



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2021 • január

LIV. évfolyam, 1. 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: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

TRIANON

2 Vida Gábor: Amatőrkurzus

3 Tabu-e Trianon?

Körkérdésünkre válaszolt: Bíró Bence, Halasi Zoltán, Háy János, Máté Gábor, Márton László, Néder Panni, Székely Csaba, Tasnádi István, Visky András

9 Trianon tulajdonképpen egy vírus

Bari Bencével, Bazsányi Sándorral, Imre Zoltánnal és Urbán Balázssal a százéves évforduló apropóján Szabó Attila beszélgetett a színházi feldolgozásról

BÜRGERBÜHNE: CIVILEK KÖSZÍNHÁZBAN

16 Neudold Júlia: Civilek a város színpadán

Bürgerbühne – történet és definíció

19 Kiss Gabriella: A valóság ott van

Kiváló dolgozók – Örkény Színház

A BLOKÁD PERFORMATIVITÁSA

22 Dézsi Fruzsina: Szabad (játék)tér

A #freeSZFE-mozgalom mint térfoglalás

25 Az ellenállás művészete

A #freeSZFE-mozgalom belülről: Antal Bálint, Márky Anna, Milovits Hanna és Radványi Fruzsina hallgatókat Gáspár Máté kérdezte

KORTÁRS ROMÁN SZÍNHÁZI TENDENCIÁK

32 Albert Mária: Kő kövön

Színházállítás Karácsonkőn

36 Ugron Nóra: A politikai színház talajáról

A Beznă Theatre online rendezvényéről: GLOD – Politikai színház mint polgári jog

39 Kovács Bea: Néha unom a politikát

A Teatru Politic online miniévadjáról

TÁNC ÉS TECHNOLÓGIA

42 Sarlós Flóra Eszter: Új perspektívák

Barangolás a digitális tánc világában

45 Komjáthy Zsuzsanna: Mi a szabadság?

Wayne McGregor, Hiroaki Umeda és Franck Vigroux: test és virtualitás

ZENÉS SZÍNHÁZ

47 László Ferenc: Paprika, só

Operettkarakterek 4.: Szubrettek régen és ma

Címlapon: (fent) Everywhen, kor.: Mária Júdová (fotó: Donatas Bielkauskas); (lent) 98 % decizia corectă, r.: Elena Morar (fotó: Marius Șumlea)

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.

AMATŐRKURZUS

– Miért nem írnak Trianonról drámát a maiak?
– Mert senki nem hirdetett pénzes pályázatot rá, azért.

1.

(szinopszis) Udvarház az első világháború utolsó napjai után. A nagypapa (ferencjós-kára hasonlít, de nem ő az) katonásan haldoklik, néha Miasszonyunkhoz fohászkodik magyarul, máskor bécsi dialektusban káromkodik németül. Apu (tiszapistára hasonlít, de nem ő az) ideges, az ideiglenes magyar kormány első ülését készül megnyitni, jelentéseket kap és utasításokat küld. Anyu tördeli a kezét, szerinte fel kellene menni Pestre, ott nagyobb a biztonság. Menyasszony a Völegényt várja a frontról, esküvő lesz, amint megérkezik. A Komornyik és a Szobalány tájékoztat a világhelyzetről: késnek a vonatok és a táviratok. Konfliktuson befut az ideiglenes kormány, nagybácsik és unokatestvérek, mint egy násznép, hozzák az intrikát. Lóháton megérkezik a román hadsereg, hogy letartóztassa az ideiglenes kormányt. A román Ezredes beszállásolja magát a szalonba, a géppuska odakint marad. Zongoraszó: mi békét akarunk, mindig is azt akartunk, mi is, mond' a román tiszt. Völegény késik. Román megszállás alatt kormányulást tartani nem lehet, tehát esküvői készülődés van, tósztok hangzanak el, politikai beszédek és helyzetelemzések, a jó király mindig német. Az Ezredesnek megtetszik a Menyasszony, neki is megtetszik az Ezredes. Érzelmes beszélgetés – franciául. Völegény táviratozik, hogy rövidesen érkezik. Sikoly és következmények. Völegény úgy érkezik meg, mint egy radikális politikai filozófia, mint egy háborgó őszirózsatenger. Lebarmozza a haldokló nagypapát, az apát, párbajra hívja ki az Ezredest. Jelenet van. Cirkusz. A párbaj szimbolikus, az Ezredes a levegőbe lő, a Völegény pedig az apára, aki szörnyethal, de még egy monológra futja, hazám, hazám. Az Ezredes gyilkosság alapos gyanúja miatt letartóztatja a Völegényt. Temetés lesz, nem esküvő. A fináléban az Ezredes megköszöni a vendéglátást, a nagypapa elfúló hangon biztosítja arról, hogy szívesen, és ha legközelebb erre járnak, nézzenek be... Menyasszony sír, azután vagy igent mond az Ezredesnek, vagy nem. Székelyhimnusz. Fügöngy.

2.

