatírás kényelmetlensége is hozzájárult ahhoz, hogy a közterek elnéptelenedtek. Talán ezért is váltunk annyira kíváncsivá a másik ember testi jelenlétére. Lógnak az emberek a tömbház ablakában, mint a kábeltévé előtti időkben, ez tűnt fel. A placcon van most a legjobb műsor: testek jönnek-mennek ott, elérhetetlen távolságban. Lógozok én is, ablak elé tettük a home-office-ra improvizált íróasztalom (konyhaasztal igazából, addig se felejttem, hol a helyem), körben más ablakok, néha összetalálkoznak a tekintetek, miközben mind ugyanoda nézünk – színházra tökéletesen alkalmas helyzet. Nézzük a merész másikat, aki létét legitimáló nyilatkozattal zsebében munkába tart, gördeszkázik, kutyát pisiltet. Másnap spontán kiveszem a részem a performer kötelezettségeiből: tolunk egy családi *Just dance*-t a támfal tövében. Igyekszem nem nézni közben az ablakokra, és sokkal inkább, mint eddig valaha, tudom, *élem*, hogy ahol a közösség, ott a színház. De fogalmazzak körültekintően: engem a színházból jobban érdekel a közösség, mint az intézmény (amelynek persze nem érdeke rákérdezni önnön színház mivoltára, pedig az néha igen hasznos volna).

A közösségért vagyok hajlandó felkelni éjjel 2-kor, dacolva az időzónákkal, mert a placc ezúttal a világ más pontjain kínálja magát. A *Long Distance Affaire* (Távkapcsolat) befizetve összesen hat különböző helyszínen zajló live jelenetből választhatunk az összeg függvényében. Sok évvel ezelőtti projekt a PopUP Theatrics és a Juggerknot Theatre Company előadása, ami abból is meglátszik, hogy az egyszemélyes élményt taksálják többre. Dehogyan akarok egyedül lenni! Szingapúr, Miami, Párizs, mindhárom helyszínen azok a percek bizonyulnak a legizgalmasabbnak, amikor az előadó technikai kiléptetésének idejére magunkban maradunk két nézőtársammal, és tétován, ügyetlenül, de megpróbáljuk folytatni a jelenet és a helyzet felvetéseit. *Csináljuk a színházat*, olyan színházat, amelynek modellezésére egyetlen általam tanult színházdefiníció sem alkalmas.

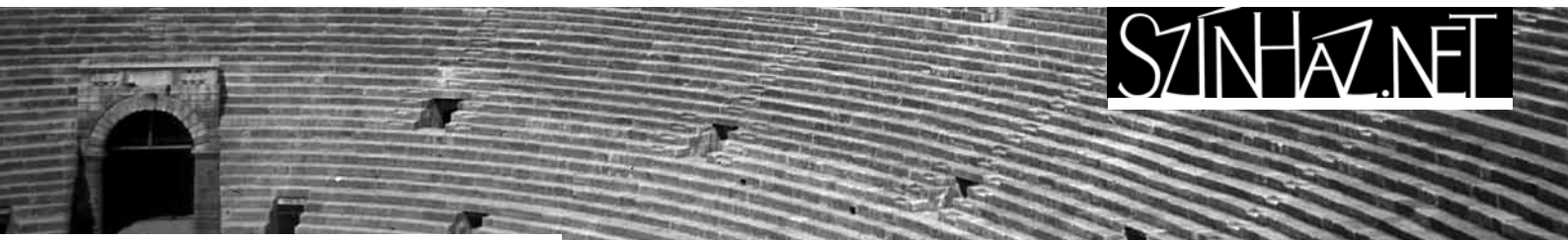
Paradox módon működik közösségi és testi tapasztalatként a Gob Squad *Show Me A Good Time* (Érezzük jól magunkat!) című, tizenkét órás performansa. Kezdekör nálunk még javá-

ban zajlik az esti program. El is felejttem, meg amúgy sem lenne érdemes fél szemmel nézni, azt már próbáltam: a kolozsvári színház számomra meghatározó *A mizantrópját* néztem úgy, hogy közben *Harry Pottert* olvastam a srácoknak, rettenet. A Gob Squadot végül jócskán megkésve telefonon indítom el, és ágyba viszem magammal: a legintimebb közösségembe. A nyugat-európai tereket, ahol a performerek járnak, nem ismerem, számomra ennek az előadásnak a dimenziója a hálószobánk, az ágyunk. A fürdőszobánk, ahová hajnalban én is kimegyek, amikor a kollektíva elhatározza, ők most pisilni fognak. És az álmom, amellyel engedem egymásra csúszni.

Szóval számomra nem úgy értelmeződik a kérdés, hogy színháznak nevezhető-e, amit az Örkény, a Független Színház vagy a Gob Squad csinál. Hanem hogy mi *lesz* a színház most? Fel tud-e állni az intézményrendszerünk, kőszínházak és függetlenek, az elmúlt hónapok adta jobbegyenesből? (A marosvásárhelyi András Lóránt Társulat, az egyetlen független erdélyi kortárs tánc-csapat, júliusban végleg elköszönt közönségétől.) És be tudja-e építeni a további tevékenységébe mindazt – a digitális eszközöket, a néző közvetlen megszólítását, a köztéri eseményeket stb. –, amiről a járványhelyzet kényszerűségében kiderült: ez is lehet érvényes színház.

Nagy Klára: Ugyanis a járványhelyzet az előrejelzések alapján vagy állandósulni, vagy ciklikusan ismétlődni fog, és egyre nagyobb tétje lesz annak, hogy a permanens változás állapotához *milyen* típusú színház tud alkalmazkodni. A karantén kezdete óta nekem azok a projektek adnak sokat, amelyek koherens alkotói állásfoglalás során jutottak el az online forma használatához, amelyek magában hordozták a rugalmas ellenállás, azaz a reziliencia képességét is. Az ilyen típusú alkotásra példa a már többeteket által említett *Közelebb*, ami radikális intimitásával és személyességével reagált az izoláló karanténhelyzetre, illetve átmeneti felmentést adott az utóbbi hónapokra (is) jellemző hatékonyságkultusz alól. Ugyancsak kiemelkedően izgalmas kezdeményezés volt számomra a *Szabad Európa TV* közösségi online televíziósatorna. A hét stúdió nemzetközi együttműködéséből született projekt bőven a koronavírus előtt indult, azonban a véletlen egybeesés megmutatta, hogy horizontálisan szerveződő, több lábon álló, különböző médiumokon keresztül létrejövő alkotásként milyen elegánsan-rugalmasan alkalmazkodott még egy olyan váratlan helyzethez is, mint a világjárvány.

HIRDETÉS



- ◆ NÉGYKEZESEK: Perzsák (Görög Nemzeti Színház), Thealter (Szeged)
- ◆ KRITIKÁK: Száll a kakukk fészkére, Gardénia (Kecskeméti Katona József Nemzeti Színház), Figaro házassága, Születésnap (Budaörsi Latinovits Színház), Menedék (TÁP Színház), Árnyék (Trafó), Kelet (Dollár Papa Gyermekei), Gina (Radnóti Tesla), Csapodárok (Radnóti Színház), A jelentéktelen (Jurányi), Ahol a sötétség (Gergye Krisztián), Under500 minifesztivál (Artus Stúdió), Lost (Tranzdanz), Monotánc Fesztivál (Bethlen Téri Színház)
- ◆ TÁVBESZÉLŐ 3.
- ◆ INTERJÚ: Dömötör András

Ahogy minden válság, a koronavírus okozta karantén is pillanatok alatt megmutatta a szcéna aktuális állapotát. Sokat elárult a színházak művészetfelfogásáról a karanténkultúrában rejlő lehetőségek felfedezése vagy épp figyelmen kívül hagyása, az intézmények többsége megmaradt a frontális, azaz az alkotó-néző hierarchiát fenntartó kommunikációban. Az önreprezentáció fontossága megerősödött, gyorsan kirajzolódott, hogy ki milyen képet akar magáról közvetíteni. A válságra való reakció azonban sokszor egyszerű önbrandingelésben, a régi felvételeken keresztüli múltidézésben merült ki.

Az alkotókon túl a közönségről is sok minden kiderült. A pillanatok alatt megszerveződő, előadás-felvételek megosztására specializálódott internetes fórumok tagsága elképesztő sebességgel bővült. Ez a nagyfokú érdeklődés megerősítette, hogy a kíváncsiság ellenére milyen kevesek jutnak el ma Magyarországon színházba. Ugyanakkor a Facebook-csoportok tagságának profilját böngészve az is beigazolódott, hogy még mindig csak egy szűk és homogén réteg kiváltsága, hogy szabadidejében (!) felvételeket nézegessen, vagyis az archívumok megnyitásából következő előadásfelvétel-dömping élvezete ugyanúgy igazán kevesek kiváltsága maradt.

Fritz Gergely: Nekem a karantén időszakának kezdete egyet jelentett a sérülékenységgel, annak az élményével, hogy mennyire könnyen és gyorsan a feje tetejére tud állni a megszokott életünk, hiszen történt egy olyan globális esemény, amit nem mediálisan tapasztalunk meg (mint az elmúlt évtizedek megannyi kataklizmáját), hanem ami velünk történik. Egyfelől izgalmas volt látni, hogy a különböző ideológiai iskolák képviselői miként projektálták a maguk világvégét a járvány teremtette új helyzetre (a kapitalizmus összeomlásától a kultúrpeppszimista apokalipsziszváráig).

Valami hasonló történt a színházzal is, hiszen amit eddig a színház hangsor alatt értettünk, ideiglenesen megszűnt, így hirtelen kihívásként jelent meg az online színház mint az „élő” színház alternatívája. Nem is emelnék ki konkrét előadásokat, engem inkább a helyzetről kialakult elméleti viták foglalkoztattak. A magyar színház válasza a kialakult helyzetre alkotói és értelmezői oldalról is visszatükrözi a színházkultúra hazai állapotát: az online térbe menekíthető színházzal szembeni fenntartások a digitalizációval szembeni gyanakvást, ami kéz a kézben jár a digitális tudatosság hiányával is.

Az előadásfelvétel-dömping mellett – vagy helyett – számomra azok a viták hiányoztak a karanténidőszakból (főként alkotói oldalról), amelyek végre számot vehettek volna azzal a mediális környezettel, amelyben a színház járványhelyzettől függetlenül is létezik. Az, hogy ez nem történt meg, valószínűleg az értelmezői vágyainkról is elárul valamit, hiszen bár a magyar színházak reagáltak a járványhelyzetre, egyértelművé tették, hogy ezt az időszakot átmenetinek, az „élő” színházat pedig alternatíva nélkülinek tekintik. Az élő/online színház fogalmi anomáliáit tekintve – amelyeket Noémi pontosan összefoglalt – számomra szembetűnő az alkotói és értelmezői elcsúszás, amelyet a járvány talán még jobban kiélezett: elkezdődött egy diskurzus magyar nyelven is az online színházzal, amely egyáltalán nem új jelenség, alkotói oldalról azonban ez mintha az élő színházzal szembeni támadással stilizálódott volna. Az előadás-felvételek megosztása, amit egy idő után már követni is alig lehetett a tartalomdömping miatt, így egy olyan funkciót is betöltött, amely a „normális, élő” színház emlékezetét hivatott fenntartani, azét a gyakorlatét, amelyhez talán vissza tudunk térni, ha egyszer mindennek vége lesz.



Független Színház: Kosovo mon Amour, r.: Balogh Rodrigó (2020). Fotó: Vincze Alina

Rendszerint hallgatólagos alapelv a színházi szakírásban, hogy az előadás-felvételt nem tekintjük reflexióra érdemes művészeti produktumnak. Mert amit nem a saját szemünkkel látunk, hanem a kameraállásnak kiszolgáltatva, arról nem szólhatunk hiteles tanúként. A március közepén beállt pandémiás helyzet azonban derékba kapta a 2019/2020-as színházi évadot, és négy hónapon át nemcsak a kritikusoknak, hanem a nézőknek sem adatott meg az élő színház. Az intézmények, ha nem akartak hónapokra eltűnni a süllyesztőben, és ezzel kockáztatni a közönségük elvesztését és a fenntartó által elrendelt kényszerszabadságot (ahogy ez utóbbi például több erdélyi színházban megtörtént), szükségből meg kellett hogy találják a megszorítások mellett is alkalmazható, a kőszínházi gyártás-sorozatjátszás működésmódtól eltérő gyakorlatokat. Így nőtt meg egyik napról a másikra szinte robbanásszerűen a színházi közvetítések száma, holott ezt a műfajt az elmúlt években már a köztévé is inkább eldugni igyekezett. A műsorszerkesztés viszont ezúttal a színházak kezében volt: a közösségi médiafelületeken megosztott előadás-felvételek kommunikációs szempontból ugyanúgy funkcionálnak, mint bármely poszt – önreprezentációként. Ráadásul a jelenben állva kínálnak színháztörténeti perspektívát, amennyiben egyazon sorozatba fűzve, archívumuk részeként mutatják fel az adott intézmény különböző korszakokból származó előadásait. Szerzőinket tehát arra kértük, vizsgálják meg, milyen profilt rajzol egy-egy színházról az online közreadott előadásai kontinuum. Milyen művészeti vezetői, intézményi dramaturgiai szempontok olvashatók ki abból, hogy mit mutat meg önmagából egy színház? Mely alkotóit találja reprezentatívnak? És – esetleg valamilyen gazdasági vagy szerzői jogi megfontolásból – mit nem mutat meg? Míg az NTGent az aktuális repertoárja előadásait is közvetítette, a magyar színházak szinte kivétel nélkül csak a műsorról már levett produkcióikat. Míg a centrumtól távol nagy volt a streamelési kedv, a budapesti színházak kevésbé látták értelmét a közvetítésnek. És hogyan hatott nézői szokásainkra a tavasz folyamán elképesztő méretűre duzzadt közvetítésdömping?

GABNAI KATALIN

KECSKEMÉTI NÉGYLEVELŰ

A színháztalanság sivár hónapjai után, de még a teljes újraindulás előtt módomban állt monitoron keresztül megnézni újdonságunk nemzeti színházunk négy bemutatóját. Egyiket ugyan élőben is láttam, de az alábbi négy rövid levélben arról számolok be a bemutatók időrendjében, milyen érzés online formában találkozni az ország közepén dolgozó társulat munkáival. A több kamerával készült, igényes felvételek többnyire előnyére szolgáltak a produkcióknak.

A Lajos, aki Sándor

Schwajda Györgynek ez a darabja, a *Ballada a 301-es parcella bolondjáról* nem tartozik az írói életmű csúcsteljesítményei közé. De – s ezt a mostani bemutató is igazolja – van benne annyi tehetetlen indulat, hogy kimódolt szerkezete és sarkított példázatjellege ellenére képernyőn keresztül is be tudjunk kapcsolódni a történetbe, szorongva követve az egyre reménytelenebb eseményeket. Harminc évvel ezelőtt Taub János rendezésében Kézdy György játszotta Szolnokon az autisztikus bolondnak kiképzett, temetői leskelődésre szakosított, nevétől

és személyiségétől megfosztott besúgó figuráját. Erősen él emlékeimben: mintha valami sötét pára vette volna körül, bármerre mozdult, fekete lett körülötte a levegő. Sikere volt, neki is, az előadásnak is. A darab mégsem lett népszerű. Tavaly ősszel azonban az akkoriban nemzeti színházi címre váró kecskeméti teátrum október 23. tiszteletére újra elővette a balladát, melyet Cseke Péter rendezésében, Verebes Ernő dramaturgi közreműködésével és Szlávik István látványtervei szerint, Kőszegi Ákos főszereplésével mutatott be.

A címszerep eljátszása koloratúr szakmai feladat, melynek teljesítése mégsem lehet valami izgága mutatvány. Kőszegi

Ákos megnyomorított besúgója a zárójelenetekre lesz megrázó. A temető mindenki által Lajosnak hívott, makogó bolondja három évtized után nem emlékszik arra, hogy Sándor volt ő valaha. Mélyen emberi Bognár Gyöngyvér sápadt és kócos Jucija, ő a megkínzott ember élettársa. Elementáris jelenség Csombor Teréz mint kötött kalapkás, gömbölyded, fászlított lábú, hisztérikus anya. Csombor olyan esszenciális Schwajda-figura, mint ha különórákat vett volna az egész írói életműből. Jó látni Sirkó Lászlót az Író szerepében, s látványosan ágál a zagyváló árnyak hada az összekötő jelenetek kékeszöld kódében.

Az eredeti mű mindvégig lebegtetni, sikerül-e a várható büntetéstől bejéjdt kiképzőtisztnek (Hegedűs Zoltán) „visszacsinálnia” a bűnös beavatkozás romboló hatását. Így is zárul a játék. Cseke Péter azonban elnyerte az író özvegyének beleegyezését, s Verebes Ernő segítségével jelenkori kódát illesztett a cselekményhez. Ennek üzenete olyan fájdalmas, hogy azt kell gondolnom, tán nem is egészen azt akarták létrehozni, ami végül kikerekedik az erősen elvont jelenetből. Mert a záróképben, 2019-ben, a Lajosból újra Sándorra lett főhős bizarr beszélgetésbe elegyedvén eredeti feleségével (Csapó Virág) elegánsan totyorászik a gyertyafényes éjszakában egy furcsa „nagyvad” újratemetésére készülve. Tehát nincs itt már semmi lebegés: 1. a kiképzőtiszt megúsza a számonkérést, 2. a megnyomorított besúgó megtért jómódú családjához és eredeti eszéhez, 3. mi pedig felkészülhetünk, hogy parlamentünk huszonegyedszerre is leszavazza az ügynöktörvényt.

„Fiam, én hazamegyek”

A sötét hangulatú, őszi premier után szívre ható szilveszteri előadással köszöntötte a színház az újévet: László Miklós 1937-ben írt s a Mohácsi testvérek által 2018-ban Nyíregyházán újraírt játékkal, az *Illatszertárral*, hogy a kecskemétiak is örülhessenek Khell Zsolt pompázatos díszlettervének és Remete Krisztina jelmezeinek. A Mohácsiak mesterkonyhájában nemegyszer fordul elő, hogy gonddal kiklopfolják az eredeti szöveganyagot, megnyújtva és itt-ott elvékonyítva azt, majd az adott hangulatukban pácolt jelenetszeleteket megszóráják saját fűszereikkel, verbális és gesztikus poénokkal, melyek egy része megragad, más része leválik a műről. Írói és rendezői módszerekhez tartozóan hol múltat rajzolnak egy figurának, hol jövőt sejtető új vonásokkal gazdagítanak egy-egy alakot, esetleg behoznak a színre valakit, akiről az eredeti darabban csak említés történik. Ilyesmi zajlik itt is.