Hrabal, Kusturica, Forman, Caragiale, Hašek. Ha erre a darab-ötletre gondolok, óhatatlanul ezek a nevek járnak az eszemben. Tragikomédia, bohózat, szatíra. Persze, mi magyarok nem tudunk röhögni Trianon kapcsán, pedig már ideje volna, viszont sírni sem tudunk igazán, ahhoz túl régen történt. Amikor viszont sírtunk rajta, akkor sem azokat sirattuk el, akiket kellett volna, hanem azt lestük, hogy megenyhül-e vajon rajtunk a világ tekintete. Nem enyhült meg. Akkor inkább nem sírunk. Az a kijelentés, hogy *mi*, magyarok vajmi keveset tettünk azért, hogy ez a Trianon ne úgy történjék, ahogy történt, sosem hangzik el. Azóta is csak szankcionáljuk azokat, akik nem azt gondolják erről, amit kell. Vannak olyanok is, akik szerint jó volt, vagy ha nem is volt jó, legalább megérdemeltük, és nem

lehetett másként, bármit is tettünk volna. Persze húszévenként igazságot vált a kurzus. De azt senki nem mondta, hogy: én felelős vagyok azért, ami történt. Sem IV. Károly, sem Tisza István, sem Károlyi Mihály, sem Kun Béla, és nem akarok felsorolásba keveredni. Galilei – tényleg, most jut eszembe, ironikus vagyok, mint egy körben a II. Trianonért mindig *ők* a felelős, sosem *én* vagy *mi*. Pedig egy drámában nem elég, hogy valaki meghal, valakinek össze is kell roppannia. Hát ez nem megy. Ahol nincs lelkiismeret, ott nem lehet. 20. századi magyar politikus morálisan nem roppan össze, Teleki Pál a kivétel. Cini-kusok, dilettánsok, bűnözők, elmebeteg, szenilis trotlik, és persze mindenki hazudik. Trianon egy ilyen ügy – kisszerű. Clemenceau a román királynét előszobáztatja, aki a jelenethez ékszereket kér kölcsön. Apponyi sem férhet hozzá a ruhatárához. Wilson hazamegy. A fiatal Keynes lemond a gazdasági bizottságban vállalt tisztjéről, mert rossznak tartja az egész rezolúciót. Romániát nem fogadják el hadviselő félnek. Kratochwil ezredes hős, bár egy deka magyar földet nem óvott meg, Stromfeld visszavette a mai Észak-Magyarországot, de őt Horthyék lefokozták, elítélik. Burleszk az egész. Ennek a sok hűhónak benne kellene lennie a szinopszisban vázolt mozgalmasságban. Minden, ami ott elhangzik, történelmi tény vagy anekdota, a kettő egyre megy, diákoknak vágott színházi tanösvény. Például a kormányülés, ami az esküvő előtti találkozás, valójában a béketárgyalás egyik fontos jelenete, minden tömegjelenet egy béketárgyalási pillanat. Állóképeket kell kitálcálni hozzá, és tánckari megmozdulásokat. Megint ironikus vagyok. Így nem lehet drámát írni! Pedig miközben épp elvesztettük Przemysł erődjét, sosem látott magasságokba szárnyalt a pesti színházak látogatottsága, 1915-ben. Amikor visszavettük Przemysłt, már nem annyira. A Csárdáskirálynőből is kell pár betétdal. Mégiscsak van köze a színháznak a háborúhoz. Lehet még ezzel játszani. De mi Trianon drámája? Az, hogy nem volt egyetlen nagy formátumú magyar vezető személyiség, akinek eszébe jutott volna, hogy mit kell csinálni. Károlyi Mihály egyszer le is írja, hogy szóltak neki, a kommunista vezetőket likvidálni kellene, de ő nem. Később megbántam, írja. És ha – mondjuk – hideg fejjel likvidáltatta volna Kun Béláékot meg Rákosit is... Mégiscsak az lett volna jobb, ha Tiszát megmentik a nők, ahelyett hogy lepuff. Mondjuk, megsebesül, de kiheveri. Míg Károlyi megpróbál földet osztani, Tisza beszél az admirálisnak meg a többi fővezérnek, hogy: fiúk, lóra, mert baj van, nyakunkon a filiszteus. A románokat visszaszorítják a demarkációs vonalig, és Magyarországot a franciák szállják meg, vagy az angolok, vagy az ausztrálok. Szálljon már meg valaki, de mi válasszuk őt ki! A végeredmény ugyanaz, de nem érzi senki, hogy nélkülünk történt, és hogy *azok* csinálták az egészet, *akik* nem mi vagyunk. Komoly férfiak ülnek hatalmas tárgyalóasztal mellett, és ma már tudjuk, hogy nem értenek ahhoz, amiről tárgyalnak. Egyetlen brit gyakornok teszi ezt szóvá. Van-e a színpadon jövő idő? Mert egy Adolf nevezetű fiatalember szónoki képességeire sokan felfigyelnek. Hoppá! Benito a vállához igazítja hegedűjét. Szabad-e fehér lovat bevinni a színházba? Mert cirkálóról szó sem lehet!

3.

Mindezt el is lehetne színpadon játszani? Például egy vagonlakó erdélyi család próbálja elmesélni a többi vagonlakónak, hogy miért vagonlakik. Ha túl brechtiánusra sikerül (Gorkij?), valaki csendőrért kiált majd, kikapcsolják a villanyt vagy a petróleumlámpát. Színház a színházban. – Ti mikor költöztök haza? – kérdezi az egyik kisfiú a másiktól. – Mi nem költöztünk, nekünk ez a hazánk. – Mi leszel, ha nagy leszel? – Katona. – De miért? – Mert ott jó a koszt... – És te mi leszel? – Színész. – Miért? – Hogy tudjak röhögni, ha mégsem lesz jó a koszt. – Zsidó vagy? – Talán... Lehetne még ezt folytatni. Most viszont arra gondolok, hogy mi marad ebből az egészből, ha elengedem a történelmi neveket és a kontextust. Ha családi perpatvar zajlik egy hadakozás idején, mondjuk, Dél-Amerikában, és mi nem tudjuk, hogy kinél van az igazság, és mindegy, melyik vármegye melyik országba kerül, mert mi a különbség Uruguay és Paraguay között? Árulást követ el vajon a menyasszony, ha beleszeret az ezredesbe, és igent mond? Mihez kezdünk a menyasszony szabadságával? Ha ezt megoldjuk, akár még Trianonról is lehet jó színházat csinálni. Hozzámehet-e a menyasszony a megszálló hadsereg tisztjéhez? Ez a nagy kérdés, és van rá három válasz. 1. Nem, nem, soha! 2. Nem, de... 3. Hogy is hívják azt a tisztet? (Tudjuk, hogy hozzá szoktak menni.) Na és a szerelem a (színház)tudomány mai állása szerint mi? És a hazafias példamutatás követelményei szerint? Szeged előljárói levélben fordultak Franchet d'Espèrey tábornokhoz, hogy ne gyarmati csapatok szállják meg a várost. Kilenc hónappal azután, hogy Zentára bevonultak a franciák, megszületett az első magyar szerecsen. Naugye! Édesanyám sok szép szava...

4.

Édes Erdély! A románokról még nem is szoltunk. Hogy például Ferdinánd király nem engedte kitűzni a román trikolt a budavári palotára, mert IV. Károly a barátja volt. – Miért a románokkal veri az isten a magyart? – Ez az ő homeopátiája... Bezzeg a Brătianu (román miniszterelnök) nem volt barátja egyetlen magyarnak sem, ilyenek ezek. Magyarország legnagyobb részét mégiscsak a románok kapták, bár ők többre számítottak. Nincs isten. Ne hagyj elveszni... Hagytad, vaze, Lucifer. Néhány évvel később leoláhozzák az első székelty Budapesten.

5.

Emlékezetpolitika, ahogy ma mondani szoktuk. Nem volt még olyan magyar kurzus, amelyik a teljes igazságot vállalni tudta volna Trianon-ügyben, pedig a történészek mindent kiderítettek már, el kell csak olvasni. Ha valaki elolvassa, rájön, hogy ezt nem lehet visszacsinálni. Nincs titok. Ez viszont fáj, mert ilyen az emlékezés. Az első világháború utáni káoszban a rivalizáló magyar politikai csoportok egyetlen dologban teljes mértékben egyetértettek: akié Budapest, azé lesz a maradék ország. Nem kellett különösebb előrelátás vagy bölcsesség, mindenki tudta, hogy kicsi lesz, mondhatni, csonka. Azért a kicsiért vájták ki egymás szemet, nem a nemzet, nem az eszme és nem a dolgozó (istenadta) nép ügye miatt. Mohács után lehet három (magyar) ország, a kiegyezés után nem lehet, ahogy később sem. A nemzeti egység már csak ilyen, hatékonyan zárja ki az alternatív gondolatokat és tekinteteket, mondhatni, reduktív. Senki magyar felelős nem tette fel időben a kérdést, hogy mi lesz, ha nem Ausztria nyeri meg a háborút, nem volt bétér, ahogy azóta sincs. Ez a tragédia.

TABU-E TRIANON?

Körkérdés

Vannak-e tabuk a színházi műtfeldolgozásban? Tabu-e Trianon a mai magyar dráma és színház számára? Végző soron: van-e dolga, teendője a magyar színháznak a Trianon-trauma feldolgozásában? És ha van, mi az akadályja ennek? Ezekkel a kérdésekkel kerestünk meg neves színházi alkotókat, szerzőket, rendezőket. Vajon miért hiányzik a színházak műsorából a nemzeti történelem ezen epizódja, és abban a kevés esetben, amikor mégsem, miért ül rá a témára a propaganda?

BÍRÓ BENCE
dramaturg

Ha minden a rendes kerékvágásban menne, már bemutattuk volna a *Káli holtakat* a Katona Kamrájában. Ebben a regényben Térey János gyakorlatilag választ ad a körkérdésre, amikor megír egy elképzelt *Hamlet*-előadást. Ez a regénybéli rendező koncepciója szerint 1918 és 1920 között játszódik Kolozsváron, avagy Claudiopolisban. Az idősebbik Hamlet itt a régi, úri, Szent István-i Magyarország embere, Claudius pe-

dig az összmagyarságot rohasztó széthúzást képviseli. Ennek szellemében a végén természetesen nem a norvég, hanem a román király érkezik, alias Fortin Brascu. Térey rendezője így fogalmaz: „Pofon ez az előadás a pántlikás-árvalányhajás magyarkodásnak, mert kifogja a szelet a vitorlájukból: nem lehet többé mondani, hogy az elitista, kísérletező művészszínház nem foglalkozik nemzeti sorsproblémákkal.”

Ez persze mind az írói fantázia szüleménye. A kérdés az, hogy van-e valóságalapja. Elképzelhető-e, hogy a magyar színház előáll egy koncepcióban vagy ambícióban ehhez ha-

sonló előadással? Legalább egy olyan klasszikus dráma színpadi adaptációjával, ami ennyire közvetlenül reflektál a trianoni békeszerződés előtti és utáni Magyarország helyzetére?