Ez a produkció azt mutatja, hogy a kecskeméti társulat behívható egy nagy, közös játékba, s Mohácsi János rendezői vezényletével képes „nagyzenekarként” működni. Amikor januárban láttam az előadást, nem az lepett meg, hogy mennyi szeretet és mennyi szomorkás báj van ebben a majd százéves darabban, hanem az, hogy Mohácsi János ezt életben hagyta és ki is teljesítette. Igaz ugyan, hogy néha nagyon is ráérősen tekergetik a történetet, s lehajolnak egy-egy kevésbé fénylő poénért is, de az előadás minden perce él, a kellékeseket is dicsérő, bonyolult tárgyjátékoktól kezdve a szépen kiépített, nagy pillanatokig.

A világszerte ismert és sok filmes változatban is idézett darabban eredetileg két cselekményszál húzódik. Az egyik, hogy a drogéria vezetőjét, Hammerschmidt urat (Kocsis Pál) a Kádár nevű eladóval (Orth Péter) csalja a felesége (Csapó Virág), de a főnök azt hiszi, hogy egy régi beosztottja a galád szerető, ezért kirúgja azt a karácsonyi nagyvásár közepén. A másik vo-

nal, hogy ez a régi beosztott (Adorjáni Bálint) egészen más-sal van elfoglalva, titkos, szerelmi levelezésben áll egy rejtélyes hölgygel, aki nem más, mint a boltban dolgozó s vele állandó perpatvarban álló Balázs kisasszony (Decsi Edit). A gondok összeadódnak, a bajok kitudódnak, majd kissé elsimulnak, s karácsony estére mindenki hazatér a neki fontosakhoz.

Aligha létezik magyar színház, ahol a darabot még nem mutatták be. S számtalan művész van, aki pályája során életkora előrehaladtával végigjártassa a szappanillatú színpadi felfordulás több figuráját. A most Sipos urat, a kirúgástól féltő, érzékeny lelkű családapát játszó Kőszegi Ákos volt valaha Kádár is, a nőcsábász ifjanc, s Adorjáni Bálint is lesz még Hammerschmidt úr a Váci utcában.

Ám a főnök most Kocsis Pál, akinek ez a gazdag alakítása a derékba tört évad ragyogó teljesítménye. Amikor azt mondja: „Fiam, én hazamegyek”, megnyílik alattunk a föld a fájdalomtól. Azt terveztem, hogy majd csak belenézek a háromszor egy-órás felvételbe. Aztán nem bírtam elkapcsolni. Pedig már tudtam, hogy időnként fölrikolt majd a pénztáros kisasszony (Magyar Éva), s valami fogidegekig ható, elvetemült regiszterben rikácsolva kíván „áldott karácsonyt”. Mindegy. Belefér. Ahogy a megcsalt főnök úr mondja: „Ötven és a halál közt az ember örüljön, ha egyáltalán alkalom nyílik rá, hogy megbocsásson.”

Nagypapa eltöri a pálcáját

Legelőször ezt néztem meg. Prokofjev: *Péter és a farkas* (ifjúsági előadás). De kellett egy kis idő, hogy helyére zökkenjen bennem az élmény. Meg kellett értenem, mi történhetett. Mert megcsik, hogy valami ehhez hasonló stilsztikai kevercs formálódni kezd valahol, ne adj’ isten, valamely kényszer miatt muszáj, hogy el is készüljön egy érezhetően bizonytalan lábon álló produkció. De azt általában még időben megnézik, megbeszélik, s így még premier előtt megfontolhatják, mi jár több haszonnal, az, ha elmarad, vagy az, ha egész évben játsszák majd.

Prokofjevnek ez a narrátorra és szimfonikus zenekarra írott, 1936-ból való műve a zenei ismeretterjesztés elnyúlhatatlan darabja. Emlékszünk Bulla Elma hangjára is: „Egy szép reggel Péter, az úttörő...” stb., stb. A zene maga érinthetetlen, de mind a Prokofjev-szöveg átírása, mind az előadások formája okozott már meglepetéseket. A történet ennyi: Péter meg a kacsája kiszöknek az erdőbe, ott haverkodnak a madárkával, ám jó a farkas, felfalja a kacsát, mire föl Péter meg a madárka elkapják a farkast, s a későn érkező vadászok – nagyapától, Pétertől meg a madárkától kísérve – diadalmenetben viszik az ordast az állatkertbe. Amikor nem az eredeti vállalás, tehát nem a hangszerek élvezetes bemutatása a legfőbb cél, általában gazdagítani akarják a sztorit. Néha a hangszereket vagy azok képét is bemutatják.

Réczei Tamás Bódi Zsófia e. h. szövegére, Szelei Mónika díszletében és Drucker Péter zenei vezetésével készült rendezése azonban – talán az élő zenekar hiányát pótlendő – színművesíteni kívánta az alapanyagot. Drucker Péter barna kockás favágóingre húzott fekete frakkban tizennégy percen keresztül társalog a gyerekközönséggel, érzékletes mozdulatokkal utal az erősítőkből megszólaló hangszerekre, s bár az igen aktív gyerekek kérdezik, hogy „Te honnan jöttél?”, bemutatkozni elfelejt. De láthatóan élvezi a feladatát. Hanem aztán felmegy a függöny, és kezdetét veszi a megkomponáltnak hitt káosz. A zeneterápiával is foglalkozó dramaturg-szerző tudniillik felépít egy mögöttes történetet, mely ráborul az alapeseményre, s azon-

mód össze is töri azt. Megtudjuk, mert a Kacsa (a hihetetlen fegyelemmel dolgozó Fazakas Géza) meséli el a meglepett Péternek, hogy a jelenleg depressziósnak tűnő nagypapa karmester volt valaha – ím, itt is van épp a közelben egy karmesteri pálca, még ilyen! –, de száztagú zenekara magára hagyta, s azóta egyedül él itt a rémisztő ruházatú, usankafejű Macskával (Fischer Lilian). Péter (D. Varga Ádám e. h.), aki kamaszéveit éli, utál állatokat etetni, inkább fecserésztet a kacsával. Majd fölroja az öregnek, hogy az bezzeg látta a világot, őt meg az erdőbe se engedi ki. Péternek elmagyarázzák, hogy nagypapa csalódott az emberekben: ne keserítsd, add vissza szépen a palcáját! Nagypapa megkapja a palcát, majd prosperói gesztussal kettőbe töri, s elhagyja a színt. Mivel az ajtó nyitva, Péter kacsástul kiszökik, s a téli erdőn a magát az erdő urának képzelő, erősen alulöltözött, bizzig Madárkával (Szegevári Júlia) játszadozik a kacsára támadó Farkas (Ferenc Bálint) akciójáig. A csikas a színpalak mögül lehel vissza a kacsatollakat a térbe. A szereplők – míg megkötözik a farkast – kegyetlenül osztják az észet az emberek hitványságáról és rabló természetéről. Jönnek a vadászok, jön a nagypapa, és Péter immáron megvilágosodva a fő pillanatban visszaengedi az erdőbe a farkast, mondván: egy farkas legyen szabad! A felnőtt néző csuklik egyet, a megragasztott pálca átadása azonban könnyeket csal mindenki szemébe. Péter vezényelni tanul éledő kedvű nagypapjától, s tartva a finálé ritmusát, kissé hátrálva, ám egymás mellett, hangoktól és fényektől kísértelen elindulnak a sejtelmes jövőbe.

A szöveg zavaros és igen vékonyka, a jelmezek hordhatatlanok és ránézésre is formátlanok, színészi játék pedig egyedül Fazakas Géza kacsafigurájánál körvonalazódik. Nem arról van szó, hogy valakik „bajuszt rajzoltak” egy meglévő alkotásra. Nem. Itt a választott mű bemutatása helyett valami önmagától meghatott melodráma zajlik a gyerekközönség előtt, olyasmi, amit vizsgálóadasként is csak zárt ajtók mögött lenne ajánlatos megismételni. A zenei felvételtől egyébként nincs adat.

Bízva bízók

Tisztességes diákmunka viszont a kaposvári negyedévesek által bemutatott Madách-keresztmetszet, *Az ember tragédiája „junior”*. Hasonló a hajdani diákünnep díjnyertes produkcióihoz. Cseke Péter, a rendező színháztörténetileg is képezte diákjait, hiszen ennél jobban nem lehetett volna bemutatni, hogy milyen is volt a múlt század hetvenes éveiben virágzó irodalmi színpadi kultúra – a mimetikus oratóriumok hangzás- és mozgásvilágával fűszerezve.

A több értelemben is időutazásos produkció kissé még darabos Ádámja (Koltai-Nagy Balázs) és remek Évája (Hajdu Melinda) egy-egy megszólalás erejéig időnként átadja szerepét az egyetemisták egyikének-másikának, hogy igazi kollektív játék születhessen. A látványtervező Gyarmati Dóra mozgatható, fehér dobogókat és oszlopokat tervezett, melyek változatosan szolgálják a jeleneteket, mögöttük a helyszínre utaló vetített kép segít eligazodni, hol is járunk éppen. A játszókon testre simuló, fekete munkaruha van, melyre a Lucifert játszó csapat kap egy-egy tűznarancs színben pompázó sálát, mely mindvégig jelzi a bukott angyalt megszólaltatókat. A korokra jellemző kellékek, jelzések, stólák és sisakok színesítik az álomjeleneteket.

A koreográfia, mely sutaságaival együtt is működőképes, alighanem közös kitalálás eredménye. (Mikor az úrjelenetben Ádám hason fekszik egy hokedliforma rácsszerkezeten, felöltik bennünk, hogy valaki repült már így hasmánt Kecskeméten,



Péter és a farkas.
Fotó: Walter Péter

nem is oly rég, tán éppen Kocsis Pál mint Baal Zsótér rendezésében.) A mozgásokon és hanghatásokon sokszor átdereng a kreatív gyakorlatok egy-egy megoldása, de az iskoláság nem bántó, mert a fölhangzó szöveg jól artikulált. Kőszegi Ákos mint az Úr hangja erősen viszi a retorikus szavalás felé a játékot, s láthatóan és hallhatóan mindannyian erre szövetkeztek most. A produkció foltokban érzékelhető zenéjét, melynek különösen a bevezető szakaszban van pár szép ívű dallama, Koltai-Nagy Balázs szerette.

Tóth Kata, az előadás dramaturgja úgy húzta meg a nagy művet másfél órára, hogy annak fontos, mára szállóigévé vált mondatai szinte mind megmaradtak, s vélhetően a játékmesternek, Szegevári Juliának is köszönhetően tisztán érthetőek is. Az ismertető Tóth Katát jelzi az „átirat” szerzőjeként is, ami némi töprengésre ad okot. Szerencsére szó sincs átiratról, inkább korhatárkarikás egyszerűsítés ez. Azt, hogy a „S ki így ösmérlek, még hódoljak-e?” sor helyett „S ki így ismerlek, még hódoljak is?” hangzik el, kis torokköszörülés után el lehet fogadni. Azzal azonban, hogy a „Fukar kezekkel mérsz, de hisz nagy úr vagy” helyett „Fukar kezekkel mérsz, *pedig* nagy úr vagy” forma szerepel, nemigen lehet megbékülni, hisz ez más jelent, mint az eredeti mondat. Vagy a nagyurakról ily emléktelen udvariassággal kell gondolkodnunk manapság? Ennél is vitathatóbb eljárás a prológnak beemelt Hamvas Béla-vers (*Isten tenyerén ébredtem*), mely sem erejében, sem súlyában nem mérhető Madách soraihoz. Alkalmazása gyermeki mód próbálja szolgálni viszont azt a sajtóban is ismertetett rendezői és dramaturgi szándékot, mely az istenhitet javallja történelmi és személyes bajaink fő orvoslására. A könyvdrama tömörített szövege ellenben „glóriával átalépi” ezt a leegyszerűsítést.

Az előadás – szerencsére – elsöpri a szükségtelen bevezetőt is. Az osztály pedig munkabíró, érdekes, jó csapatnak tűnik. Lássuk őket mielőbb élőben is!

A SZÍNHÁZ MINT ARCHÍVUM

Sepsiszentgyörgyi streamház



Rómeó és Júlia

A koronavírus-járvány a kulturális intézmények közül talán a színházat érintette a legmarkánsabban: a közönség hirtelen a színház hiányán keresztül érezte azt az egyébként evidens, ám mégis kevésbé reflektált, a színházat a többi médiumtól elkülönítő sajátosságot, miszerint a színház nem jön el az otthonunkba, hanem nekünk kell elmennünk érte. A színház 19. századból örökölt intézményi identitása és legitimitációja – tehát ennek az igen drága térnek a fenntartása – abból az igényből származik, hogy az emberek összegyűlhessenek egy játékosokra és nézőkre felosztott térben. A járvány elterjedésének megfékezésére bevezetett korlátozások azonban ideiglenesen ellehetetlenítették a színjátszásnak és élvezetének ezt a formáját, így a legtöbb színháznak rohamos gyorsasággal kellett újragondolnia, hogy miként tudja jelenlétét az online térbe telepíteni.

A kőszínházak többsége a tengerentúltól Európáig kényszerű profilváltással felfedte azt az arcát, amellyel bár rendelkezett, de megmutatás helyett eddig inkább elfedni próbálta. A járvány nélkül alighanem néhány színház történelmesen kívül szélesebb körben sosem tudatosul, hogy a színház nemcsak játszóhely, hanem archívum is, amely maga is dokumentálja az identitása biztosítékául szolgáló történelmét: összegyűjti, felhalmozza és tárolja azokat az eseményeket, amelyek foly-

tonosságot biztosítanak a múlt és a jelen között. Az eddig gondosan őrzött színházi archívumok most kinyíltak, és az előadás-felvétel lett az a dokumentum, amelyre a színházak a járvány alatti működésüket alapozni tudták.

Az előadás-felvételek hirtelen dömpingje kezdetben úgy kereteződött, mintha a színházak kegyként osztogatnák az eddig tiltott gyümölcsként rejtegetett felvételeiket. Holott a színházak számára az archívumjelleg felvállalása egyfelől identitásvesztéssel jár, hiszen azt jelenti, hogy ideiglenesen nem játszóhelyként viszik színre magukat (eddig ezért is tartották a nyilvánosság elől elzárva saját belső archívumaikat), másfelől az előadás-felvételek publikálása csupán kényszerű eszköz ahhoz, hogy a színház intézménye legitimálni tudja saját létét egy színházmentes időszakban. Az archívumról folytatott diskurzusban kitüntetett helyet foglal el Derrida értelmezése: *Az archívum kínzó vágya* című munka lapjain Derrida kimozdítja az archívum értelmezését az emlékezet-tapasztalat és az eredet kérdésének leegyszerűsítő keretei közül, s mindenekelőtt a helyet látja meg benne, egy olyan teret, ahol az emlékezhordozók tárolása valamilyen cél érdekében megvalósul. „Az archívum a *letelepítéssel*, hajléka tartós kijelölésével jön létre. Otthona, a hely, ahol hosszú távon otthonra lel, jelzi az intézményes átmenetet a magánjellegű és a

nyilvános között.”¹ Az előadás-felvételeket őrző archívumnak ebben a rendszerben szoros viszonya van a hellyel: a felvételek éppen azt rögzítik (az előadást), aminek létrehozására az intézmény megalakult (természetesen a színházak nem csak mozgóképeket tárolnak). Az archívum, így maga a tárolás identitásalapozó funkciót lát el, az archívumok megnyitása, a felvételek publikálása pedig valójában ennek demonstrációja: igazolja az intézmény létét egy olyan helyzetben, amikor identitása jelentős sérülést szenved.

Az archívum mindezek mellett erősen összefonódik a hatalommal. „Hiába mesélnek valamiről, az elmúlt évekről az archívum dokumentumai, az archivológiai tekintet nem ezt a narratív gyakorlatot figyeli meg, hanem az iktatást és az irattárat magát [...], ahogyan meghatározza azt, mi mondható ki, mi archiválható egyáltalán. Foucault pontosan ebben az értelemben beszél archívumról: annak a feltételrendszerét érti alatta, ami egyáltalán kimondható.”² A streamműsorok összeállítása eleve egy szelekciós folyamat, amely összhangban van az intézményi identitás megerősítésével: a legtöbb színház kronologikus rendbe szerkesztette a felvételeket, amivel történeti perspektívába helyezte az intézményt. Az intézményvezetés, a társulat, a műsorpolitika és az esztétikai arcél ezáltal egy teleologikus fejlődési keretbe kerül be. Külön elemzést érdemelne Derrida nyomán, aki többször hangsúlyozza könyvében az archívum összefonódását a patriarchátussal, így az apával (a hatalommal), hogy számos nagy színház – a berlini Schaubühnétől a kolozsvári színházon át a sepsiszentgyörgyiig – miért az igazgató (aki apaként fonódik össze a házzal) rendezéseire építette streamrepertoárját.

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház találoan „streamháznak” nevezte el a lekapcsolás idejére indított netes szolgáltatását: az internetre dátum szerinti bontásban feltöltött előadások többségét az igazgató, Bocvárdi László eddigi rendezései tették ki. Ezeknek a felvételeknek a nézője valójában történeti pozícióba került: az összeállítás Bocvárdi sepsiszentgyörgyi korszakának kezdetével, az *Alkésztisz* című előadással kezdődött (1997/1998-as évad), és sorban haladt tovább az *Antigonéval*, az *Othellóval*, a *Vérnásszal*, a *Rómeó és Júliával* és a *Hamlettel*. A streamprogram mintha egyben annak az elbeszélése is lett volna, hogy miként fejlődött Bocvárdi rendezői formanyelve, és mindez hogyan alapozta meg a szentgyörgyi színház mai arculatát. Bár a színház eljött a szobánkba, nézőként mégis kicsit olyanok voltunk, mint a levéltárban ülő történész, aki a fennmaradt szubjektív elbeszélések (dokumentumok) alapján próbál koherens narratívát alkotni a múltból.

Ezért sem lehetséges ugyanazokkal a kritikai eszközökkel közelíteni a felvételekhez, mint a hagyományos színházi előadásokhoz. A felvételen látott előadás befogadását a vizuális médiumok logikája szűri meg: az előadás magától értetődő módon nincs tisztán jelen, hiszen eleve a láthatóságát meghatározza az a gazdasági-kulturpolitikai-technikai struktúra, amely egyáltalán lehetségessé tette a felvétel elkészítését. Ennyiben az archivált anyag magára az archívum működésére utal vissza, a felvétel minősége (a kép, a hallhatóság), a kamerák mennyisége mind a sokszorosítás technikai lehetőségeiről tanúskodik. Sajátos színházi mozzanatot rejt a tekintetünk: a múltbeli előadásokat nézve mintha be akarnánk tekinteni az

idő kulisszája mögé; valami olyan mögé, ami már nincs, de valami még megmaradt belőle.