Ami a jelen magyar színházi valóságot illeti, csakugyan, mintha nemzeti sorsproblémákkal nem szívesen foglalkoznánk. Mintha manapság valami görcs, gátlás vagy impotencia nem engedné megszületni nemzeti drámáinkat. Pedig a kérdésre, hogy szükség van-e kortárs nemzeti drámákra, azt hiszem, többségében igen lenne a válasz. Valami mégis viszatartja a szerzőket és a rendezőket. De mi? A magyar színház szeret áttételesen fogalmazni, klasszikusokon keresztül általános igazságokat kimondani, vagy bevett módon kettős beszédet alkalmazni. Az alkotók többnyire óvatosan, finom utalásokkal dolgoznak, megadva a lehetőséget, hogy minden néző találja meg benne azt, amit szeretne. És lássuk be, a *Hamlet* direkt utalások nélkül bajosan szólhat Trianonról.

Természetesen nem gondolom, hogy a magyar színház teljes egészében ignorálja vagy megkerüli Trianont. Amíg a járványhelyzet engedte, a tavalyi évforduló alkalmából is készültek előadások. Az viszont kétségtelen, hogy kortárs magyar dráma nem íródik a témában. Előadásról, mely kortárs hangon, progresszív színházi eszközökkel, mai nézőpontból közelítene, nem igazán hallani.

Hogy lehet az, hogy még a holokausztról vagy a rendszerváltásról is könnyebb beszélnünk, mint Trianonról? Lehet, hogy Trianon még mindig túl nagy falat? Még mindig egy velünk élő, égető, nyílt seb? Lehet, hogy félünk tőle? Lehet, hogy nem tudunk róla eleget? Hiába történt száz éve? Hiába határozza meg alapjaiban a jelen Magyarországot? Hiába van mindenkinek élménye vagy véleménye róla? (Bennem is érdekes érzéseket mozgat meg, amikor Kosztolányi szülőháza helyén egy tízemeletes szállodát látok Szabadkán, vagy amikor egy tízennégy órás vonatút után leszálok Csíkszeredában, és mindenki magyarul beszél.) Az a baj, hogy elkerülhetetlenül politikai? Hogy a jobboldal kisajátította? Hogy a baloldal nem talál rajta fogást? Lehetséges, hogy Trianon a mai napig olyan hatalmas trauma, hogy egyszerűen blokkol mindenféle művészi törekvést? Ismét Téreyvel szólva: „Trianon a főoltár a hazai vereségkultusz székesegyházában.”

Lehet, hogy pont azért, mert így vagy úgy, de mindenkint érint, nehéz érvényesen beszélni róla. Túlságosan erősek a vele kapcsolatos előítéletek, a társadalmi polarizáltság, az elmentmondásos megítélés. A holokausztról tudjuk, hogy (megkérdőjelezhetetlenül) elítélendő, a rendszerváltásról, hogy (inkább) üdvözlendő. Trianon homály. Zavarba hoz. Nem tudjuk, mit gondoljunk, nem tudjuk, hogyan is foglalkozunk róla. Leginkább kétféle hozzáállást tapasztalok: az egyik a reflektálatlan giccs, ami ellentmondást nem tűrően kesereg a múlton, a másik megközelítés intellektuálisan távolságtartó, elemző, esetleg jövőbe mutató, de hideg és száraz. Az egyik a józan ész, a történelmi tényeket, az árnyalt gondolkodást, a másik a mélyen fortyogó nemzeti érzelmeket felejt el. A köztes út kockázatos és göröngyös. Nehéz elképzelni olyan előadást, ami mindkét igényt kielégítené. Ami egyszerre érzelmes és reflektált. Mint a jó színház. És Trianonnal kapcsolatban, azt hiszem, teljesen értelmetlen oldalakat emlegetni (nemzetit és nem nemzetit) – Trianon nem kisajátítható, senkinek nem lehet a külön bejáratú témája, monopóliuma, már csak azért sem, mert Trianon mindenkié. Közös nemzeti alap.

Mindezekből számomra az következik, hogy mi sem volna természetesebb, mint ha Trianont tematizáló előadások öntenék el a színházak repertoárját. Hiszen a színháznak nyilvánvalóan dolga a közös (ha úgy tetszik, nemzeti) traumáink feldolgozása. Idealista módon szeretném hinni, hogy ebben, és nem csak ebben, nincsenek tabuk. A színház és általában véve a művészet természeténél fogva kritikus, provokatív és tabudöntőgető. Ehhez vakmerő és rendkívül

felkészült színházi alkotókra van szükség. És igen, nagy falat, valóban nem könnyű, ám egyszer muszáj lesz megküzdeni és tisztába jönni vele.

„De hát én Trianont is egyedül csak Hamlettel tudtam eljátszani” – még Térey főhőse is szabadkozik. A regényben később egy ezzel is elégedetlen újságíró felteszi a kérdést: „Szóval ez a Hamlet készült Magyarországon a régen és hiába várt Trianon-darab helyett?” Igen. Legalábbis a regény elképzelt Magyarországon. A valóságban még ez is várat magára.

HALASI ZOLTÁN

író, költő, műfordító

Írj dokufikciós darabot a nemzeti megbékélésről, mintha a népbíróságok nem a megtorlás, hanem a közös szembenézés, a kollektív katarzis igényével dolgoztak volna; adjunk ezzel egy új mintát. Így szólt a megbízás 2017-ben. A Stúdió K-tól jött.