Mi rajzolódik ki a gondosan összeállított streamprogram alapján a szentgyörgyi színházról? Bocvárdi színházi gondolkodása, egy azóta átalakult társulat bő tizenöt évvel ezelőtti állapota, tudatos, célvezérelt és egy irányba tartó művészi törekvés, amely természetessé teszi ezt a nagy művekre (klasszikusokra) felépített színházat. A felvételeket nézve elsősorban nem Bocvárdi formanyelve rajzolódik ki, hanem a profizmus, a koherencia, a gondos interpretáció, az összefogott színészvezetés és a fegyelmezett koreográfia előadásokon átívelő jelenléte. Űdítő elkapni azokat a pillanatokot, amelyekben a klasszikus színészi alakformálás a testet előtérbe helyező performativitással vegyül. Bocvárdit kifejezetten érdekli ez az elemeltség, a test miszticizálása és hússzerű konkrétségének esztétizáló elemelése a valóstól. Ahogy az archaikus és a modern ütköztetése is kiemelten foglalkoztatja, így folyamatos kontrasztok, paradoxonok határozzák meg ezt a színházat: a modernitás technikai környezete mellé a rítus, a kegyetlenségben annak esztétikuma sejlik fel. Az *Alkésztisz*-ben a címszereplő és Admétosz (B. Angi Gabriella és Pálffy Tibor) értelmiségi házaspárként lép színre, csendesen ülnek egymás mellett, a megszemélyesített (Veress László) és a díszlet alkotta gépesített halál együttes jelenlétében. Ezek a csendek adnak teret a kompakt színészvezetés dacára előbukkano esetben gesztusoknak, a zavart összenézéseknek, amelyek mindennél sűrűbben mutatják be Alkésztisz és Admétosz kapcsolatát. A tragédia feloldása a szépben, az esztétikusban Bocvárdi Shakespeare-rendezéseinek is alappillére. A *Rómeó és Júliában* impresszionista ősz vegyül a színpadon a puttókat ábrázoló festményekkel. Itt sem a közismert végkifejlet cél-elvű kibontása érdekli Bocvárdit, hanem a léggör, a két fiatal kiléte, az egymással harcoló két veronai család karakterizálása. Sajátos harmóniát áraszt a színészválasztás is: mintha ez a két gyermeki arc, a Nagy Alfréd formálta Rómeóé és Péter Hilda Júliájáé hasonlítana egymásra. Keserű melankólia és egyben megkapó szépség uralja az előadás atmoszféráját, a legmaradandóbb jelenetek pedig a címszereplőkhöz, s nem a háborúzó családokhoz kapcsolódnak. Mintha rajtuk kívül minden más csak kulissza lenne, még Nemes Levente részvétlen Hercege is, akinek tekintélyparancsoló jelenléte mintha súlytalanná válna a két fiatal szerelmének súlya mellett.

Mérvadó klasszikusok alapozzák meg a felvételek őrzte színház irodalmi hagyományba ágyazott identitását. Mintha egy ismerős-idegen panoptikum bontakozna ki a megnyílt archívum darabjaiból, s ezzel együtt egy olyan hagyomány,³ amely joggal tűnhet ma korszerűtlennek, ám hatástörténetileg – nem csak az erdélyi színház keretei között – megkerülhetetlen. Korszerűtlen annyiban, hogy Bocvárdi színháza klasszikus drámák innovatív értelmezésén keresztül igyekszik nem a világról, hanem a színházról és annak lehetséges feladatairól, legfőképpen annak megváltozott társadalmi funkciójáról állításokat tenni. Ez az esztétikai és nem politikai érdeklődésű művészet annyiban mégis politikai, hogy nem gondolja, hogy a színház képes közvetlen politikai üzenetekkel állásfoglalásra bírni a nézőt. A *Vérnásszal* ma aligha lehetne változatlan formában elkészíteni azt a jelenetet, amikor Leonardo (Pálffy Tibor) rituális táncrendben bántalmazza a menyasszonyát (Polgár Emília). Kétséges, hogy hol húzódik az a határ, ahol

1 Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BE-RECZKI Péter (Budapest: Kijárát, 2008), 14. Kiemelés az eredetiben.

2 PALKÓ Gábor, „Archivológia. Wolfgang Ernst archívumai”, *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 313–326, 320.

3 NÁNYI István, „Sepsiszentgyörgyi anizx. Emlékezés egy évfordulóra”, *Színház* 52, 11. sz. (2019): 28–30.

Nagy Alfréd és Péter Hilda. Fotók: Barabás Zsolt



az erőszak és a kegyetlenség még esztétizálható. Az *Othellóban* és a *Rómeó és Júliában* belesimul az előadás formavilágába, ahogy Othello a végén pátoszmentesen megöli Desdemonát, vagy ahogy Rómeó és Júlia tisztaságukat megőrizve mennek a halálba. A halál Bocsárdinál egyébként is ironikusan eltávolodik, a *Rómeó és Júliában* sokkalta markánsabban van jelen az őszi levelekben, mint a maga profán konkrétóságában.

A Bocsárdi rendezéseiben megképződő finom motívumháló és szimbólumvilág egy olyan ideális nézőt feltételez, aki elsősorban szemlélő, hiszen lassú olvasásra, régésmunkára van szüksége ennek a színpadi univerzumnak a dekódolásához. Ennyiben mégiscsak politikai ez a színház, hiszen nem az ember társadalmi-politikai helye, hanem egzisztenciális helyzetének kutatása foglalkoztatja. Bocsárdi színháza erősen összefonódik azzal a hagyománnyal, amelyet Patrice Pavis a modern dráma klasszikus örökségéről gondolkodva így jellemez: „Alain Girault észrevétele szerint a leporolási művelet feltételezi az ember változatlanságának idealista filozófiai felfogását. A leporolás végeredményben dehistoricizálás, a történetiség tagadása (felszíni reflexióvá, porrá való redukálása).”⁴ Ebből a perspektívából érthető, hogy Bocsárdi rendezéseiben miért nem jelenik meg a kortárs világ társadalmi-politikai kontextusa: az csak valami külső váz, amelyet elmos az idő, míg a marandó, az időtlen, a változatlan bonyolult sűrűségének kutatása felülértékelt entitásként határozza meg ezt a színházcsinálást.

Az időben előrehaladó, kronologikus rendbe szerkesztett felvételek egyben széles tablót is adnak a szentgyörgyi színház elmúlt bő két évtizedéről. A kétezres évekből egy ütőképes és egybeforrt társulat köszön vissza, és több színészegységhez társítható konkrét, visszatérő karakter. Nagy Alfrédhoz

– akinek alakításai immár valóban a színháztörténet részeként élnek tovább, márciusi, tragikusan korai halála miatt⁵ – tragikus hősök (Rómeó) és álnok, néhol fondorlatos figurák (Rosencrantz, Cassio). Nemes és egyben tragikus karakterek gyakran találták meg Pálffy Tibort (Admétosz, Othello, Mercutio). Ahogy Péter Hildához elemi tisztaságot sugárzó szerepek társulnak (Eüridiké, Júlia), Mátray Lászlóhoz pedig gyermeki igazságkeresés és acélos komolyság Lőrinc baráton és Hamleten keresztül. Kicsid Gizella, aki azóta a kolozsvári színház színésze, minden finomság és kecses tekintély gesztuskészletével játssza Desdemonát. Váta Loránd gyakran látható ördögi (Jago), illetve lázadóan dühödő szerepekben (Tybalt). A színészi játéktípus alapjaiban igen homogén, ám a különböző sorozatokban eltér: az *Antigonéban* és az *Alkésztiszben* a Grotovskival élenként foglalkozó Bocsárdi a lengyel színházcsináló technikáit, így határozott szövegértelmezést és gesztikus szövegmondást⁶ alkalmaz. A magyarországi színházi játépalettától igencsak idegen játéktípus a Shakespeare-sorozatban is megmarad, s végigkíséri a rendező pályáját. A lélektaniség, a hősök érzelmeit nagy, heves gesztusokkal megjelenítő színjátszás szintúgy a társulati színészek tudásának része, ám mindez kiegészül a szimbolikus és lelki folyamatok egyszerre verbális és gesztikus jelölésén túlmutató performatív játéknnyelvel.

A Bocsárdi-életművön kívül a streamház a korábbi erdélyi rendezőgeneráció szentgyörgyi munkáiból is szemezgetett: Tompa Gábor 2005-ös *Godot*-ja a mester rendezése tanítványa színházában. Keresztes Attila 2005-ös, a népszínházi hagyományhoz közelebb álló *Csárdáskirálynője* azt bizonyítja, hogy a társulat az operettjátásban is megtalálja magát. Zakariás Zsolt *Figarója* mellett a Botond Nagy rendezte 2015-ös *Julie kisasszony Tarkovszkij jelenetekkel* már a jelenlegi társulati állapotot tükrözi, és egy új rendezői nemzedék jelenlétéről tanúskodik. Nagy az M Stúdióval együttműködésben készült rendezése ugyan más formavilágot képvisel, ám tágabb perspektívában nézve nem tér le radikálisan a Bocsárdi képviselte ösvényről. A színházzal összeforrt színészek, mint Nemes Levente, s a fiatalabb tagok, mint Kónya-Útő Bence vagy a 2013-as *Hamletben* már szintén szerepet kapott Erdei Gábor, a múlt és a jelen közti kontinuitást szavatolják.

A streamház ennek a koherens, a nagy művekre alapozott, a modernista művészeteszményen nyugvó intézményi identitásnak ágyazott meg a karantén alatt számos olyan előadással, amelyek már a színháztörténeti kánon részévé váltak. Legálábbis a megnyílt archívum alapján, amely Foucault-ra visszautalva meghatározza, hogy mi az, ami egyáltalán mondható, a streamház így nemcsak a mondhatóságot, hanem a mondhatóság kereteit is kijelölte. A kritika valójában ott kezdődne, amikor magát a szelekciót vizsgálná: a streamház programja egy család életének különböző állomásaiént is értelmezhető, a nyilvánosság számára látható és láthatatlan dolgok egyvelegével.

Ezért is csalóka játék az archívumok részleges megnyitása, hiszen a részleges láthatóvá tétellel a látás illúziójába ringat, ám számos dolgot épp ezzel takar el (készülnek például belső felvételek próbákról? háttérmunkákról?), és megnehezíti azt, hogy ténylegesen beleshessünk a múltbeli kulisszák mögé.

4 Patrice PAVIS, „A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége”, ford. JÁKFAI Magdolna, *Színház* 31, 3. sz. (1998): 11–22, 11.

5 BOROS Kinga, „Nincs több csoda. Nagy Alfréd 1977–2020”, *szinhaz.net*, 2020.03.23., <http://szinhaz.net/2020/03/23/boros-kinga-nincs-tobb-csoda/>.

6 ÜNGVÁRI Zsolt, *Bocsárdi László: Antigoné, 2003*, Történeti elemzések, *Philter*, <http://www.philter.hu/link/play/antigone/section/4/>.

SZÍNHÁZI BULDÓZER

Német nyelvű színházak online a járvány idején



Három nővér, r.: Susanne Kennedy, Münchner Kammerspiele. Fotó: Judith Buss

„A német színház egész Európát ledózeroló uralma után most már végre valami másnak kellene jönni” – mondta 2020. augusztus 13-án Vidnyánszky Attila a Kossuth Rádióban. Lássunk pár szubjektíve kiragadott példát, mit hagyott maga után ez a buldózer az online térben a korona-stream idején!

Rimini Protokoll: *Chinchilla Arschloch, waswas*, 2019 (Hebbel am Ufer)

A dokumentarista színház klasszikusává vált kollektívából Helgard Haug jegyzi ezt a könnyed előadást, amely a Tourette-szindróma tematizálásával a társadalmi, művészi és politikai kontroll kérdését érinti. A három „szakértő” – az idősgondozó Benjamin, a média designer Christian és Bijan, a német szo-

ciáldemokrata párt (SPD) politikusa – egyéni élettörténetük néhány elemét osztja meg a nézőkkel, miközben természetesen performálja magát a szindrómát. Benjamin három hanghatást – macskanyávogás-szerű, éles fejhangozt, nyelvcsettintést és madárfüttyöt – variál az egész előadás alatt, amelyekkel a saját és a többiek szövegének is visszatérően alázenél. Christian a szindróma legismertebb verziójával, a trágár és zavarba ejtő kifejezések kényszeres bemondásával tarkítja a szövege-

ket, a „seggfejtől” a „Heil Hitler!”-ig. Bijan Kaffenberger intenzív tikkeléssel (akaratlan, ismétlődő mozgásokkal) kíséri a darabban (és a hesseni parlamentben) előadott beszédét. A szindróma tünetei személyiségjegyekké válnak, amelyeknek teátrális értékük van, ráadásul végig fenntartják a dokumentarista előadások egyik hasznos komponensét: a spontaneitás érzetét. A Rimini Protokolltól (vagy az általuk is inspirált Milo Rautól) már megszokott módon a kiválasztott téma a színház műfajának metaforájává válik, amennyiben a valóság kontrollálásának igényére, illetve ennek lehetetlenségére irányítja a figyelmet. Benjamin az előadás első harmadában beszél egy kínos színházi élményéről (amikor a közönség rosszallása miatt el kellett hagynia a nézőteret) és általában a színházzal való viszonyáról: „Próbálok kerülni a színházba járást. Az egész túl feszélyezett, túl sok a szabály, a szokás és elvárás. Az egyik oldalnak a sötétben kell ülnie, és csendben figyelni, ahogy a másik oldal élete legjobb alakítását próbálja nyújtani.” A szövegben a konvencionális színház mint a szabályok helye jelenik meg, de a Tourette témája és a megosztott személyes élmények a hasonlatot a társadalom szintjére is emelik, amely szintén bizonyos szabályok alapján jelöli ki a normalitást. A téma politikai keretét Kaffenberg szerepeltetése mellett az a gondolat adja, amely az AfD-t a társadalom Tourette-tünetének tekinti: egy elfojthatatlanul kikíváncozó obszcén és nem túl értelmes kitérésnek.

Klaus Michael Grüber: *Bakkhánsnők*, 1974
(Schaubühne am Halleschen Ufer)

A 74-es *Bakkhánsnők* színháztörténeti jelentőségű előadás. A Schaubühnét vezető Peter Stein invitálta Klaus Michael Grüber (aki Giorgio Strehler asszisztenseként tanult rendezést a milánói Piccolóban) egy közös antikprojekt létrehozására, amelyhez egy kiállítási csarnok terét alakították át színházi események befogadására. Stein intellektuális-politikus színháza (*Gyakorlatok színészek számára*) mellé Grüber képekre, kórusokra és a testre koncentráló, elementáris, négyórás *Bakkhánsnőjke* került – a korszak vezető színészeivel (Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe, Otto Sander, Michael König, Angela Winkler) – a posztdramatikus performatív fordulat egyik első németországi előadásaként. A steril, fehér, klinikai térben zajló hideg, de megkapó esztétikájú, finomra koreografált előadás a tudat és az ösztön összeapásaként olvasta a drámát és a színházi eseményt is. Messzire tolta magát a realizmus paradigmáját, és olyan erős színházi hatásokat tudott koherens nyelvbe foglalni, mint a maszkok, a bábszerűség, a meztelenség vagy az élő állatok (két ló és két kutya) és gépek (orvosi eszközök, utcatakarító gép) szerepeltetése. A szétszabdalt és intertextusokkal dúsitott szöveg sokszor nem kapcsolódott össze a színpadi akciókkal, amelyek enigmatikus, önreferenciális képek (kompozíciók) rituális sorozatát hozták létre. Fischer-Lichte elemzésében a drámai szöveg ilyen lebontása valósította meg az áldozati szparagmoszt (széttépetést), amely szükséges ahhoz, hogy a performatív előadás megszülessen.¹ Talán ez is közrejátszik abban, hogy míg Stein előadásaiban 2020-ból kevéssé érhető tetten a színházi újítás, addig Grüber *Bakkhánsnőjke* friss és radikális, és nem nehéz felfedezni benne Jan Fabre vagy Romeo Castellucci színházának előképét.

Johan Simons: *Hamlet*, 2019
(Schauspielhaus Bochum)

Sandra Hüller a *Toni Erdmann* rezignált, érzelmeit elfojtó üzletasszonyaként lehet ismerős, most eljátszotta Hamletet Johan Simons rendezésében Bochumban. Hüller Asta Nielsen, Sarah Bernhardt vagy épp Angela Winkler, a női Hamletek létező színházi tradíciójának folytatója, de Simons a virtuális Theatertreffenbe válogatott rendezése nem emiatt izgalmas. Bár Hüller alakítása kimagasló, összetett, mély, okos és érzelmes – amilyenek egy Hamlet-alkításnak lennie kell –, nem uralja el a koncepciót. A bochumi előadásban korábbi jelentős *Hamlet*-verziók is ott kísértének, például német nyelvtérületen már-már kötelező módon Heiner Müller *Hamletgépe*, de a multikulturális szereposztás miatt Brook *Hamletje* is. Ez utóbbi óta húsz év telt el, és szépen látszik, hogy ami Brook rendezésében még erős állítás, itt már alapvetés: senki nem lepődik meg azon, hogy Gertrúdot egy nigériai színésznő, Fortinbrast egy franciául megszólaló marokkói-belga színész játssza. Az előadás igazán radikális gesztusa a szerepek képlékenynek mutatása – és itt nem egyszerűen a „mindenki szerepet játszik” gondolat megvalósításáról van szó, hanem a szerephatárok elmosásáról. S nemcsak a drámai szerepek mosódnak el, hanem minden olyan preconcepció, amit egy színész neméből, testalkatából, bőrszínéből, beszédmódjából stb. olvashatnánk ki. Másodlagossá válik Hamlet mint szerep, mert Hüller mint színész és mint ember alakváltozása lesz érdekes az előadásban. Ophélie mint szerep rendhagyó módon felértékelődik, Gina Haller Hamlet/Hüller teljes jogú partnerévé válik, bizonyos mondatokat és attribútumokat is átvesz tőle, és felszámolja a hagyományos mellékszereplői pozíciót. Az ő halála az előadás igazi végpontja (ezt kevés feldolgozás tudta ilyen erősen megformálni), a véres finálé már csak a különös, másvilágba révedő sírásó szövegében történik meg. Simons *Hamlet*-rendezése egy képzőművészeti inspirált minimalista színpadtérben váratlan és egyedi stílusban szólaltatja meg a jelen Nyugat-Európájának esztétikai vonulatait.