Hát igen, adva volt egy rendszerváltás, az 1945-ös, meg amit én ismertem, a 89-es, meg egy elvetélt, az 1918–19-es. Közben a polgári demokratikus átalakulás elnapolódott. Helyette különféle ideológiákat nyomtak le a lakosság torkán, az pedig máig ezeket kérődzi fel dalban és prózában. Szembenézés, katarzis? Ötvenhatban talán, pár pillanatig. De negyvenötben? A deportálások meg a nyilas uralom után, szovjet megszállás alatt? Kit érdekelt itt a kollektív lelkiismeret az egyetlen Bibón kívül? És kit érdekel ma?

Pedig egy ország vagyunk – de mintha sok történelmünk volna. Jó ez így? Jó vagy nem, ez a hagyományunk. Meg ami vele jár: a szembenézés elmulasztása, a katarzis hiánya, a felelősség nem vállalása. Az konstans. A nyilvánosságban, a családban. Ez a „szakadtság” (a szó összes értelmében) maga a szatirikus alap. Történelmünkéről szóló színpadi mű csak erre épülhet. Trianon ennek csupán a tragikomikus generálszuszsa. Bármi ráfogható, mert tényleg vérlázító.

Ezt járja körül a *Béke velünk*. Illetve nem is ezt, hanem a ciklikus újrakezdést. Az új és a régi összenövését. Az új elfuserálását, az átmenetet. Ennek próbáltam formát adni a történelmi közhelyekkel, az agyonismételt szövegekkel. Nálam szövegek beszélnek, ahogy a valóságban is. Csak itt ki is beszélnek magukat, le is leplezik egymást. Ennek kerete a jelképes (nép)bíróság, a jelképes Trianon-újrátárgyalás. Hogy egyek vagyunk, mi, az ország, ha szétszakítottan is. A kórusok koncertálnak, ahogy kell. Katarzis nincs.

A Stúdió K-nak túl nagy falat volt az eredeti, monstre darab (*A nép nevében*), amiből a *Béke velünk* vététt – persze átalakítva, átdramatizálva, újraírva. Az Örkény túl nehéznek találta a szöveget, a Katonának tetszett, de „előadhatatlan könyvdráma” minősítést kapott.

HÁY JÁNOS

író

A műalkotásnak, benne az irodalmi műnek, s azon belül a színpadi alkotásnak nincs feladata. Mihelyt a feladat mint célkitűzés megjelenik, rögvess megjelenik az ideológia is, ami – szimpatikus vagy ellenszenves, ez nézőpont kérdése, de – azon nyomban elpusztítja az esztétikumot, vagyis annak a lehetőségét, hogy a világ autentikus feltárása révén eredendő létélményhez juttassa a befogadót. Ezért a műalkotásnak nem dolga a nemzeti emlékezet fenntartása, alakítása, sem pedig szociológiai vagy épp társadalmi kérdések feltárása. Minderre számtalan más lehetősége van a gondolkodásnak. Ugyanakkor, mivel minden műalkotásnak van reálialapja, mégis érinthet efféle kérdéseket. S bár sorsok és léthelyzetek megragadását szeretné mindenfajta egyéb célzatosság nélkül,

mégis lehet társadalmilag hasznos, és még szórakoztathat is, hogy utaljak Horatius valahai felvetéseire. Ugyanakkor vannak művek, amelyeknek épp ideológiai céljaik vannak, ezek felhívhatják a figyelmet fontos társadalmi kérdésekre vagy a nemzeti emlékezet fontos eseményeire, amely események feltárása számtalan ponton hiányos, ilyen Trianon, a népirtás, az ötvenes évek, a kádári diktatúra, jószerével minden, ami a huszadik században történt az országgal és az országban. Ezen művek kiválthatnak valós érzelmeket, fájdalmat, dühöt vagy örömet, de nem úgy érintenek, mint a valódi műalkotások, amelyekben az efféle társadalmi élmény csak járulékos anyag. Hogy konkrét legyenek, amikor drámát írtam a tézesítésről (*A Senák*), nem érdekelt a tézesítés, amikor falusi szocióvilágban játszódó darabokat írtam, mint például *A Gézagyerek* vagy *A Pityu bácsi fia*, nem a szociológiai vagy történelmi háttér foglalkoztatott, hanem az emberi működések, amely működéseket nem lehet elképzelni valós társadalmi beágyazottság nélkül. Ha születne olyan dráma, amely a fentebb említett és a kérdésben felvetett társadalmi és történelmi környezetben játszódna, ám képes volna az emberi létet autentikusan megragadni, az sokat tudna tenni ezen események feldolgozásában, ahogyan tette azt Kertész *Sors-talansága* vagy Tolsztoj *Háború és békéje*. Ám a szándékolt feldolgozást, amelynek az volna a célja, hogy helyre tegyen tévképzeteket, és felkaparjon vélt vagy valós sebeket, vélt vagy valós bűnöket, elhallgatásokat, bár rettenetesen fontos, művésziileg hamis útnak tartom.