Christoph Marthaler: *Goethe Faustja*, √1+2, 1993
(Deutsches Schauspielhaus Hamburg)

Marthaler gyököt von a *Faust*ból – egy másik kultelőadás. A svájci rendező második németországi produkciója a német irodalom legsúlyosabb klasszikusának apropóján jött létre, de rendezői stílusához híven a dráma szerkezete és szövege helyett különböző „műsorszámok” egymásutánjából áll. Marthaler „zenei-lírai struktúrákat visz színre”,² szereplőit kórusként mozgatja, (amelyből kiválhatnak szólók, duettek stb.) 93-as *Faustjában*, amely most újra látható volt, öt Mefisztó és négy Margit szerepel. (A Berliner Ensemble-nál Wilson rendezésében *Faust*ból volt négy, Margitból három.) „Marthaler előadásai tele vannak »drámaellenes« motívumokkal: a kispolgár hétköznapi viselkedésmódjával, következmények nélküli féltékenykedéssel, kielégületlen szexuális vágyakkal, időszakosan visszatérő agressziókitörésekkel, könnyes kiengesztelődésekkel. Az átlagosság kozmosza ez [...]”² És valóban, Faust itt nem zseniális feltaláló, nem is komor gondolkodó, hanem egy vérszegény, álmatag kis szobatudós. A megötszörözött Mefisztó sem ördögi figura, hanem köpenyes, aktatáskás alakok, psi-

1 Erika FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre* (London: Routledge, 2005), 234.

2 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi, 2009), 155.

chiáterek, tudósok, hivatalnokok és futóbolondok csapata, akik időnként jól elverik egymást. A négy Margit, lehetne négy iker-testvér egy német falunap lánykórusából. „A szöveg síkján alig találunk dramatikus szövegeket, inkább dalokat, beszédeket és expozékat. [...] A dalok közti jelenetek viszont tele vannak kis gonoszságokkal, kisebb-nagyobb kegyetlenségekkel, félelmekkel és kérkedéssel. Az előszeretettel használt népdalokban azután elsimulnak a feszültségek, és a kórusének még a törések ellenére is nyilvánvalóvá teszi szépségüket. Így a kórus révén a jelenetek egyfajta zenei »megvilágosodássá« és következetes ideológiakritikává válnak.»³

Philippe Quesne: Caspar Western Friedrich, 2016
(Münchner Kammerspiele)

A Vivarium Studio több előadásával megfordult már a Trafóban, érezhető hatást gyakoroltak elsősorban a kortárs tánc magyar alkotóira.⁴ Philippe Quesne előadásait mindig egy landscape-szerű tér szervezi, amelyben apró ceremóniák zajlanak, a szöveg minimális, jellemzően egy különös csoport tagjai folytatják sokszor abszurdba hajló hétköznapi tevékenységüket. (*A sárkányok melankóliájában* kiöregedett rockerek, *a Swamp Clubban* egy mocsárban álló építészközpont vendégei, *a Másnapban* táncoló, zenélő szuperhős gyerekek.) A *Caspar Western Friedrich*nél ez a csoport műkedvelő cowboyokból áll, akik tábortűz mellett gitározva és verseket szavalva kezdik el felépíteni és szó szerint megfesteni a német romantika melankolikus tájképét, összerosva az amerikai popkultúra magányos cowboy alakját Caspar David Friedrich világával. Bár az előadás létrehoz egy sajátos atmoszférát, nem történik meg az

3 Uo.

4 Uo.

a dramaturgiai összesűrűsödés, ami *A sárkányok melankóliájában* vagy a *Swamp Clubban* ritka felszabadító nézői élményt okozott: amikor úgy történik velünk valami, hogy nem bombáznak színházi hatásokkal, egyszerűen csak szemlélődünk.

Susanne Kennedy: Három nővér, 2019
(Münchner Kammerspiele)

2014-ben meghívták Kennedy *Ingolstadti tisztítóúz*-rendezését a Theatertreffenre. Az előadás elsősorban formalista radikalizmusával tűnt ki, a színészek bábokká maszkolva, minimális koreografált mozgással „playbackeltek” egy előre rögzített hanganyagra. Kennedynak ez az előadás nem kitérő volt, hanem rendezői útjának talán legortodoxabb állomása. A 2017-es *Öngyilkos szüzek* – Sophia Coppola azonos című filmje alapján – már erős multimediális hatásokkal dolgozott (animációval, vetítéssel és három japán lánybabává alakított férfi színésszel), félúton volt az élő installáció és a színházi előadás között. A *Három nővérnél* ez az arány még inkább a multimediális installáció irányába tolódott: a maszkos színészek egy pár négyzetméteres dobozban lebegnek a színpad fölött, körülöttük vetítőfelület tölti ki a színpadot, így a dobozban látottak is egyértelműen képernyőn észlelt tartalomra kereteződnek. A három férfi és három női színészbáb a Csehov-darab első felvonásának egyik jelenetében rekedt, ennek a helyzettöredéknek látjuk különböző vizuális variációit másfél órán keresztül. Kennedy rendezői stílusjegyei szélsőségesek, zavarba ejtően feszegetik az „élő művészetnek” tartott színház kereteit, következetesek – és kellemetlenek. A digitális felzabálja az élt, „ez a szimuláció szimulációjának a szimulációja” – jelenik meg futó feliratként a doboz körül az előadás egy pontján, és akkor a streamelésről még szó sem volt.

Philippe Quesne: Caspar Western Friedrich. Fotó: Martin Argyroglo



ADORJÁNI PANNA

OTTHON A LONDONI NEMZETIBEN

A National Theatre at Home online színháznézős programjáról



Les Blancs – Tunji Kasim és Danny Sapani. Fotó: Johan Persson

A londoni Nemzeti Színház honlapját vizsgálva egy olyan intézmény képe sejlik fel előttem, amelyik komolyan veszi mindazt, amit a nevéből kiindulva róla feltételezhetünk. Elgondolkodtató, hogy a színházi intézmények kontextusában még lehet trendi a nemzeti név, jelen esetben például azt jelenti, hogy mindenkié. Az intézmény szlogenje ugyanis a következő: „At the National, we make world-class theatre that is entertaining, challenging and inspiring. And we make it for everyone.” (A Nemzetiben olyan világszínvonalú színházat csinálunk, amelyik szórakoztat, kihívást jelent, inspirál. Rádásul mindenkinek szánjuk.) A mondat többször visszatér a honlap böngészése közben, több formában is: a sokszínűség, az inkluzivitás az elsődleges célok között található a műsorpolitikában, a művészeti csapatok összeállításában, a színészek

szerződésében, az intézménybe felvett dolgozók szintjén, illetve az egyes produkciók, projektek, workshopok, turnék szervezésében, különös tekintettel a minél szélesebb spektrumú közönség elérésére. Utóbbira válaszul indult el 2009-ben a *National Theatre Live* elnevezésű program, amelynek értelmében profin felvett produkciókat juttatnak el nemcsak az ország, de a világ legkülönbözőbb mozaikjaiba. A kezdeményezés különlegessége, hogy a közvetített előadások nem kizárólag a Nemzeti programjából kerülnek ki. A koronavírus okozta világjárvány és a színházak kényszeres bezárása kontextusában a londoni Nemzeti tulajdonképpen ezt a szolgáltatást tette elérhetővé bárki számára, akinek van stabil internetkapcsolata. A *National Theatre at Home* a világszintű közvetítés programjából kínál válogatást: 2020. április 2-ától kezdve jelen cikk

írásának időpontjáig összesen tizenhat produkciót nézhetek meg az érdeklődők. Az előadás-felvételek rendre egy hétig elérhetők a YouTube videomegosztó platformon, ahol rövid interjúk, trailerek, „behind the scenes” típusú videók és tematikus beszélgetések kísérik az egyes munkákat. Az előadások adatai, illetve az értelmezést, feldolgozást segítő informatív anyagok egyaránt megtalálhatók a színház honlapján.¹

A közvetített előadásokból én a jelen cikk megírása céljából összesen nyolcat láttam, ám a produkciókat nem annyira választottam, mint inkább az időm és egyéb feladataim függvényében elcsíptem. Így tehát amikor a londoni Nemzeti Világjárványra kitalált programjáról írok, tulajdonképpen arról beszélek, ami az internetes kutatásaimból, illetve a többé-kevésbé random nyolc előadásból számomra kiderül belőle. Ami viszont azonnal egyértelmű az online színházműsort vizslatva, az a kínálat egyféséle az alapanyagok tekintetében. Ugyanis mindegyik előadás vagy dráma- és szöveg alapú, vagy egyéb írott műből készült adaptáció. Talán mindezekből kifolyólag, illetve a brit mainstream színházi hagyomány ismeretében az előadások színészcentrikusak: a legtöbb produkciót maga a színház is a filmekből, tévésorozatokból vagy a West Endről jól ismert színészek nevével hirdeti. Továbbá még egy közös nevezőt tudnék említeni: minden esetben megfigyelhető, legalább a főbb mellékszereplők tekintetében, hogy a létrehozók törekedtek faji, sőt nemi szempontoktól függetlenül kiosztani a szerepeket, illetve eszerint válogatni az alkotókat. Ami a drámairodalom nemi diszkriminációját illeti, felfedezni véltem a törekvést arra, hogy az egysíkú női karakterekből összetettebb alakokat kerekítsenek, bár ez csak kivételes esetben jelentett komolyabb átírást.

Apropó átírás: a Robert Louis Stevenson *A kincses sziget* című ifjúsági regényéből készült adaptáció esetében Bryony Lavery azt az utat választotta, hogy a fiúknak szánt, jól ismert történetet (bár úgy rémlik, én azért gyerekkoromban mégiscsak elolvastam) furfangosan és nagylelkűen átadja egy lánynak. A Polly Findlay rendezte *Treasure Island* fiatal fiú főszereplőjét, Jimet fiatal női színész (Patsy Ferran) játssza, ezáltal a történet ebben az esetben valóban egy lányról szól. Így az előadás nemcsak lehengerlően látványos, felnőttekben nosztalgiát, fiatalokban csodálatot ébresztő kalózsztori (a kincsesládákhoz hasonlatosan sokféle meglepetést tartogat, például a komplett kalózhajó keresztmetszetét adó színpadi látványt, amelynek tervezője Lizzie Clachan), hanem egy érzékenyen megírt és előadott felnőttésváltástörténet is, amelynek központi kérdése, hogy milyen felfedezéseket és izgalmakat enged meg a társadalom egy lány számára. Illetve persze az is, hogy végső soron mi az igazi kincs, amelyért érdemes bármilyen kihívást, nehézséget bevállalni. A döntés, hogy ebben az életveszélyes kalandban nem egy fiú, hanem egy lány vesz részt, rengeteg előítéletre és berögződésre rávilágít: egyszerre hihetetlen és felemelő nézni ezt a sarkából kifordított történetet, amely megmutatja, hogy milyen lehetne az a világ, ahol a gyermekek nemüktől függetlenül megélhetik azt a gyerekkort, amilyenre vágyanak, ráadásul megrajzolja a hős áhított női hős képét, aki irigyelnivaló bátorsággal száll szembe azokkal, akik őt neme miatt elmarasztalják. Az előadás alkotói tudatában vannak annak, hogy ki fog a „nézőtérén” ülni. És nekik egyértelműen azt üzenik, hogy azokból a kalandokból, kihívásokból, történetekből, amelyek az emberből bátor és jóakarátú felnőttet nevelnek, lánynak és fiúnak egyformán

lehet része. A végső kincset, a család és a barátok éltető szeretetét pedig nem erővel, hanem ésszel, leleményességgel és empátiával lehet megszerezni.

Volt egy másik átírat is, amelyről szót ejtenék: Mary Shelley *Frankenstein* című regénye megírása óta az európai kultúra emblematikus darabja magával ragadó és borzasztó története miatt, ám egyúttal filozofikus mélységekben barangoló szöveg, amelyben az emberi morál és egyáltalán az emberségesség kérdését a szerző lassan, önmarcangoló és kíméletlen őszinteséggel vizsgálja. Shelley szövegében a Frankenstein-sztori egy horrorisztikus fantázia apropóján egy sor morális kérdés metaforikus és regényszerű értelmezése, amelynek adaptációja nemcsak a többszörös keretes szerkezet miatt problematikus, hanem azért is, mert az események nagy része intim történet, amely egyfelől Frankensteinben, másfelől az általa teremtett lényben megy végbe. Nick Dear az előadás adatlapja szerint csak alapul veszi a Shelley-regényt az előadásszöveg létrehozásakor, az alkotók elmondása szerint pedig az új produkció célja az volt, hogy a történetet a hagyománytól eltérően sokkal hangsúlyosabban a lény szemszögéből mutassa meg, ám a végeredmény mégiscsak végigrohan a főtörténet fontosabb eseményein, és megkísérel egy jól követhető sztorit faragni belőlük. A ragaszkodás a lineáris narratívához és valamiféle naturalizmushoz a történet szintjén azt eredményezi, hogy ami Shelley-nél kontempláció, az itt akcióvá válik, ami az írott szövegben az írói és olvasói képzeletre van bízva, az itt a színházi valóságban testet ölt. A lény fizikai csúnyasága, ügyetlensége, emberalatti mivolta Danny Boyle filmrendező színházában a szó szoros értelmében értendő, s így az előadás nem más, mint a szörny „hiteles” megalkotásának eleve kudarcos kísérlete. A produkció különlegessége, hogy a két sztárszínész felváltva játssza az orvos és a teremtmény szerepeit. Én a két változatból egyet láttam, azt, amelyikben Benedict Cumberbatch alakítja a lényt, Johnny Lee Miller pedig Victor Frankenstein. Az előadás első tíz perce a születés pillanatát örökíti meg: Cumberbatch viszont se nem táncol, se nem valóságúen vonaglik, mozgása valahol a kettő között megreked, és ez a gondolkodásmód az egész előadásra igaz. Hiába szól ez az előadás elvileg inkább a lényről, annak ábrázolásában nem jutunk túl a felszínességen, és bár technikailag biztosan kihívást jelent kitalálni egy egészséges testű színésznek azt, hogyan tegye magáévá egy fiktív testi és szellemi hátránnyal rendelkező szereplő testmozgását, hanghordozását, mimikáját, gesztusait stb., ez a színészi bravúr tulajdonképpen nem vezet sehova. Nem visz közelebb ahhoz, hogy jobban megértsem a lény szempontjából ezt a történetet. Nem szeretném nagyon elverni a port a sztárgárdán, amely a produkció mögött áll, de amekkora durranásnak tűnik a váltott szereposztás ötlete meg a szörnyszempontú koncepció, s amilyen ígéretesnek a híres emberek jelenléte, olyan üresen kong ez az előadás, amely művészi hajlamokkal dicsekedő akciószínházat csinál a *Frankenstein*ből.

A *Frankenstein*nel és egyéb hasonló superprodukciókkal egyébként nem volna baj, ahogy azzal sem, hogy ez az előadás hagyott némi kivetnivalót maga után, az viszont elgondolkodtat, hogy az, aki emiatt kattintott a londoni Nemzeti YouTube-csatornájára, vajon visszatért-e, hogy nézzen témáját tekintve nehezebben befogadható, kevésbé híres alkotók által létrehozott, de hihetetlenül fontos, értékes és jó színházat is. Két ilyen előadást szeretnék megemlíteni, mindkettő a feketeségről szól, amit azért is fontos kiemelni, mert nem lehet szó nélkül elmenni a mellett a tény mellett, hogy a londoni Nemzeti sztárjai szinte kivétel nélkül fehérek, hogy a superprodukciókat ők

¹ <https://www.nationaltheatre.org.uk/nt-at-home>



Barber Shop Chronicles – Cyril Nri és Kwami Odoom.
Fotó: Marc Brenner

tudják eladni, és hogy bár minden előadás törekszik a diverzitásra a szereposztásban és az alkotói gárda összeállításában, a Nemzetibe járó közönség csupán 9 százaléka fekete, ázsiai vagy tartozik egyéb kisebbségbe,² míg London (az Egyesült Királyság legsokszínűbb városa) lakosainak 40,2 százaléka vallja magát feketének, ázsiaiának, keveréknek vagy valamilyen etnikai kisebbség tagjának.³ A *kincses sziget* című előadáson kívül a következő két előadás fogott meg a legjobban, és ezekről a legnehezebb is írnom, mert tudatában vagyok annak, hogy sem szakmailag, sem emberileg nem vagyok elég felkészült és nem rendelkezem elég tudással ahhoz, hogy ezekről érdemben referálhassak, noha kisebbségi és faji kérdésekben érdeklődőnek, informátnak, és úgy általában műveltnek és kritikaképesnek gondolom magam. Ha saját kisebbségi kérdéseimben helyt is tudok állni, ebben a kontextusban labdába se rúgok.

A Fuel, illetve a Leeds Playhouse helyekkel koprodukcióban létrehozott *Barber Shop Chronicles* Inua Ellams költő drámájából készült Bijan Sheibani rendezésében. A szokásostól

2 <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/diversity/in-our-audiences>

3 <https://www.ethnicity-facts-figures.service.gov.uk/uk-population-by-ethnicity/national-and-regional-populations/regional-ethnic-diversity/latest>

eltérően itt igazi csapatmunka van, amit a hat különböző város borbélyüzletében egy nap leforgása alatt játszódó, több szalon futó előadás dramaturgiája meg is kíván. A borbélyüzlet a fekete férfiak exkluzív közösségének a tere, kávéházak, kocsmák, klubok helyett a szocializáció helyszíne, ahol megbeszélésre kerülnek a világ nagy dolgai mellett a feketeség kérdései és a legszemélyesebb problémák is. A történetszálak London Peckham negyedéből Hararéba, Zimbabwe fővárosába, Kampalába, Uganda fővárosába, Lagosba, Nigéria legnépesebb városába és Accrába, Ghána fővárosába vezetnek. A sok és sokféle helyszín, amely egyik-másik szereplő által mégis összekapcsolódik, nemcsak a migráció, a haza, a kultúrák együttlétének a kérdéseit veti fel, hanem a feketeség tapasztalatának, illetve a rasszizmusnak az árnyalatait is megmutatja: például azt, hogy kultúránként változó, hogy mi számít szitokszónak. Az ugyanazt a focimeccs-közvetítést néző-hallgató borbélyok és látogatók karaktereit valóságos emberekből gyúrta Ellams, amikor ellátogatott a drámában is feltüntetett városokba. A beszélgetések valóságosságán, közvetlenségén, rendkívüli tartalmi töltetén túl a tizenkét színész összjátéka a legnagyobb értéke ennek az előadásnak. Ezek a színészek táncolnak, énekelnek, fesztelenül változtatják a jeleneteket, szerepeket, és bár a sokszálú történet miatt akár szkeccsszerűvé is válhatnának az egyes szereplők, itt minden kimondott mondat és véghez vitt cselekvés élettel és energiával teli. A precíz összjátékon és egyéni színészi alakításokon túl a kortárs történet hozzáférhetősége, a feketeség sokféle tapasztalatának gyakran humoros, önironikus, játékos megjelenítése miatt a *Barber Shop Chronicles* a traumatikus témák ellenére is felvillanyozó, szívhez szóló előadás.

Míg a borbélyüzlet kontextusában a szeretetteljes beszélgetések, provokatív viták, személyes történetek a többnyire fehér nézőt megismerésre, meghallgatásra, odafigyelésre invitálják, és az egész produkción érezni, hogy tudatában van annak, hogy fehér közönségnél milyen sok múlik azon, hogy a feketeség milyen módon kerül bemutatásra, Lorraine Hansberry utolsó drámájának nemzeti előadásában a fehér tekintethez, de akár a neutrálisnak gondolt fehér figyelemhez is a rombolás kapcsolódik. A *Les Blancs*, amelynek szövegét Hansberrynek nem sikerült teljesen véglegesítenie harmincnégy éves korában bekövetkezett halála előtt, címében Jean Genet *Négerék* (*Les Nègres*) című darabjára utal. A két szöveg között pár év különbség van: Genet drámáját 1959-ben mutatták be, a *Les Blancs*-t 1970-ben, Hansberry halála után majdhogynem hat évvel. A téma is hasonló: Hansberry a gyarmatosítás utolsó szakaszát örökíti meg egy afrikai misszió dolgozóinak és a környező afrikai közösség tagjainak a szemszögéből. A *Les Blancs* fontosabb szereplői fehérek, akik a legkülönféléképpen viszonyulnak mind a munkájukhoz, mind a helybeli közösséghez, mind pedig a gyarmatosítás kérdéséhez. A rasszizmus sokféle arca, rejtett és explicit formái nemcsak a változatos elvekkkel, tapasztalatokkal és érzékenységgel felruházott szereplők okán tárulnak fel Yaël Farber rendezésében, a gyűlölet és akár öngyűlölet módozatai itt egyértelműen a társadalom alapszövetét képezik, hiszen a gyarmatosítás, vagyis a fehérek erőszakos jelenléte az afrikai kontinensen már önmagában rasszizmus, vagyis minden fehér jelenlét, legyen az orvos, újságíró vagy lelkész, eleve pusztítást jelent. Pusztítás a helybeli kultúrák általános lenézése, a szakszerűtlen orvoslás, a misszionáriusi és oktatói tevékenység, a helybelieken tett nemi erőszak, a fekete szolgálokra aggatott keresztény, európai nevek. De pusztítás az is, amikor a fehér ember ragaszkodik ahhoz, hogy megértse a fekete sorsot, amikor úgy gondolja, hogy

szóba kell vele állnia a fekete embernek csak azért, mert ő jót akar, megérteni, tudósítani, fordítani. Az előadás fullasztó hangulata, a kopár, szürke félhomályba borult csontvázszerű missziós központ képe, az afrikai nőkörus és táncosok jelenléte és zenei kísérete a jelenetek között, illetve a szinte elejétől végig félhangosan, hangosan vagy ordibálva mondott szöveg együttesen járul hozzá ahhoz a torokszorító élményhez, amit ez az előadás kínál. Ebben a kíméletlenül igazságot osztó produkcióban nincs óvatosság, hogy a fehér nézői lelkem meg ne sérüljön, és minden jelenet kellő hangsúlyt és figyelmet kap, hogy egy pillanatra se érezhessem azt, megpihenhetek, nem kell figyelnem. Mit tehet az a közösség, amely hasztalan írta meg a fehér ember nyelvén kéréseit és terveit arról, hogy hogyan kapjon vissza valamennyiscskét abból, ami mindig is az övé kellett volna legyen? Tschembe Matoseh, az Európából az apja temetésére hazatért afrikai férfi a polgárháborúba torkolló felkelés önkéntelen hősvé válik, aki talán jobb szeretett volna nem foglalkozni mindazzal a sérelemmel, ami miatt elhagyta a hazáját, ugyanis nagyon jól tudja, hogy az európai gyarmatosító kultúra „kedvenc” tevékenysége, a beszélgetés által nem lehet megváltoztatni azt a világot, amelyet a fehér ember mégsem beszélgetés, hanem leigázás és erőszak útján hozott létre. A fehér jelenlét mindent áthat, nem tudok szabadulni attól a gondolattól sem, hogy maga a műfaj, a dráma, a színház is fehér, és hogy ez a történet sem véletlenül Tschembe alakján keresztül válik számunkra átélhetővé, aki emigrált afrikaiként hidat képez közttem és a között a kultúra között, amely Hansberrynél és Farbernél is valahogyan pán-afrikaiként jelenik meg. Ez a szempont a dráma keletkezésének idején központi kérdése volt a fekete művészetnek és diskurzusnak, én ma kissé összezavarodom tőle, hiányzik valamiféle szigorúbb kontextualizálás, amely arra is segítene választ adni, hogy milyen szemszögből „beszél” a rendező, aki dél-afrikai származású, emigrált művészként maga is egy jól meghatározható társadalmi réteget képvisel. Ám a pán-afrikaiság lehető-

séget teremt arra is, hogy általánosan a fehérek közé tartozóknak gondoljam magam, hogy tudatosítsam a világunknak ezt az alapvető dichotómiáját, amelynek tulajdonképpen én is a része vagyok. És mindez visszavezet a *Les Blancs* számomra központi kérdéséhez: mindehhez mit tehetek én hozzá anélkül, hogy ne váljon az én hozzájárulásom is a gyarmatosítás igazságtalanságait és kegyetlenségeit eltakaró fehér beszéddé?

Hely hiányában hadd zárjam ezzel a kérdéssel a londoni Nemzeti online színháznézős programjának bemutatását. Homályban hagyva azokat az előadásokat, amelyeket közepszerűnek vagy gyengének gondoltam (például az általam látott Shakespeare-feldolgozásokat, a *Vízkeresztet*, amelyet a gyenge, és a *Szentivánéji álmot* meg a *Coriolanust*, amelyeket az érdektelen kategóriába sorolnék). A kortárs darabok tudtak a leginkább megfogni, itt tudtam a drámaalapú és színészcenrikus színházcsinálást is a legjobban értékelni. És nem utolsósorban ezek voltak azok is, amelyeket az ágyamból, az íróasztal mellől, a kanapén ülve a leginkább be tudtam fogadni, amelyeknél úgy éreztem, értelme van annak, hogy előadás-felvételeket nézegessek. Természetesen könnyű ezt a Nemzetit kritizálni műfaji konzervativizmusa, sztárajnározása, a produkciók nagyzolása és a műsorpolitika elitizmusa miatt. De azért találtam bőven olyan munkákat és törekvéseket is, amelyek térségünkben példaértékűek lehetnének bármelyik Nemzeti Színház számára. Ezek közül még egyet meg kell említenem: minden előadás hallássérültek számára készített speciális felirattal is felkerült a YouTube-ra, ez a szolgáltatás egyébként speciális szemüvegek segítségével a színházteremben is elérhető, a honlapon pedig igencsak részletes fejezetben tárgyalják a különféle sérültségekkel rendelkező nézők számára nyújtott szolgáltatásaikat. Elgondolkodtató, hogy mennyi minden számít még a színházban, még így is, hogy be sem kellett mennem az ajtaján, és az angol feliratot bekapcsolva vagy a felvételt néha visszatekerve, esetleg megszakítva mindig a saját ritmusomban nézhettem az előadást.



A kincses sziget. Főfő: Johan Persson

DIGITÁLIS TÁNCTAVASZ

The show must go on-line – ez lett a mottója az Aerowaves tavaszi táncfesztiváljának, a Spring Forwardnak, amely idén – ráadásul éppen jubileumi, tizedik évfordulóján – a virtuális térbe kényszerült.



UN/DRESS. Fotó: Paolo Paggi

Az angliai (illetve a Brexit következményeként hamarosan ír-országi) székhelyű Aerowaves 33 európai országból tömörít 45 táncos tagszervezetet (Magyarországot a Műhely Alapítvány képviseli), legfőbb célkitűzése pedig a kortárs tánc támogatása és népszerűsítése az egész kontinensen. Ennek a törekvésnek az egyik sarokköve az Aerowaves Twenty: a tagszervezetek képviselői évente kiválasztják a húsz legjobb produkciót az adott évben Európa minden részéről videón beérkező pályázatok közül. Az elmúlt néhány évben a pályázatok száma nagyságrendileg hatszáz körül mozgott, ez is jelzi, hogy az Aerowaves Twenty közé bekerülni komoly presztízst jelent. Emellett persze konkrét előnyökkel is jár: azon kívül, hogy a kiválasztott produkciók bemutatkozhatnak a világ minden tájáról érkezett táncos szakemberek előtt a Spring Forward fesztiválon, az Aerowaves huszonnégy tagszervezete vállalta, hogy minden évben bemutat legalább három előadást az aktuális válogatásból, így tehát nagy eséllyel számíthatnak a

produkciók nemzetközi figyelemre és külföldi meghívásra. Ez utóbbi vállalást az EU Creative Europe Platforms programja is támogatja, a jelenleg futó pályázati időszak keretében 2021-ig.

A Spring Forward fesztivált minden évben más ország tagszervezetével közösen szervezi az Aerowaves, ennek megfelelően a helyszín is évről évre más: idén Rijeka adott volna otthont a fesztiválnak a Croatian Cultural Centre társrendezésében. Amikor világossá vált, hogy a koronavírus-járvány miatt az eseményt le kell mondani, a szervezők úgy döntöttek, hogy online formában csak azért is megtartják az idei Spring Forwardot. Az ötlet persze önmagában nem annyira különleges, hiszen számos művészeti fesztivál költözött az internetre a világszerte bevezetett korlátozó intézkedések idején. Az Aerowaves fesztiválja annyival szeretett volna több lenni, hogy igyekezett modellezni azt a közösségi élményt, amelyben részünk lehetett volna, ha eljutunk Rijekába, és amely valójában minden hasonló művészeti platform savát-borsát adja. Az

egész program egy háromnapos, maratoni Zoom-webinárium keretében valósult meg, amelyben minden a lehető legszorosabban követte az eredetileg eltervezett fesztiválménrendet. Az előadásokat (pontosabban azok felvételeit) az eredetileg tervezett rijekai helyszínről konferálta fel – meglehetősen szórakoztató módon – Edvin Liverić színész, a Croatian Cultural Centre igazgatója, minden előadást közönségtalálkozó követett az Aerowaves tánckritikai weboldala, a *Springback Magazine* szerzőinek vezetésével, és nem maradt el a fesztiválzáró parti sem, a Dubioza Kolektiv online buliján ugyanis minden megfáradt néző kitombolhatta magát – akár a képernyőn, országvilág szemé láttára is. Annak érdekében pedig, hogy a szokásos informális beszélgetéseknek is legyen tere a fesztivál résztvevői között, egy folyamatosan üzemelő chatszobát hoztak létre a szervezők „The Foyer” néven. Ez utóbbi olyan sikeresen működött, olyan élénk diskurzusok alakultak itt ki, hogy az ötlet túlélte a fesztivált is: heteken keresztül rendszeres időközönként folytatódta a Zoom-eszmecsere. Érdekes tehát, hogy a várakozásokkal ellentétben az online fesztiválnak éppen a közösségi aspektusa működött igazán jól, ami talán annak is köszönhető, hogy a karantén egy olyan pontján (nagyjából másfél hónapos social distancing után) történt mindez, amikor már mindannyian ki voltunk éhezve a közösségi élményekre. A környezetvédelmi szempontokat figyelembe véve mindenesetre tanulságos tapasztalat: talán nem szükséges egy térben lenniük a szakma más-más országokban élő képviselőinek ahhoz, hogy érdemben kapcsolódni tudjanak egymáshoz – természetesen szigorúan az elméleti diskurzust tekintve. Az előadások tekintetében ugyanis némileg más tanulságokkal szolgált a fesztivál, de erről majd kicsivel később.

2016 óta a tavalyi kivételével az összes Spring Forward fesztiválon volt alkalmam részt venni – először a Springback Academy tánckritikusoknak szóló mentorprogram révén, később az ebből kinőtt *Springback Magazine* szerzőjeként. Ez alatt a pár év alatt azt tapasztaltam, hogy évről évre sok kritika éri a platform válogatását. Én magam is rendszerint úgy éreztem, hogy – különösen a nagy merítéshez képest – legtöbbször kevés az igazán innovatív, izgalmas és emlékezetes produkció. De akárhogy is, mégiscsak a több tucat táncszakember által megszavazott, több száz pályázó közül kiválasztott legjobb előadások kerülnek a programba, és éppen ezért mindenképpen tekinthetjük a platform kínálatát az európai kortárs tánc egyfajta aktuális lenyomatának, állapotjelzőjének. Mint ilyen, számomra a Spring Forward évek óta a kortárs tánc útkeresését, picit erősebben fogalmazva a válságát reprezentálja – ami persze nem jelenti azt, hogy ne lennének minden évben jó előadások a fesztiválon.

Ám amikor az idei Spring Forward programjáról beszélek, akkor nem tudok előadásokról beszélni, csak előadások felvételeiről, ami hatalmas különbség – evidensnek tűnik, de nem lehet elégszer hangsúlyozni. Maguk a szervezők is felhívták a figyelmet arra, hogy ezek a felvételek dokumentációs célra készültek, és bár voltak köztük olyanok, amelyeket több kamerával, jó minőségben rögzítettek, olyan is akadt, amely egy kamerával, egyetlen állásból, nem a legjobb minőségben mutatta meg az előadást. Az élő fesztiválon végignézni húsz-huszonkét előadást rendszerint igen fárasztó, ám képernyőn nézni ugyanezt a mennyiséget, ha fizikailag kevésbé is (hiszen nem kell helyszínről helyszínre vándorolni), szellemileg még sokkal fárasztóbb (ezúton szeretnék elismeréssel adózni azoknak, akik mind a hatszáz pályázó produkciót végignézték). Nem beszélve arról, hogy még a színház élő

kontextusában is mennyire befolyásolja nézői élményünket a magunkkal hozott „csomagunk”, aktuális állapotunk vagy éppen az adott színházi közeg. Otthon, a képernyő előtt ülve viszont csak kivételesen nagy koncentrációval és önfegyelmel lehet fenntartani a folyamatos figyelmet a számos tényező mellett, amely elvonhatja azt, és természetesen még a legjobb esetben sem lesz megközelítőleg sem ugyanaz az élményünk. Nem is véletlen, hogy volt olyan művész, aki nem volt igazán boldog az online fesztivál ötletétől. Különösen, mivel az eredeti tervek szerint a digitális kiadás csak kiegészítő elem lett volna, a szervezők úgy tervezték, ősszel pótolják az élő fesztivált is Rijekában, ám ezt az ötletet azóta elvetették, így sajnos a Twentynek, vagyis az idei húsz kiválasztott produkciónak ez maradt az egyetlen lehetősége a megmutatkozásra. Mindenesetre amikor a Spring Forward idei programjáról beszélek, nem szívesen mondom átfogó értékítéletet egyetlen előadásról sem, hiszen nem az előadásokat láttam, csak azok digitális lenyomatait. Éppen ezért konkrét előadás-értékelések helyett inkább tendenciákat, trendeket próbálok felmutatni, és néhány pozitív képernyőélményt kiemelni.

Először is ejtsünk néhány szót a program két magyar érdekeltsgű produkciójáról: Mészáros Máté koreográfijáról, a *Mechanics of Distance*-ről és a Collective Dope égisze alatt készült *BEAT I just wish to feel you*-ról, azaz Jenna Jalonen és Jonas Garrido Verwerft duettjéről. Úgy gondolom, büszkék lehetünk, mert mindkét előadás a válogatás élményébe és a kevés valóban alaposan kimunkált, kiérlelt produkció közé tartozik. Nem minden előadásnak tesz egyformán jót vagy rosszat a kamera, de a *Mechanics of Distance* kifejezetten jól jött ki a helyzetből, talán azért is, mert nem statikus előadás, és a folyamatos mozgás a videón keresztül is képes fenntartani a figyelmet. Természetesen van, ami elvész azáltal, hogy nem élő és nem személyes az élmény, hiszen az előadás fontos része az előadó kapcsolata a nézőkkel, illetve a közönség szabad nézőpontválasztása, szabad mozgása a térben. De ebben az esetben amit elveszítünk a réven, azt megnyerjük a vámon: számomra élőben pont az volt problémás az előadásban, hogy nem kellőképpen tisztázott és jelentésszerű az előadó és a közönség kapcsolata, ez a probléma pedig felvételek értelemszerűen nem áll fenn, hiszen csak külső szemlélők vagyunk. A *BEAT*-et nem láttam élőben, így nincs összehasonlítási alapom, de a videón keresztül is nagyon erőteljesen hatott az a nyers fizikalitás, zsigeriség és érzelmi hullámlás, ami, legalábbis úgy képelem, élőben is az előadás erőssége lehet. Persze ehhez kell két olyan karakteres, izgalmas előadó is, mint amilyen Jalonen és Verwerft.

Ha már izgalmas előadókról beszélünk, akkor mindenképp meg kell említeni Joy Alpuerto Rittert. Az Akram Khan Company táncosnőjének *Babae* című darabját Mary Wigman *Boszorkánytánc* című szőlője inspirálta. Bár megidézi azt a néhány percet, amely felvételek fennmaradt Wigman alkotásából, valójában csak kiindulópontnak használja egy saját, eredeti és nagyon organikus táncnyelv kialakításához, amelyben keverednek a filippínó néptánc elemei a kortárs táncsal és mindazzal a sokféle, egyéb impulzussal, amelyeket Alpuerto Ritter magával hozott gazdag pályájáról. A *Babae* filippínó nyelven annyit jelent: nő. A dramaturgiailag és vizualitásban jól átgondolt produkcióban pedig a nő „boszorkányos”, misztikus, érzéki és erős oldala érdeklí Alpuerto Rittert, aki a képernyőn keresztül is képes rabul ejteni a nézőt.

A *Baba*éhoz hasonlóan a *Postmodern Coolt*, a norvég Inés Belli munkáját is a tánc történet inspirálta: az előadás-



Babae. Fotó: Katja Renner

ban a jazztáncrepertoár ikonikus mozdulatai keverednek a hatvanas évek posztmodern törekvéseivel. Miféleképp és talán Európa nagy részén a jazztánc jobbra elavultnak tekintett műfaj, de Belli elmondása szerint Norvégiában most is él és virul, és élénk közösségi élet kapcsolódik hozzá (Belli maga jazztánc szakon szerezte a diplomáját az oslói Művészeti Akadémián). Belli a könnyedséget keveri a fegyelmezettséggel, játszik a repetícióval, a monotonitással, ötvözi az improvizációt a szigorú szabályokkal, a jazztánc „cool” mozdulatait és harsányságát a posztmodern letisztultságával és érzelmentességével – végeredményként pedig egy izgalmas műfaji újraértelmezés születik.