MÁTÉ GÁBOR

rendező, a Katona József Színház igazgatója

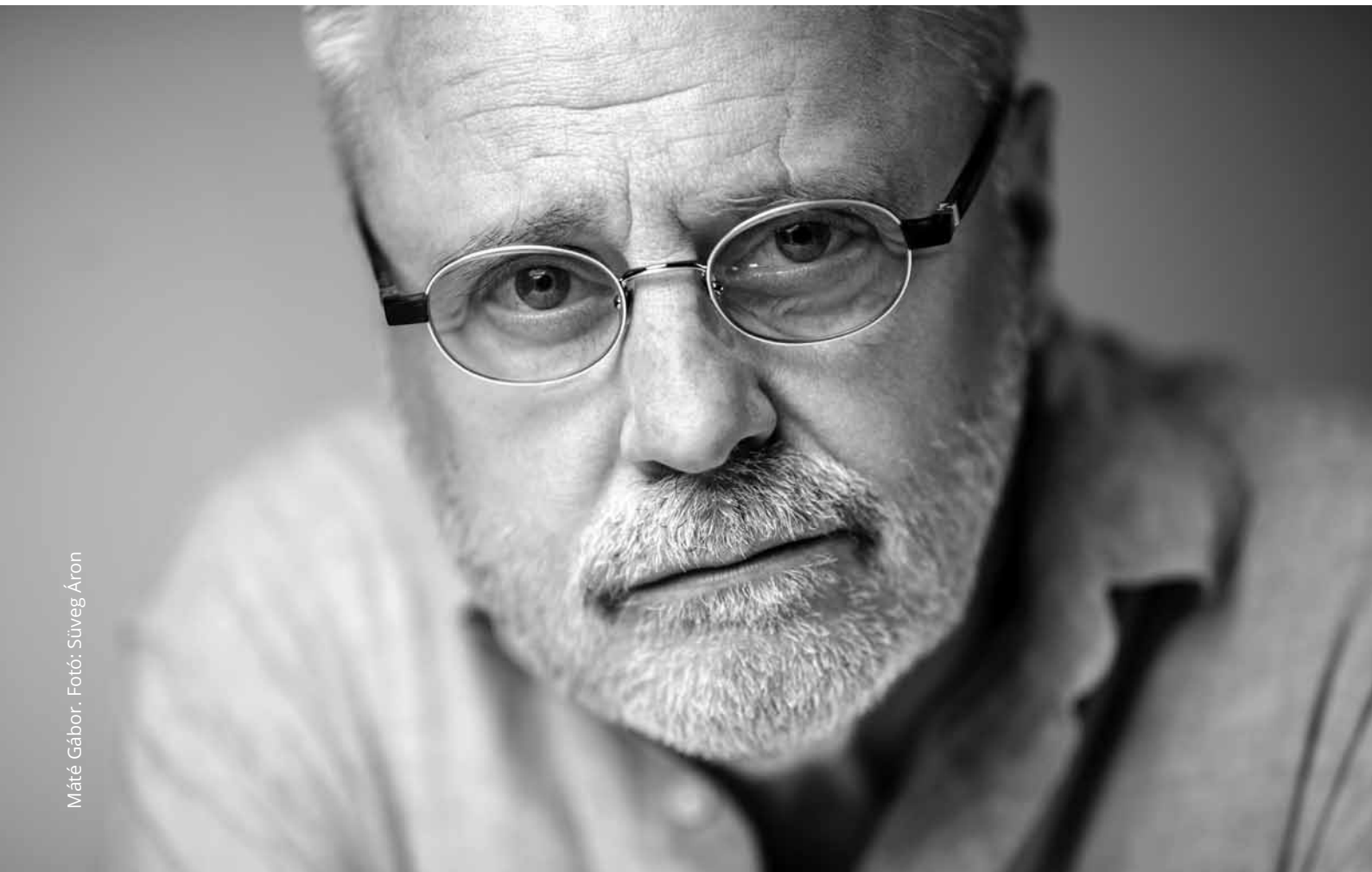
Évek óta keresem azt a darabot, amit szívesen színpadra állítanék, már jeleztem is írók felé, hogy foglalkoztat ez a kérdés, de vagy nem írták még meg, vagy a szinopszis nem arra felel

keresgél, amit olvasni szerettem volna, vagy rá se akadtam a kellő feldolgozásra. Épp az elmúlt héten olvastam két regényt is, hátha inspirál, sajnos azonban túlságosan regényszerű regények ezek. Ablonczy Balázssal készült egy interjú az egyik napilapban, ott említette Tamási Áron *Címeresek* és Zilahy Lajos *Földönfutó város* című regényeit. Különösen az utóbbi-tól reméltem ihletet, mert ez a könyv a vagonlakókról szól, és ebben érzek színpadra állítható lehetőséget, de a regény szereplői túl sokat járkálnak Budapest különböző helyszínein, inkább filmre való a történet, pedig a főhősnő igazi, szép asszonyszerep lenne jó néhány színésznőnek. (Megjegyzem, a Tamási-regény főalakja is egy asszony, akibe az olvasó már az első fejezetben képes beleszeretni.) Általában mondom, és általánosítva: kevés olyan író van, aki szívesen foglalkozik drámában gondolkodva a múltfeldolgozással, illetve úgy mondanám, hogy ez az érzékenység kimerül a holokauszt taglalásával. Holott úgy vélem, ez a probléma éppúgy magán viseli – hasonlóképpen a holokauszttraumához – a második, illetve harmadik generációs Trianon-trauma nehézségeit. Az akadályt ott érzékelem, hogy egyes politikai csoportosulások einstandolták a témát, politikai előnyöket csikarva ki maguknak, illetve ellenséges nacionalista indulatokat korbácsolnak, és feltételezem, hogy jóérzésű író nem szívesen kalandozik a sovinizmus gyanús terepére.