A „coolság” nem csak az előbb említett produkciót jellemzi: az ideai válogatás jóval könnyedebbre sikerült, mint a korábbi évek programjai. A témák és inspirációk között szerepelnek a macskák (*The Feline Project*), a cheerleaderek (*Cheers*) vagy éppen Muhammad Ali és John McEnroe sportvideói (*Unauthorised*). És bár egy-egy előadásban súlyosabb témák is megjelennek, feltűnő, hogy talán egyetlen produkció sem foglalkozik aktuális és/vagy az egyén szintjén túlmutató, tehát társadalmi jelentőségű kérdésekkel, problémákkal. Hogy ez baj, vagy sem, azt persze mindenki eldöntheti egyéni preferenciái szerint, mindenesetre számomra ez egyfajta eszképzismust jelez az elmúlt évek genderkérdéseket, politikai és társadalmi témákat feszegető előadásaihoz képest. Persze mint mindenki, én is szeretek jól szórakozni a színházban (vagy a képernyő előtt), különösen azt, ha olyan szellemesen szórakoztatnak, mint ahogy a *Panflutes and Paperwork* két alkotó-előadója, Ingrid Berger Myhre (táncos) és Lasse Passage (zenész) teszi. A nevük után írt szerepkörök az előadás során többször is felcserélődnek, hiszen a *Panflutes and Paperworks* zene és tánc évszázados harcát dolgozza fel: melyik születik meg előbb, melyik a fontosabb? Ezt a vetélkedést talán az a dupla epizód mutatja be a legszemléletesebben, amelyben Myhre felkonferálja és előadja az *I wanna take you home* című táncetűdöt, miközben Passage a háttérben énekel, majd Passage konferálja fel és adja elő az *I wanna take you home* című dalt, miközben Myhre a háttérben táncol.

Vállalva, hogy lesznek, akik ezért végzetesen maradinak bélyegeznek majd engem, felteszem a költői kérdést a fesztivál egy másik – korántsem új – tendenciájával kapcsolatban: vajon miért sorolhatók a kortárs tánc műfajába az olyan előadások, mint például a *PLI*, az *UN/DRESS* vagy a *The Angular Distance of a Celestial Body*, amelyek nemhogy táncot nem tartalmaznak, de valójában még csak nem is mozgásra épülnek, hanem sokkal inkább a vizualitásból, a szcenográfiából indulnak ki? Ahogy John Ashford, az Aerowaves igazgatója mondta nemrégiben a Színháznak adott interjújában: ha egy építész elkezd klarinézni, az nem épület lesz, hanem zene.¹ Hasonlóképpen csak azért, mert valaki táncos képzettségű, nem biztos, hogy táncelőadást csinál. Látható, hogy a kortárs tánc évek óta külső impulzusokból szeretne megújulni, legyen az akár más művészeti ágakkal való együttműködés, vagy például a tudomány és a technika bevonása az előadásokba. Ezek a tendenciák az idei Spring Forwardon is megjelentek (lásd például: *Golem*, *The Ephemeral Life of an Octopus*), és természetesen sok izgalmas produkciót eredményeztek. Mindennek van hely a palettán, azonban talán nem árt a műfaji határokat tisztázni akkor, amikor egy kortárs tánc-fesztiválon nagyjából a produkciók egyegyede egyáltalán nem tartalmaz koreográfiaként értelmezhető mozgást, és sok másik produkcióban is a tánc és a mozgás a legkevésbé érdekes, kreatív és innovatív összetevő a vizualitás, a tudományos háttér vagy más egyéb mellett.

Egyértelmű, hogy a digitális Spring Forward fesztivált a kényszer hívta életre, és sosem volt hivatott pótolni az élő élményt. Jó, hogy volt,² hiszen lehetőséget biztosított a szakmai összekapcsolódásra egy olyan helyzetben, amikor nagy szükségünk volt rá, és voltak olyan hozadékaik is, amelyeket talán érdemes megtartani a pandémia utáni időkre is. Mégis reménykedem, hogy jövőre már személyesen vitatkozhatunk, bosszankodhatunk vagy ujjonghatunk a 11. Spring Forward fesztivál előadásain az akkori helyszínen, Athénban.

1 „A kortárs tánc sosem lesz ünnepezt műfaj”, *Színház* 53, 2. sz. (2020): 36–38.

2 A teljes fesztivál az összes előadással, közönségtalálkozóval és egyéb programmal együtt visszanezhető a *Springback Magazine* előfizetéses webfelületén.

CSABAI MÁTÉ

ÖRÖK NEMZETI SZERTARTÁS

Az István, a király mint parabola

„Mindenki azt gondolt bele, amit akart. Még félni is lehet tőle”¹ – mondta kicsivel az ezredforduló előtt, 1997-ben Szörényi Levente a *Népszabadság* újságírójának az *István, a király*-ról. Pedig az *István, a király* nem veszélyes darab. Mélymagyarnak túl rétegzett, kereszténynek túl pogány, pogánynak túl keresztény, és mégis: bemutatása óta töretlen sikerű, *nem-*

zeti, Nemzeti, esetleg Nemzethy rangra emelt mű. Gyanúsán elnyúlhatetlen. Ahogy a keletkezését, úgy a cselekményét is egyazon kényszerűség-motívum alakította – ha nem lenne, ki kéne találni, és ha már van, újra és újra el kell játszani.

Az *István, a király* 1983-as bemutatóját megelőző események széles körben ismertek. Miután a Webber–Rice kettős 71-ben, illetve 72-ben átütő sikert ért el a *Jézus Krisztus Szupersztárral* a New York-i Broadway-n és a londoni West End-en, Szörényi Levente és Bródy János érlelni kezdték egy hazai rockopera ötletét. Abban rögtön megegyeztek, hogy annak a

¹ „Szörényi, Bródy, Boldizsár – Nem akartunk igazságot osztani”, JÁVORSZKY Béla Szilárd interjúja, *Népszabadság*, 1998. augusztus 19., <http://www.jbsz.hu/interjuk/felmult-/663-szoerenyi-brody-boldizsar-nem-akartunk-igazsagot-osztani-.html>.

Budapesti Operettszínház, r.: Székely Kriszta, 2018. Fotó: Gordon Eszter





Az István, a király bemutatója és filmfelvétele 1983. augusztus 18-án a Királydombon, r.: Koltai Gábor. Fotó: Fortepan, Urbán Tamás

magyar történelemből kell merítenie. Attila mellett István és az államalapítás került szóba mint tematika, utóbbit – egészen pontosan István és Koppány konfliktusát – Boldizsár Miklós javasolta, akinek drámája, az *Ezredforduló* már a hetvenes években készen volt. (És először éppenséggel a *Színház* folyóirat mellékleteként jelent meg 1981 szeptemberében.) Ekkor még a politikai széljárás nem kedvezett egy ilyen mű létrejöttének, ezt jelzi például, hogy Bródy az *István*hoz készült első vázlatait 1973-ban egy házkutatás alkalmával a rendőrség lefoglalta.

Az, hogy a rockoperából 1983-ban előbb lemez, majd film készült (ráadásul nagy sikerrel, az album egymillió eladás után gyémántlemez lett!), nem kis részben Koltay Gábor rendezőnek köszönhető, aki jó kapcsolatot ápolt a KISZ- és a pártbizottsággal, és mindent megtett azért, hogy „politikai védőernyőt” kapjon a játékfilm, amelynek elkészültéhez a stúdió akkori elnökének, Nemeskürty Istvánnak a támogatása kevés lett volna. Így esett, hogy az *István, a király* rögtön elnyerte az elvtársak ajánlólevelét: Koltay ugyanis 84-ben a rockopera körüli hírverést könyvvel támogatta meg, amelyben politikusok is nyilatkoztak a nagy opuszról. Maróthy László, az MSZMP budapesti bizottságának elnöke például azt, hogy az *István, a király* „a szocialista hazafiság” építőkövei között van,² a Hazafias Népfrent főtitkára, Pozsgay Imre pedig a főalakot, Istvánt mentegette, aki „bölc s államférfi, aki erőt alkalmaz, amikor erőre van szükség, de kész a kompromisszumra, diplomáciára ott, ahol az a célszerű”.³ Miközben a királydombi bemutató magyarok tömegeiben ébresztette fel a hazafias érzéseket, a hatalom – az aczéli kultúrpolitika, amely irtotta a nemzeti felhangokat – nemcsak megtűrte, hanem támogatta is az alkotást, és igyekezett a Kádár-rendszer apologetikájaként értelmezni azt. Hamar elterjedt a ma is köztudatban élő elmélet a szereplők és a történelmi alakok direkt megfeleltetéséről: eszerint István maga Kádár János, Koppány pedig Nagy Imre lett volna.

2 KOLTAY Gábor, *István, a király* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1984), 158.

3 Uo., 150–151.

Az *István, a király* keletkezéstörténete tehát éppúgy magában hordozza a hatalommal való megegyezés kényszerét, mint maga a cselekmény. Az ügy érdekében a Szörényi–Bródy páros vállalt néhány szelíd kompromisszumot, sőt, megcsinálták azt, ami politikailag talán még érdekesebb, mint műfajilag: a párt oltalmazó keze alatt egy színpadra állították a kor rockereit és újhullámosait Vikidál Gyulától Nagy Ferón át Deák Bill Gyuláig. Miközben a pincékben már az Európa Kiadó, a Balaton, a Trabant, a VHK és az URH stb. jelentették az undergroundot, a slágeriparban járatos, domesztikálódott *Ezek a fiatalok*-generáció kiegyezett az ellenkultúra néhány harmincon felüli alakjával, hogy létrejöhessen a rockopera. Szörényi zeneszerzőként pedig beolvasztotta a kemény rockot az operai anyagba. „Megadta magát”, ahogy István a nyugati kereszténységnek, és ahogy Koppánynak is be kellett volna olnadnia.

A legfontosabb kompromisszum Koltay Gábor rendezése volt, amelyben az utolsó felvonásban, a koronázási jelenetben égiszű kereszt, hatalmas trikolór és néptáncosok jelennek meg. Azok a nemzeti jelképek, amelyekre a rezsím egyébként gyanakodva tekintett, a kádári status quo szolgálatába álltak. Rényi András megfogalmazásában: „a szimbólumok ömlesztése miatt az a látszat keletkezett, hogy a darab isteníti, vagyis hitelesíti a győzöt”.⁴ A zárójelenet furfangos mechanikája azonban abban állt, hogy hiába érezte a néző a deficitet – azt, hogy István győzelme tragédia is egyben –, a nemzeti jelképek és a *Himnusz* csak azért is működésbe léptek mint az ideológia eszközei. A korabeli értelmiség számára talán derengett, hogy mi történik, de a szélesebb közönség számára nem: az *István, a király*ban az ideológia egyszerre működött a klasszikus, marxi („nem tudják, de teszik”) és a posztmodern, Slavoj Žižek-i definíció („tudják, de mégis teszik”) alapján. Nemhiába háborodott fel Bányai

4 SÁNDOR Erzsi, „Megérteni a konfliktust – Beszélgetés Rényi Andrásval az István, a királyról”, *Mozgó Világ* 39, 10 (2013): 120–128, http://epa.oszk.hu/01300/01326/00154/pdf/EPA01326_mozgo_vilag_2013_10_6752.pdf.

Gábor kritikus a *Népszava* hasábjain 1983 szeptemberében: „Lehet, hogy bennem van a hiba – de ez a szelepelte nacionalizmus riaszt és félelemmel tölt el.”⁵

Ilyesfajta színházi hatásra persze csak a legnagyobb alkotások képesek. Hiába próbálta megismételni az *István* sikerét a pártmegrendelésre készült *Itt élned, halnod kell* című történelmi misztériumjáték, a történelmi rockopera műfajának robbanása nem termelt ki több hasonló remekművet. Szörényi fülbemászó zenéje egységet, míg Bródy „kettős beszédet” alkalmazó szövege széttartást okozott a darab belső dinamikájában. Csupán két példát említenék erre. A *Felkelt a napunk* valójában gúnydal, akkor is, ha melodikussága magával ragad. Szörényi így mesél a dal megírásának háttéréről: „a lelki szemeim előtt lebegett a pillanat, amikor piros nyakkendőben masírozunk a Hősök terén és integetünk Rákosi pajtásnak. Kicsit idegesített, hogy ezt nem vették észre.”⁶ Bródy pedig a *Gyászba öltözött csillagom* című dal alatt maga jelenik meg a Királydombon mint Krónikás, hogy elsirassa Koppány seregét, és megfogalmazza azt, ami a magyarság rétegzett konfliktusegyütteséből fakad: „még a testvér is ellenség”. Szórakoztató eljátszani a gondolattal, milyen lenne egy olyan változat, amelyikben Bródy éneklé a *Felkelt a napunkat*, ugyanazzal a lélekig ható őszinteséggel – rögtön kiderülne, hogy mégsem „árad a kegyelem fénye ránk”, csak az ideológiát mint olyat látjuk működésben.

A rendszerváltás után az *István, a király* helye még inkább megszilárdult a magyar kultúrkánonban. 2000-ben az eredeti szereplőgárda szimbolikusan átadta a stafétát a fiatalabb színészgenerációnak, 2003-ban létrejött a régóta tervezett csíksomlyói előadás, 2007-ben pedig *A Társulat* című műsorral közkinccsét csináltak belőle: a tehetségkutató megrendezésével, mondhatni, zenészsakmai követelménnyé tették a rockoperát. Szörényi interjúról interjúra egyre határozottabban állítja, hogy az *István* hozzájárult a rendszerváltáshoz, vagy legalábbis „valamit elindított” annak folyamatában. És ahogy azt egy nemzeti hangvételű, tematikájú mű esetében borítékolni lehet, újrakezdődött a rockopera politikai kisajátítása. Két előadást emelnék ki az utóbbi évekből, amelyek viszont éppenséggel az ellenkezőjére törekedtek.

Amikor 2013-ban a Szegedi Szabadtéri Játékokon Alföldi Róbert színpadra állította az *István, a királyt*, azzal próbálkozott, hogy rámutasson arra, a dráma tere ideológiai börtön: a záróképben a díszlet alkotó korona összezárult, és rácsokká alakult. A didaktikus megoldás csak azért működött, mert a didaxis tárgya elkerülhetetlen és megfoghatatlan, ezáltal pedig nem felszámolható. Miközben a Szörényi–Bródy-darab a „rácsokon” belüli cselekvés lehetőségeit kereste, Alföldi a rendszerváltozás után huszonnégy évvel azt villantotta fel, hogy a börtön még mindig létezik. Azonban ha a lacani *jouissance*-fogalom žižeki újraértelmezését⁷ ismerve szemléljük a záróképet, egyértelmű, hogy a „korona-börtön” csak a

5 Idézi KOLTAY Gábor, *István...*, 1984, 48.

6 MTI közlés, forrás: „Szörényi az *István, a király* énekeiért szidta”, *Index.hu*, 2013.08.24., https://index.hu/kultura/2013/08/24/szorenyi_szidja_is_meg_nem_is_az_uj_istvant/.

7 „Az elem, ami egy közösséget összetart, nem magyarázható pusztán szimbolikus azonosulással: a tagok közötti kapcsolat mindig a Dolgozóhoz való közös viszonyulást jelenti, az Élvezetbe való viszonyulást.” Žižek szerint a *jouissance* (élvezet) átélése egy nemzetközösség esetében közös rítusokban is megvalósul, például az ideológia kitüntetett elemeivel (nemzet, Isten, függetlenség, vérség stb.) való találkozásban. Erről bővebben: Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative* (Durham: Duke University Press, 1993), 201–238.

legutolsó pillanatban jelenhet meg: ugyanis nem az ideológia az, ami hatalmába keríti az embert, hanem a *jouissance*, az ideológia működésével járó élvezet. Ezt érezte a Királydomb közönsége, a mozinéző és a lemezhallgató, és ezt veszi ki Alföldi az egyenletből azzal, hogy megmutatja a börtönt. Alföldi *Istvánja* ahelyett, hogy simán működtetné a társadalmi-ideológiai teret, rámutat e működés visszasságaira. Azt gondolom, ezt vétette el Alföldi, ezért nem lett igazán sikeres és jó előadás az övé: mert az *István, a király* elválaszthatatlan a *jouissance*-tól. Viszont ha az énekesek nem elég erősek, és a rendezés a rockopera lendületét meg-megszakítva minduntalan kitekint magából, nem történik meg az élvezet.

Ennek az ellenkezőjét csinálta Székely Kriszta a 2018-as operettszínházi rendezésében. Éppen csak – s meglehetősen pontatlanul – felskiccelte az az ideológiai teret, amelyben a cselekmény létezik, hogy az emberi viszonyok, viszonyrendszerek működni tudjanak. Akár tudatos, akár ösztönös, a felismerés az, hogy az *István, a király*ban a világnézetek nem azért ütköznek, mert azokból gondos értelmezéssel kiszülhet valami. A bemutató után több kritika is kifogásolta, hogy a rendező szimbólumai értelmezhetetlenek. „Eklektikus színpadkép fogadja a nézőket rengeteg szimbólummal, melyeken elindulva talán fel lehetne fejteni az értelmezést, ám ezek a jelek nem rajzolnak ki egységes irányt, így a sok lehetőség végső soron csak kioltja egymást” – írta Nagy Klára⁸ a színpad egyik oldalán elhelyezett Minótaurusz-féle pogány szobor, a másikon egy Niké-szerű glóriás angyal kapcsán. Olyan kiüresedett univerzálék ezek, amelyek nem adnak lehetőséget a politizálásra. Ezt az ürességet aztán az előadás végén az a capella énekelt *Himnusz* töltötte ki, amely a néző számára azt jelezte, hogy egyrészt a magyarságfogalom még mindig definiálásra vár, másrészt a definíció nem születhet másból, mint a közös éneklés efféle szakrális élményéből.

„Lehet rajta kísérletezni, de ledobja magáról. Egyetértek vele” – mondta Szörényi a rockopera karcolatatlanságáról az MTI-nek az Alföldi-rendezés kapcsán.⁹ Pontosabb lenne azonban úgy fogalmazni, hogy az *István, a király* nem ledobja magáról a rendezői értelmezéseket, hanem szinte bármilyen polémiát képes magába szippantani, ami csak a magyarság történetében és aktuálpolitikai színterén felbukkan. Legyen szó a keresztény–pogány, a magyar–idegen, a kuruc–labanc, a magyar–Habsburg vagy a magyar–szovjet ellentétről, az *István, a király* rögtön parabolául ajánlkozik. S legújabbban: egy előadás kerete lehet a nemzettudatos és a globalista, a liberális és a konzervatív gondolkodás szembenállásának is. Olyasféle „lebegő jelölő”, mint egy nemzeti zászló, és természeténél fogva ellenáll a koherens értelmezésnek. Talán csak annyi biztos, hogy ez a rockopera nem nemzeti nagyságunkról szól, legalábbis nem a kifejezés nacionalista értelmében, hanem arról a konfliktusról, amelyen akár túl lehetne lépni, akár nem, még velünk van. Az *István, a király* minden egyes előadása – márpedig akad belőle bőven – szelep, s egyúttal közös rítus, hogy „a belőle gerjeszthető érzelmek eszközül szolgáljanak a társadalomban keletkező feszültségek levezetésére.”¹⁰

8 NAGY Klára, „...virsaft ez istenkém!”, *szinhaz.net*, 2018.09.25., <http://szinhaz.net/2018/09/25/nagy-klara-virsaft-ez-istenkem/>.

9 MTI közlés, forrás: *Népszabadság*, 2013.08.24., nol.hu/kultura/szorenyi_vallalja_alfoldi_rendezeset_de_a_biralja_a_zenei_minoseget-1408407.

10 „*István, a király* - Koppány, a szupersztár”, *Népszabadság*, 2002.08.19. <http://nol.hu/archivum/archiv-75062-58761>.

HERMANN ZOLTÁN

BŰN(TUDAT) ÉS OPERETT

Émile Zola *Nana* című regényének első fejezete egy fikatív, nem létező operett, *A szőke Vénusz (La blonde Vénus)* bemutatójáról számol be, a nézők és a kritikusok érkezéséről, az előadás lefolyásáról, a tartózkodó udvariasság tomboló sikerré való átalakulásáról. Pedig a címszerepet játszó Nana semmiféle színészi képességet vagy legalább közepes énektudást sem tud felmutatni: „azt se tudja, hogy rakja kezét-lábát”, a hangja „akár csak a kenetlen kocsikeréknek”, mondja róla még az igazgató, Bordenave is, aki minduntalan „az én bordélyházamnak” nevezi a színházat; majd így folytatja: „Nanában egyéb van. [...] Olyasmi, ami mindent pótol.” A premier eseményeit – szinte hírlapírói stílusban – rögzítő elbeszélő előbb a felszarvazott férjek szellemes kórusát, majd a második felvonásra svájci tengeragnak, lonjumeau-i postáslegénynek és normandiai dajkának öltözött görög istenek bevonulását dicséri, de az esetlen, bakfislányos Nana átváltozásai jelenésről jelenésre lenyűgözik. Először az első felvonás végén látjuk őt, aztán a másodikban a fura kis fintoraival és a lobogó vörös „sörényével” kergeti a kétségbeesésbe a „nagyérdeműt”, a végén pedig egy átlátszó fátyol alatt, tökéletesen meztelenül jelenik meg. Önkéntelen zavarodottsága, bizonytalan, ugyanakkor mégis kifejezetten erotikusnak ható mozdulatai ekkor már az őrjöngésig fokozzák a férfiközönség izgatottságát, elcsukló énekhangja az őt szinte vizuális erőszak tárgyává tevő közönségnek szól.

Zola szarkasztikus „helyszíni tudósítása” mögött nem nehéz felfedezni Jacques Offenbach *Szép Helénájának (La belle Hélène, 1864)* jeleneteit, a színpadi Nanában pedig Hortense Schneidert, az Offenbach-operettek primadonnáját. Hogy az operett aranykorának párizsi változatában – Nana erotikus testében – a bűn színrevitele zajlik, ahhoz aligha fér kétség. Az operett aranykorának bűnfogalmi azonban nem a középkori eredetű hét főbűn, a kevélység, irigység, harag, restség, fősvénység, torkosság, bujaság bűneinek vallásos eszmevilághoz kapcsolódnak.

Az operettszüzsék olykor persze a bennük rejlő konfliktusok – illetve konfliktusparódiák – tárgyává teszik az európai kultúra teologizáló, archaikus bűnfogalmait. Az irigység – erről később még lesz szó – színpadi megjelenítése, akár az operett Csáky Móric-féle meghatározása, a 19. század végi bécsi arisztokrácia és nagypolgárság mindig önironikus konfliktusaként is értelmezhető (a polgár kineveti a „degenerált” arisztokratát, de irigykedik is rá, és mindent elkövet, hogy bejusson ezekbe a felsőbb körökbe); a kevélységet az operettek visszatérő mésalliance-témájával (tiltott házasság) lehet összemérni; a bujaság bűne pedig – lásd Zola Offenbach-utalását – az operett műfajának, illetve a műfaj és a közönség frivol kapcsolatának mindenkor kötelező eleme.

Az operettekben a főbűnök csak külön-külön, és nem összefüggő rendszerként vannak jelen. Néhány ellenpéldát persze nyilvánvalóan találunk, főként azokban az operettekben, operettesített ruritániákban, ahol egy elképzelt kelet-európai vagy balkáni operettország, Gerolstein, Pontevedro stb. államrezonjának, az arisztokrácia leszármazásának, hamis eredetközösségi elbeszéléseinek, öngazolásainak szatírája a téma. Az így megjelenített, korrupt elit nyilvánvalóan hordozhatja a politológiai értelművé áthangolt teológiai bűnrepertoárt.

A 19–20. századi operett változatos bűnfogalmi azonban általában nem az individuum vallásos büntudata, hanem egy – idézőjelbe tett – közösség szabályainak, normáinak be nem tartása, illetve a normák betartásának tettetése köré rendezhetők. A *Csárdáskirálynő*-ben a Weilersheim fiú egy rosszleltű nővel tart fenn viszonyt, *A denevér*-ben a házastársi hűség *Così fan tutte*-i összetettséggű provokációja zajlik, a *Mágnás Miskában* a sznob grófocskák a cselédlányokat zaklatják, *A mosoly országában* viszont már némi kultúraközi konfliktus is van, az ellenséges politikai rezsimnek tett hűségeskük kerülnek zárójelbe. Azt is mondhatnánk, hogy az operett „műfaji sajátossága”, hogy a közönség mindig megértőleg viszonyul ezekhez a normasértésekhez.

A 19. század végi bécsi operettnek van azonban az offenbachi frivolitást is meghaladó ága, de jellemző módon ennek két kultikus darabját, Johann Strauss „Sohn” *Casanova* és *Fanny Elßler, a táncosnő* című operettjeit csak az 1930-as években, jóval Strauss halála után mutatták be. (A *Fanny Elßler* háttéré egy, az Elßler nővérek balettiskolájában, a Horschelt Gyermekbalettben 1821-ben kipattant pedofiliabotrány: nem csupán a balettmesterek abuzáltak a növendékeket, de néhányukat a tehetősebb bécsi arisztokrata uraknak is „kiközvetítették”, amíg az intézetet a császári vizsgálóbiztos be nem záratta.)

Ha közelebbről nézzük, az operettek bűnfogalmi olyannyira nem teológiai vagy filozófiai jellegű bűnfogalmak, hogy leginkább „gyakorlati” jellegűeknek tarthatjuk őket: az ideális – és persze a városias életmód miatt ebben az ideális formájában ritkán létező –, polgári etikett „kisiklásairól” van szó. (A 19. századi bécsi társadalom jellemzően az arisztokratától is elvárta a polgári morál betartását.) Így az elemi család lehetséges defektusai, a nyilvánosság és a magánélet „kettős könyvelése” alakították az operettszüzséket. Az arany- és ezüstkori operett voltaképpen ugyanarra a mediális logikára épített, mint a korabeli bulvársajtó: a 19. századi polgári család önreprezentációjának tisztességimázsával szemben a hírek mindig a családi tragédiák mögötti titkokról, eltitkolt bűnökről beszéltek.



A család köré épülő normarendszerek – vagy a Michel Foucault által leírt represszív kulturális mechanizmusok – a 18. század végével kezdődő modernitásban nemcsak a család társadalmi hierarchiába és hálózatokba való beépülésének módjait és a beépülés korlátait szabályozták, hanem összetett belső alá- és fölérendeltségi viszonyait, működését is. Tisztában lehetünk azzal is, hogy a 19. században ezek a normarendszerek intézményes formákban, jogi, gazdasági, etikai és kulturális szabályrendszerekben is kifejeződtek. Az intézményes stabilitásnak egyenes következménye azonban, hogy a szabálytól való bármiféle eltérés büntetést von(hat) maga után, vagy legalábbis hogy az intézményes vagy az intézményeken kívüli büntetéstől való félelem a modern neurózisok létrejöttéhez vezet.

Foucault *A szexualitás története* mindhárom kötetében egy-egy fejezetet szentel a család – a modernitás kezdetétől folyamatosan átalakuló – társadalmi szerepeinek. A *gyönyörök gyakorlása* című kötet *Gazdálkodástan* című fejezetében a modernitásnak az antik görög felfogásból származó elemeit igyekszik a saját archeológiai módszereivel feltárni. (De hiszen Offenbach *Helénája* és *Orfeusza* is valami hasonló, az antik mítoszok és a modern polgári világ közötti fogalmi átkapcsolásokból nyeri humorát!) *A tudás akarása* című kötet rövid bevezető esszéje, a *Mi, viktoriánusok* – más, provokatív, kiáltványyszerű kijelentései mellett – a hatalom által mindig ellenőrizni kívánt szexualitásról és ezzel egy időben a szexualitásról mint a hatalmi intézmények ellen működtethető, lázadó diskurzusról beszél. A harmadik, *Törődés önmagunkkal* című kötetben Foucault a császárkori Rómáig vezeti vissza a modern polgári család hármast alapelveit, így beszél a monopolizmus elvéről („a házasságon kívül tilos minden nemi érintkezés”), a dehedonizálási „követelményről” („a házaspárok közötti nemi élet ne rendelődjék alá a gyönyör ökonómiájának”) és az utódnemzési rendeltetésről („a nemi egyesülés célja ivadékok létrehozása”). Ha tehát – írja Foucault – a hatalom vagy a közösségi normák intézményei (mint virtuális gazdasági, etikai, kulturális stb. intézmények) elleni beszéd egyik változatának tekintjük a szexualitásról szóló diskurzusokat, köztük a klasszikus, az arany- és ezüstkori operettet is, akkor könnyen megérthetjük – a párizsi mondén, polgári környezetben ugyanúgy, mint a bécsi vagy budapesti félarisztokrata-félpolgári közegben –, hogy ezzel a hármast követelményrendszerrel, pontosabban a

hármast elvnek az operettlibrettókban való ideiglenes felfüggesztésével, provokációjával lényegében az operett tematikus, műfaji tipológiáját is megkapjuk.

A monopolizmus elvét a 19. századi polgári társadalomban és az operettben is a házasság előtti és a házasságon kívüli, esetleg rangon aluli szexuális kapcsolatok tagadhatatlan osztársadalmi jelenléte sérti meg. Az operett ennek a szexualitásnak hol nyílt (lásd Offenbach és *Nana*), hol áttételes formáit viszi színre a kihívó öltözködés, a színpadi tánc és legfőképpen a kétértelmű dalszövegek segítségével. A második követelménnyel kapcsolatban („a házaspárok közötti nemi élet ne rendelődjék alá a gyönyör ökonómiájának”) érdemes felidézni Marion Lindhart *Residenzstadt und Metropole* című 2006-os könyvének azt a megjegyzését, amely szerint a szubrett és a táncos-komikus happyend-szerű házassága, még ha ironikusan is, a legtöbb esetben a házasság „normalitását” mutatja. Ebben az értelemben a szubrett-komikus páros normalitása (a *Csárdáskirálynő* példáján: Stázi vs. Bóni) az ellenpontja a bonviván és a primadonna (Sylvia vs. Edwin) súlyos konfliktusokkal, gyakran szexuális traumákkal terhelt szerepköreinek. A néhai polgári közösségek felfogása, illetve az, hogy a néző szimpátiája mindig a normasértők mellett van, talán közvetlenül a preromantikából, a vágy természetes vagy mesterséges eredeztetettségének ellentéteiből, esetleg egyenesen Rousseau provokatív boldogságfilozófiájából fakad. Az utódnemzési rendeltetés normáinak megsértésével az operettszövegek megszámlálhatatlan balkézről született, adoptált, elveszettek hitt stb. szereplője hozható összefüggésbe, ez pedig regény- vagy drámatörténeti nézőpontból – tudhatjuk például Micaela von Marquard magyarul is megjelent *Rokokó avagy kísérlet az emberi szíven* című könyvéből – kifejezetten egy 18. századi irodalmi divat továbbélése.

A konfliktusok, illetve az operett-történetekben megsértett családi intézmények és funkciók tipológiáját felesleges tovább részletezni, innentől kezdve minden operett a maga módján gondolja újra, dolgozza át a polgári (és az attól a 19. században már lényegesen nem eltérő arisztokrata) normarendszer ellendiskurzusait. Strauss *A denevérje* a házastársi hűség ideiglenes felfüggesztésének, majd a normasértést megtorló büntetés (börtön!) elszívásának és az illuzórikus visszarendeződésnek a drámája. A *cigánybáró* szüzséje – mondjuk így: mint indirekt konfliktusú operett – a törvény-

telen leszármazás vélelmének semmisségét igazoló történet. A *víg özvegy* bűnfogalmi a közösségi-családi normák szerint a gyász idejére prolongált házastársi hűség semmibe vétele körül forognak. És akkor a *Csárdáskirálynő* alvilági-orfeumi mélységeiről vagy a *János vitéz* tragikus vétségének, a patakparti jelenetnek nyíltan szexuális jellegéről (ami csak még frivolabb lehetett az eredeti szereposztásban, Fedák Kukorica Jancsiként való szerepeltetésével) még nem is beszéltünk.

Csáky Móric *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című könyvében (1999) megfogalmazott tézisének nemcsak a társadalomtörténeti dimenziói lényegesek, hanem a tézis logikai és pszichoanalitikus mintázata is. Csáky a klasszikus bécsi operett (Strauss, Millöcker, Suppé) és az annak elemeiből zseniálisan újratervezett pesti operett (Lehár, Kálmán Imre, Huszka Jenő stb.) sikerének szociokulturális hátterét abban látja, hogy a polgári osztály gúny tárgyává teszi az arisztokráciát, miközben nem leváltani szeretné azt, hanem emancipálódni hozzá. Csáky szerint az operett ideológiai értelemben a polgárság (Bécsben a nagypolgárság, Pesten a kis- és középpolgári rétegek) nézőpontját képviseli, de ez a nézőpont kifejezetten önironikus, mert az operett humora nem merül ki a nemesség vagy az udvari körök kigúnyolásában, hanem a polgár is önmagára ismer az emancipációs törekvések és történetek bornírtóságában.

Ha a bevezetőben Zolát idéztem, hadd utaljak most Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című 1906–1907-ben, az ezüstkori, pesti operett első, bombasztikus sikereinek idején folytatásokban megjelent, a dzsentri és az amerikai magyar család konfliktusáról szóló regényére, ame-

lyet Schöpflin Aladár az 1941-es Mikszáth-monográfiájában egyenesen „operettízü”-nek nevezett. (Ha operett nem is készült belőle, melodramatikus filmfeldolgozások igen: 1937-ben, majd 1960-ban, és zenés színházi előadás is 1972-ben.) Vagyis nemcsak az operettlibrettók, de irodalmi művek is jeleztek ezeket a társadalmi feszültségeket, még ha Mikszáth „el is rontotta” operettes regényének befejezését. (Másként persze mi volna melankolikusabb vagy tragédiaszerűen illuzórikusabb, mint az operettműfaj kötelező happy endje?)

Az arisztokrácia szexuális normasértéseit témaként használni az operettben, egyúttal pedig irigyelni is ezért a rivális társadalmi osztályt logikai értelemben ugyanaz, mint a normasértés bűnét elkövetni vagy leleplezni, és emiatt büntudatot érezni – illetve büntudatot érezni az el nem követett, de vágyott bűn miatt. Azaz a bécsi és a pesti operettben alapvetően mégsem a család külső-belső konfliktusai köré szerveződő és a szexualitáshoz rendelt, a közösség által elítélt bűnök játszanak fontos szerepet, hanem – a polgári önironia Csáky-féle tézisének mintájára – a *büntudat*.

Nagyon sajátos – és egészen biztosan a mai magyar operettjátszás elbizonytalanodásának, humortalanná válásának a következménye –, hogy a szexualitás mint bűn(tudat) mára mindenféle távolságtartás, ironia nélkül képes megjelenni a színpadon. Az Operettszínház *Mágnás Miskájában* Peller Anna erotikus terminátorként végzi ki Pixi és Mixi grófokat, a zongorakísérettel játszott *Lili bárónőben* a szubrett és a táncos-komikus (Szendy Szilvi és Kerényi Miklós Máté) tánckettőse (*Gyere, csókolj meg, szaporán, tubicám... – talán a szexuális fantázia gazdag figuralitásának kivételése?*) inkább



Peller Károly és Peller Anna; *Mágnás Miska*, Budapesti Operettszínház, r.: Verebes István, 2003. Fotó: Kállai-Tóth Anett

akrobatikus, nyílt, alig van benne imitáció vagy bármiféle ironikus fedettség. Egy kis vonakodás, szégyenlősség, büntudat hiányzik ebből a játékból: hisz mégiscsak azt kellene játszani, hogy a közönség szeme láttára csinálják, amit csinálnak. Máskor a rendezők túlstilizálják és szimbolikussá „büntelenítik” az operettbűnöket: Vidnyánszky Attila *Csárdáskirálynő*-jében egy gigantikus, a világegyetemet jelképező csigalépcsőn jut fel Edwin és Sylvia az extatikus csúcsra, Bozsik Yvette *János vitéz*-ében Iluskából Szűz Máriát csinál a rendezői szeszély. (Rendben, de akkor miért is mennek haza a falujukba?)

A *büntudat* dramaturgiai értelemben a legtöbbször a dalszövegekben nyilatkozik meg az operettekben: „Bűnösök vagyunk mi, / mert éccakázgatunk mi, / s nem vonz bennünket hétkor még az ágy. / Ó, e romlott város, erkölcsreinkre káros, / s az ellenállás szívünkben de lágy!”; „Bár ajkamon érzem a bűnt, / csak csókolj, s a bűn tova tűnt.” De nemcsak az énekelt szövegekben és a sztorikban, hanem a teljes operettszínházi „gépezetben” jelen vannak a büntudat metaforái. A közönség műélvezetét a sikamlósságok felett érzett, rejtett büntudat csak növeli (és ez az operetthumor egyik forrása is), a 19–20. század fordulójának bulvársajtója, a pletykarovatok, az „intimpisták” folyamatosan lebegtetik az operettszínészek „normasértő” életmódját, a nagy és bűnös szerelmeket. A *Csárdáskirálynő* magyar dalszövegeit jegyző Gábor Andor *Hét pillangó* című, 1918-ban megjelent – amúgy lebilincselő – kulcsregényében például könnyen azonosíthatók a túlfűtött, hisztérikus szerelmi háromszög szereplői, a fiatal Kálmán Imre, egy Mica nevű titokzatos primadonna (a korabeli olvasó inkább látta benne Fedák Sárit, s talán kevésbé a Kálmán magánéletében ekkor fontos szerepet játszó berlini Hedvig Raabét) és az öregedő irodalomtörténész, Péterfy Jenő. A régi századforduló polgári társadalmá nyilvánvalóan tolerálta a művészvilág normasértő életét, vagy ha nem is tolerálta, legalább irtózással vegyes irigységgel tekintett rá. E nélkül az operettszínházi világot érintő, a működésébe kódolt normán kívüliség nélkül nem lenne kontextusa a műfajnak sem.

Viszont éppen e miatt a duplafedelű, cinkos ironia miatt működött (amíg működött) az operett humora: a leleplező-dés tulajdonképpen mindig önleplezés volt benne. A diktatúrák irányított sajtójának – az ötvenes évek után – azonban már nem volt meg ez a humorérzéke. Sem az operett, sem a néző nem akart „önlepleződni”, ha mégis sikerült – mint az *Állami áruház* „Kocsis Ferit behívták a miniszteriumba”-jelenetében, amely a rendszer működését mutatta be a maga valóságában, mert mire másra gondol a néző 1951-ben, mint hogy a fiatal káder már az Andrassy út 66-ban csücsül –, annak nem véletlenül volt frenetikus hatása.