MÁRTON LÁSZLÓ

író, drámaíró

Nem érzem magamat illetékesnek abban, hogy a magyar színházak Trianonnal kapcsolatos, létező vagy nem létező adósságáról beszéljek. Arról tudok beszélni, hogy én magam miért nem írtam eddig – és valószínűleg ezután sem fogok írni – színművet Trianonról, a trianoni békediktátumról, annak előzményeiről és következményeiről.



Ennek főbb okai:

1. Nekem Trianonról nem jut eszembe semmi. (Ez persze egyrészt dacreakció, másrészt Karl Kraus-parafrázis. Ő mondta: „Nekem Hitlerrel nem jut eszembe semmi.” Ez nem azt jelenti, hogy közömbösen szemlélte Hitlert és a náciakat, hanem arra jött rá, hogy az addig bevált nyelvi eszközök hatástalanok a nemzetiszocialista ideológiával szemben. Én pedig úgy látom, hogy a színpadi nyelv – legalábbis az a nyelv, amelyen meg tudok szólalni – nem tudja megragadni a Trianon-szindróma lényegét.)

2. Egy Trianon-drámában nehéz volna jó női szerepeket írni. Ez egyrészt kicseszés a mindenkori társulat színésznőivel, másrészt egy vagy több tucat frakkos-nyakkendőös pasi a színpadon eléggé unalmas lehet. Utoljára Gyurkó László *Lenin, október* című alkotásában láttam ilyet ezelőtt negyvenöt évvel, a Hevesi Sándor téren. Ha viszont édesanyákat, kishúgokat és kismenyeket csempészünk Trianon-drámánkba, érződni fog a verejtékszag. Ha pedig a szerb és a román delegáció konzumhölgyeit mutogatjuk, amint kisujjaik köré csavarják az antant meghatározó politikusait, akik ezek után ügyet sem vetnek Apponyi szívhez szóló retorikájára, akkor a konteó mocsárban süllyedünk el.

3. A Trianonról szóló józan közbeszédet a lehetséges közös nevezővel együtt elvitte a cica. Szerintem ezt nem ártana tudomásul venni. Ahogy például – mondom ezt közeledve lassan március idusához – a nemzeti színű kokárda is a cica zsákmánya lett. Hogy kevésbé viccesen fogalmazzak: amit a jobboldal politikai retorikával és lebutított kollektív emlékezettel kisajátított, azt nem lehet árnyalt művészi eszközökkel visszavívni.

NÉDER PANNI rendező

Vannak tabuk a magyar színházi műtfeldolgozásban. Az általános politikai-társadalmi „ne nézzünk oda” hozzáállás a színház tekintetében is igaz, hiszen a kettő nem elválasztható egymástól. A példák hosszan sorolhatók. A német megszállás áldozatainak történelemhamisító emlékműve törvényesen áll ezen a néven, és pusztán a polgári engedetlenek installációja emlékeztet arra, hogy Magyarország nem vétlen elszenvetője volt az eseményeknek. Erőszaktevők tömege vezet megvezethető tömegeket. Burjánzik a homofóbia. Felvilágosultabb körökben is általános az áldozathibáztató retorika. Az ország kettészakadt. Mindez a jelen. A műtfeldolgozáshoz (és a jelenéhez) felelősségvállalás, szembenézés, igazságkeresés és reflexió szükséges. Ezek hiányában a mázsás műtszákot cipelő társadalmi kígyó önnön farkába harap. A feldolgozás művelését illetően kevéske, a politikai színtéren ellenséggént kezelt, inkább pusztán megtúrt színház/csoportosulás jut eszembe.

Trianonról viszont nem tudom, hogy tabu-e. Nehéznek nehéz téma. Ha valaki megkérné, hogy erről csináljak előadást, megijednék. A „trianonozás” a kortárs közbeszédben a szélsőjobboldali retorikához kapcsolódik. Ahogy sokaknak, nekem is nagy-magyarországos autómaticák, árpádsávos zászlók, kirekesztés, idegengyűlölet és vérfagyasztó nacionalista eszmék jutnak először az eszembe. A trianoni műtsák húzza a vállat, a sebek fekélyé torzulnak, aminek hatásai mind súlyos problémaforrások a jelenben, ebből fakadóan pedig adódhat feladata a színháznak a traumafeldolgozásban. Budapesten születtem, 2020-at írunk, az elcsatolás közvetlen hatása a családi krónikámban nem jelenik meg, így személyes, érzelmi viszonyom nincs a száz évvel ezelőtti eseményhez. Az érintettek transzgenerációs traumái természetesen más fénytörést adnak a történetnek. Számomra a felsorolt, élő és lüktető példák adnak kiindulási pontot. Milyen módon lehet az általános magyar fájdalomtudat, sokrétű feldolgozatlanosság, szembe nem nézés, áldozati önkép, tanult tehetetlenség, nacionalizmus, ellenségesség akár Trianonnal is mind összefüggő kérdésköröit komplex módon vizsgálni, rendszerezni, gyógyítani? E téma kapcsán kell-e, és ha igen, hogyan lehet a több nemzedékre visszanyúló, fájdalommal és dühvel átitatott gombafonalak szövődékét lassú, állhatatos munkával szétszálalni? Szerintem ezek összessége és összetettsége jeleníti ebben a témában az akadályt.