A büntudat ugyanakkor nem minden esetben jut kifejezésre, sőt, lényegi formáját tekintve az operettben is inkább valamiféle egyéni vagy társadalmi *tudat alatti* vagy *tudattalan büntudat* formájában jelentkezik. A fogalom létezik, de a terminus szerencsétlenségét (unbewusstes Schuldbewusstsein) már Sigmund Freud is érzékelte, amiről 1909-ben megjelent *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose (Megjegyzések egy kényszerneurozisos esetről)* című munkájában ír. Később tudattalan bűnézetről (unbewusste Schuldgefühl) beszél, de az 1924-es *Das ökonomische Problem des Masochismus*-ban (A mazochizmus ökonomiai szempontú problémája) már egyenesen büntetési szükségletnek (Strafbedürfnis) nevezi a jelenséget, és a büntudat lényegi elemeként említi, hogy a beteg minden erejével tiltakozik a gyógyulás ellen. Csábító, hogy ezzel a neurozissal azonosítsam az operett szexuális eredetű bűnfogalmá-

inak állandó jelenlétét. Nem könnyű jó szívvel gondolni arra, hogy a közönségnek – vagy a közép-európai operettrajongó eliteknek – a műfajhoz való vonzódását, ragaszkodását ez a kórkép írja le a legpontosabban. Feltehetőleg a 20. század eleji sztárkultusz, a tömegművelés, a gramofon, a rádió, később a televízió még támogatták is ezt az ismétléskényszeret.

Ugyanakkor az is világos, hogy a klasszikus bécsi és pesti operett – amennyiben a műfaj lényegét azonosítottuk ezzel az önironikus büntudatszükséglettel – szinte kizárólag csak saját szociokulturális kontextusának keretein belül működik.

Be kell ismernünk, hogy a klasszikus operett túlélte önmagát. Hajlok arra, hogy Gazdag Gyula *Bástyasétány* ’74-éves- vagy két évtizeddel később Parti Nagy Lajos huszerettjével – a magyar operett tényleg el lett temetve, és nemcsak az autentikus játékmódokat, a színpadi ironiát nem képes a mai magyar operettjátszás újratemetni (sőt, mintha a közönségnek is egyre kevesebb érzéke volna az ironiához), de a néző sem az operettben szabadul meg mindennapi büntudatszükségletétől. Az úgynevezett arany- és ezüstkorban íródott operettek adaptálódtak – adaptálták őket! – az első, majd a második világháború után megváltozó, „osztálytudatos” társadalmi konfliktusokhoz. Az új tömegművelés nem a nagyoperett komplex világát, hanem csak annak fragmentumait, slágerit igyekeztek mediatisálni. Ennek következtében lépett a konfliktuskezelés és büntudat helyére a revüszerevés és a bűn „fals” rehabilitálása az újoperett, a jazzoperettek (Ábrahám Pál, Fényes Szabolcs) és a musical műfajában. Ez a folyamat már a klasszikusok utolsó műveiben, Kálmán *Bajadérjában*, *A montmartre-i ibolyában* vagy Lehárnál *A mosoly országában* is kimutatható, de valójában az operettjátszás ötvenes évek utáni megváltozása (volt ebben sok-sok ideológiai kényszer, ami nem múlt el nyomtalanul) és a közönség (nem csak generációs) kicserélődése volt az igazi ok. Az operett-előadások évtizedek óta magát a bűnt, és nem a büntudatot viszik színre.

A „klasszikus”, „bécsi-pesti”, „arany- és ezüstkori” nagyoperettet a mai közönség elsősorban zenei élményként, látványként élvezi, a színészek színpadi jelenléteért rajong. Egy évszázad elteltével a nagyoperett halott, egykor komoly társadalom- és személyiséglélektani üzenetei nem jönnek át. A klasszikus operett ma már csak szórakoztat. A 21. század társadalmának más típusú konfliktusai vannak, mint amilyenek a Monarchia kibeszéletlen elfojtásaiban jelen voltak, a büntudat mai fogalmai sem azonosak az akkoriakkal. A színházból, pláne az operettből már 1968 és a szexuális forradalom hatására eltűnt a pszichológiai vagy szociológiai típusú büntudat. (Ez itt egy szándékosan kétértelmű mondat. A kortárs operettjátszást sem az nem menti, ha tudatában van ennek a fél évszázada megváltozott helyzetnek, de úgy tesz, mintha semmi sem változott volna – vagy esetleg cinikusan még ki is használja, élvezi, hogy megszabadult a büntudattól és a pszichoanalitikus büntetékényszer neurozisztól –, sem az, ha nincs tudatában, mert akkor meg nem érti magát a műfajt.) A test színházi reprezentációja is megváltozott, és a társadalmi különbségek mintázatai is bonyolultabbak a mai, akár nyugati, akár magyar társadalomban.

Nagyoperettet színre vinni, színházi művészetté tenni – azt gondolom – csak a bűn mai, posztmodern vagy poszthistorikus, agresszív és sokkoló fogalmaira való utalásokkal lehet. A régiakkal már nem. Úgy vagy *valahogy* úgy, ahogyan a 2007-ben Peter Konwitschny rendezte *A mosoly országa* végén látható, amikor a finálé éneklő szereplőket legéppuskázzák a betóduló maoista katonák.

LÁSZLÓ FERENC

BÓNIK, FRÉDIK, MUSZTAFÁK

*Operettkarakterek 1.:
Táncos-komikusok
régén és ma*



Latabár Kálmán és Somogyi Nusi Fényes Szabolcs és Török Rezső Csipetke című zenés játékában, Fővárosi Operettszínház, 1933. Fotó: Áldor Fotószalon

A színházi világból, így a színjátszás gyakorlatából csakúgy, mint a nézői (kritikusi) észlelésből mára jószerint kivesztek a szerepkörök és a színésztípusok. Nem beszélünk már többé drámai szendéről, sem tragikáról, ahogyan hős- és jellemapákról sem, ami persze annál is kevésbé meglepő, mivel apaszínészek sem egzisztálnak immár. Szinte csak egyetlen olyan szeglete van a jelenkori színháznak, ahol mindmáig eleven a szerepkörök és színpadi típusok hagyománya – és napi praxisa: az operettjátszás. Ott ugyanis a formalizmus és a típusosság nem egyszerűen elfogadott történeti jelensége a műfajnak és e műfaj színpadi létezésének, hanem voltaképpen lényegadó és már-már elhagyhatatlan alapjellegzetessége. Így tehát ebben a közegben váltig érvényes maradt a tekintélyes múltra visszatekintő tipológia, azon belül is mindenekelőtt a primadonna, a bonviván, a szubrett és a táncos-komikus kompakt négyese.

Ennél a sommás leírásnál persze valójában árnyaltabb, egyben korlátozottabb is az említett érvényesség köre, különösen a táncos-komikus szerepkör és megjelölés esetében. Hiszen a 19. század klasszikus operettjeiben nemigen lelhetjük a táncos-komikus helyét és funkcióját: *A denevér*, a *Mikádó* vagy éppen az *Orfeusz az alvilágban* előadási hagyománya ugyanis eredendően nem igényel táncos-komikust. Mi több, maga az elnevezés is csak alig valamivel több mint egy évszázados: első említései a békebeli béke utolsó esztendeihez kapcsolódnak. Idegen nyelveken nem is leljük igazán a mását: a buffo több is, kevesebb is, más is, mint amit mi a táncos-komikus megnevezés alatt értünk. Ez amúgy érthető is, mivel a táncos-komikus szerepkör minden jel szerint a hazai előadási gyakorlat felől indult el az intézményesülés (másként: a fogalmi elkülönülés) útján, hogy aztán az operett ezüstkorának magyar szerzői rövid úton

a műfaji alapszkéma részévé tegyék ezt a színpadi típust: kategorikusan a szubrett örök párjával rendelve Kaucsiánó Bónit, Galambos Frédit, Ibolya Edét, Zsupán Kálmánt, Musztafa bejt és társaikat.

A magyar táncos-komikusok történeti galériájában egészen változatos művészetiségekre lelhetünk, elvégre Rátkai Márton ugyanúgy tartósan betöltötte ezt a szerepkört, mint Kabos Gyula vagy az igencsak piknikus testalkatára rácsúfolóan mozgékony Dénes Oszkár. No meg természetesen a Latabárok, mindenekelőtt és -felett a színészdinasztia legjelentékenyebb tagja: Latabár Kálmán. Az említettek közül ma már szinte csak vele kapcsolatban beszélhetünk a történeti legendánál elevebb színházi emlékezetéről, ám fontos hangsúlyozni, hogy előadás-felvételeken megőrzött alakításai már nem az eredeti értelmében vett táncos-komikusi szerepkörben mutatják őt (ahogyan voltaképpen a másik máig rajongott operettóriást, Feleki Kamillt sem).

Rövid, de annál lényegretörőbb műfaji áttekintésében Gál György Sándor 1960-ban ekképpen körvonalazta a táncos-komikus színpadi funkcióját, jellegadó tulajdonságait: „Mintegy ellentéte a bonviván szerepének. Körülötte minden tréfává, felsüléssé, baklövessé, bolondos mókává változik. A szerelemben sem ő dirigál – őt dirigálják. Néha belegabalyodik a bonviván és a primadonna cselekményének szálaiba, de innen hamarosan kiebrudalják. Hanganyaga – meghatározhatatlan. Afféle könnyed bariton, amely elég hajlékony ahhoz, hogy mondanivalóját az egyszerű beszéd fölé emelje, de nem túlságosan mutatós ahhoz, hogy versenyre keljen a bonvivánnal.”¹ A leírás első számú korabeli megtestesülésének, ez aligha lehet kétséges, Rátónyi Róbert számított. A művész, aki utóbb historikusként is példás alaposággal beleásta magát az operett műfajába, imponáló tudatossággal és hatásfokkal igazította saját színpadi figuráját a táncos-komikusi szerepkörhöz – és viszont. Merthogy több évtizedes intenzív jelenléte révén, mondhatni, a saját képmására formálta operettbeli szerepkörét, s ez nemcsak a közönség másfél-két nemzedékének képzeletét és elvárásait határozta meg, de ezzel összefüggésben a fiatalabb falkollégák tájékozódását is. Szinte

álarcszerűen merev, félelmes mosolya meg beszédmodorának negédes mellékíze éppúgy tartós hatást gyakorolt a táncos-komikusi praxisra, akárcsak játékmodorának a groteszkkal határos túlrájzoltága, fejlett hadarókészsége vagy operett-történeti gesztus- és poénleltárja. A még helyel-közzel, legalább az emlékek révén organikus hazai operettkultúra végpontján Rátónyi tanuló-összegző volt, némi stréber színézzel – és az ötvenes évek második felétől kicsattanóan eleven anakronizmus gyanánt.

A Rátónyi által a saját színészi bázisán szintetizált táncos-komikusi mintaalakot elsőként azután Németh Sándor próbálta meghaladni – több ponton érdemi sikerrel. Látványosan jelenkoribb színpadi kiállása, valamint kiemelkedő táncművészete és -tudása mindenestre markánsan megkülönböztette őt az idősebb pályatárstól, akinek a tánc úgy istenigazából sosem volt a legnagyobb erőssége. (Tán nem véletlen, hogy Gál fentebb idézett, 1960-as körülírása említetlenül hagyta a szerepkör eme alapkövetelményét.) Németh ráadásul nem egyszerűen felülmúlta Rátónyi táncművészetét, de egyszerűen szakított a latabári komikus-parodisztikus egyéni koreográfiák iskolájával is: a hetvenes évekkel berobbanó zenés színházi művészt, mondhatni, a musical (Kelly, Fosse, de legalábbis Bogár Richárd) stíljétől táncolt az operettekben is. Amiben azonban ő is követte a Rátónyi-vonalat, az a táncos-komikusi jelenlét emeltes cukortartalma volt, s ebben az ő esetén alkalmasint közrejátszhatott a kétnyelvűvé váló színészi és esztrádműködés művészileg elkönyvitő hatása is.

A tánc mindazonáltal a következő nemzedék táncos-komikusai számára is alapvető, illetve egyenesen döntő fontosságúvá vált, még hozzá az erőelemekben gazdag, sőt már-már akrobatikus jellegű tánc. A nyolcvanas évek utolsó harmadától egyre szembeötlőbb és voltaképp máig tartó folyamat több szálon is levezethető az operett és az operettjátás korabeli helyzetéből, viszonyrendszeréből. A legnyilvánvalóbb oka az a műfaji válság volt, amely az operettet a nyolcvanas évekre drasztikusan leértékelte a magyarországi színházi közegen belül, részben még a saját közönsége és előadóművészei szemében is. Az ehhez kapcsolódó általános elbizonytalanodás a súlytalannak/csacskának ítélt szöveggel meg az egysíkúnak/vázlatszerűnek vélt szerepalakkal szemben logikus módon terelte a figyelmet a legalább mutatós

1 KAMPIS Antal – PÁSZTOR Gizella – STAUD Géza, szerk., *A kultúra világa*, 3. kötet (Budapest: Minerva, 1960), 774.



Rátónyi Róbert a Magyar Rádió szilveszteri műsorának felvételén 1966-ban. Fotó: Fortepan, Szalay Zoltán

mozgás irányába. Utóbb aztán a tánc becsét (és egyszersmind a szerepformálás jelzésszerűségét) csak tovább erősítette az Operettszínház sikeres üzletággá fejlesztett nemzetközi turnétevékenysége is, hiszen az idegen nyelvű előadásokon ez a vonulat nemcsak sikert garantált, de az esetleges megértési nehézségeket áthidaló tényezőnek is bizonyult.

Mindennek azonban létezik pozitív értéktartalmú leírása is, elvégre az említett periódus kezdetén Csere László személyében például és kiválólag olyan zenés színész lépett a pályaelődök örökébe, aki bravúros mozgáskultúrájával, univerzális alkalmazhatóságával és könnyed kiállásával egy új kor táncos-komikusi ideáltípusát teremtette meg. Igaz, mindeközben a szerepkör praktikus alakulástörténetében talán vele jelent meg először a hazai színpadokon a bonvivántól szinte megkülönböztethetetlen, sőt azt olykor akár le is árnyékoló vagy elhomályosító táncos-komikus típusa. (Nem mintha korábban nem akadtak volna olyan Bónik, akik köpcös Edvinek mellett játszottak, de ők azért közben váltig dolgozhattak a maguk alkati komikumából.)

Az Operettszínház Kero-korszakában azután hangsúlyosan két fiatal művész vált tartósan a szerepkör alapértelmezett birtokosává: Peller Károly és Kerényi Miklós Máté. A tánca mindig kész mozgékony, akárcsak a játék és a figurateremtés felfokozottan ugribugri jellege mindkettejükre jellemző (volt) e szerepekben, s ha szabad illet mondani, mindketten gyakran megsínylették, hogy az árnyalatokban gazdag humorérzék nem tartozott az egykori főigazgató és operettszínházi érája jellegadó ismertetőjegyei közé. Kettejük között fontos különbség azonban szinte a kezdetektől fogva, hogy amíg Kerényi Miklós Máté musicales rámenősséggel lépett be táncos-komikusi szerepkörébe, addig Peller történeti-műfaji tájékozódása a néhány nemzedékkel korábbi operettjátás gyakorlatát is felöleli – s ennek mind több hasznát látja immár rendezőként is.

A legutóbbi egy-két évad során azután Laki Péter személyében jelent meg új, a táncos-komikusi szerepkör morfológiájára hatást gyakorló színpadi alak a Nagymező utcában. Svádája és jelenléte lendületes, tánckészsége példás, s egyszersmind magasabb szintre emeli a Csere László-i problematikát, amennyiben Laki már-már életvitelszerűen hat bonvivánnak táncos-komikusi szerepkörében. (Jellemző adalék, hogy tavaly a bonviván kategóriában nyerte el a megosztott első helyet a Lehár Ferenc Nemzetközi Énekversenyen.) Vagyis működése voltaképpen a legfentebb emlegetett műfaji jellegzetességek, azaz az operett szigorú formalizmusa és típusossága ellenében hat, s ilyesformán egyszerre vélhető atipikus vagy éppenséggel határfeszegető, új irányt jelző jelenségnek.

Ha itt új irány ígéretét vagy legalábbis esélyét említettük, akkor indokolt szólni a táncos-komikusi egyedfejlődésnek egy mára, úgy tűnik, lezárulni látszó csapásirányáról is. Vagyis arról, hogy a jeles táncos-komikusok sokáig, ha nem is magától értetődő természetességgel, de gyakran igen eredményesen léptek tovább pályájukon a prózai komikusi vagy épp a drámai színészet terepére. Rátkai Mártontól Feleki Kamillig ez a rangemelkedés szinte kijárt egy-egy időződő nagy táncos-komikusnak, részben annak is bizonyosságául, hogy az operett világában alkalmasint épp ebben a szerepkörben nyílnak a legtöbb lehetőség az emberábrázolói tapasztalatszerzésre. Ez az út ugyancsak Rátonyi Róbert működésével zárult le: egyéni ízlés és mérlegelés dolga, hogy az ő prózai pályafordulatát az utolsó beteljesült rangemelkedésnek vagy az első becsületlen kudarcnak tekintjük. Utána mindenesetre már nem ismerünk nevezetes példákat a táncos-komikusok ilyen irányú átlényegülésére. Habár könnyen meglehet, az operett és az operettjátás – a Nagymező utcától ma éppen független – csendes fölértékelődése talán még újra megnyithatja ezt az utat korunk táncos-komikusai előtt.

Folytatjuk.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
 Berecz Zsuzsa (1980) dramaturg, fordító, művészeti és közösségi programok szervezője, Budapesten él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Csabai Máté (1993) újságíró, kritikus, Budapesten él
 Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
 Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
 Hetényi Zsuzsa (1954) irodalomtörténész, műfordító, publicista, Budapesten él
 Jákfalvi Magdolna (1965) színháztörténész, egyetemi tanár, Budapesten él
 Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, Budapesten él
 Králl Csaba (1964) tánckritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 László Ferenc (1976) történész, szerkesztő, kritikus, Budapesten él
 Martina Pecková-Černá (1976) színháztörténész, kulturális menedzser, Prágában él
 Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él
 Mélyi József (1967) művészettörténész, Szentendrén él
 Molnár Zsófia (1974) kritikus, műfordító, Budapesten él
 Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, kritikus, Budapesten él
 Parászka Boróka (1976) újságíró, a Marosvásárhelyi Rádió munkatársa
 Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
 Szabó-Székely Ármán (1987) dramaturg, Budapesten él
 Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él
 Zuzana Uličianska (1962) kulturális újságíró, Pozsonyban él