SZÉKELY CSABA drámaíró

Jó színházban nincsenek tabuk, bármit fel lehet dolgozni. Trianont is, simán. Sokan azt gondolják, hogy Trianonhoz csak úgy lehet nyúlni, ahogy vidéki polgármesterek szokták turulszobor-avatáskor, pedig a színház nem erre lett kitalálva. Nem az a dolgunk, hogy egy régi térképre mutogassunk, majd sértődött kisgyerekként morogjunk a szomszédjainkra, hanem hogy meséket mondjunk emberekről. Jókat, rosszakat, vicceseket, akármilyeneket, lehetőleg érdekeseket. Trianon kapcsán is mondhatunk meséket emberekről, miért ne? De abban nem hiszek, hogy az úgynevezett Trianon-trauma feldolgozásához színházi eszközökkel is hozzá lehet járulni. Elméletileg elképzelhető lenne, csak ahhoz valódi trauma kell, nem ez a mesterségesen életben tartott valami, ez a gyerekkortól belénk sulykolt rossz érzés. Én ugyanis mesterségesnek tartom a Trianon-traumát, nem valóságosnak. Bármilyen gyászt fel lehet dolgozni száz év alatt, más népeknek is volt „Trianonja”, rég túltették magukat rajta, csak mi vagyunk



Néder Panni



Székely Csaba. Fotó: Merész Márton

arra kárhoztatva, hogy folyamatosan három tevékenységet végezzünk: sirassuk a sorsunkat, harcoljunk egy képzeletbeli ellenséggel, és megvédjük dolgokat. Szóval ha valami akadályozza a traumafeldolgozást, akkor az az, hogy nincs igazi trauma. Pontosabban: nem Trianon a mi igazi traumánk. Indulatainkat, frusztráltságunkat és gőgös felsőbbrendűségi érzéseinket ráakasztjuk erre a témára, de ha nem lett volna Trianon, mi akkor is ilyen rosszul éreznénk magunkat, csak találnánk valami mást, amiből kiindulva lehet sorsot siratni, képzeletbeli ellenséggel harcolni, meg dolgokat megvédeni. Valami mást, bármit, ami eltereli a figyelmet arról, hogy milyen rosszul politizálunk, és késlelteti a szembenézést mindazzal, amit elkövettünk másokkal szemben. Ez a szembenézés viszont már olyan dolog, amihez hozzá tud járulni a színház. Valami ilyesmire találtak ki.

TASNÁDI ISTVÁN

drámaíró

Kamaszkoromban Trianon még tabu volt, bár történelemórán valamennyit tanultunk róla, de egyébként nem volt tanácsos beszélgetni erről. Ahogy, mondjuk, az erdélyi vagy a vajdasági magyarok helyzetéről sem. Ezért szólhatott akkorát a nyolcvanas években, amikor az akkori Nemzeti Színház bemutatta az *Advent a Hargitán* című Sütő András-darabot. A másik ilyen fő tabu természetesen ötvenhat volt. Az irodalom, a művészet számára ezért volt olyan izgalmas ezeket legalább motívum- vagy utalásszinten beemelni a műbe. Mert a tűzzel játszott, aki megtette, a regnáló hatalommal feleselt nyíltan vagy burkoltabb módon.

A rendszerváltozás után persze megfordult a helyzet, már lehetett ezekről a kényes témákról beszélni, sőt buzdították

is erre az írókat különböző drámapályázatokkal, különösen kerek évfordulókkor. Ha azonban az adott darab nem illeszkedett a hivatalos állásponthoz, ha kényes morális kérdéseket vetett fel, magyarán, ha nem volt elég ünnepi, akkor támadások keresztüztüzebe kerülhetett az alkotó. Ilyen „botrány” volt a Mohácsi-testvérek előadása Kaposváron, az *56 06 / örült lélek vert hadak*. Sokan támadták Térey János és Papp András *Kazamaták* című darabját is a Katonában, mert az ostrom alá vett ávosok szemszögéből ábrázolta a forradalmat.

Most itt volt a Trianon-évforduló, és a hivatalos kultúrpolitika kimondott vagy kimondatlan (inkább kimondott) elvárása, hogy készüljenek színházi előadások, filmek a témáról. De a politika és a művészet többnyire ellenérdekelt az ilyen „magasztos” témák feldolgozásában. Az előbbi inkább egy ünnepi műsort látna szívesen a színpadon, míg az utóbbi inkább polemizálna a téma kapcsán, hisz a dráma mindig az ellentmondásost, a homályban maradót, a mélyben munkáló konfliktust keresi, hogy a figyelem fénykörébe vonva kipreparálja. Ez sok esetben nem tetszik a „megrendelőnek”, mert az író ezen munka közben esetleg arcot, érveket, részigazságokat ad az ellenfélnek, és egyes esetekben, ne adj’ isten, még empátiát is kelt iránta. Úgy érzem, többnyire ezért ódzkodunk mi, írók a nagy témák feldolgozásától, különösen, ha mindez elvárás is.

A gimnáziumban egyik évben megkaptam, hogy szerkeszsem meg a november 7-i ünnepi műsort. Ez egyszerre volt kiváltság és büntetés a kor perverz működése szerint. A feladat alól nem tudtam kibújni, de beégni sem akartam az osztály előtt. Így végül részleteket olvastunk fel Lenin boncolási jegyzőkönyvéből, például hogy hány grammot nyomott a géniusz agya.

Azóta nem vállaltam ünnepi műsort – és ha tehetem, nem is fogok.



Visky András. Fotó: Bíró István

VISKY ANDRÁS

drámaíró

A színház története sok ezer éve egybeesik a közösségi traumák történetével. A trauma a színház számára nem a megközelíthetetlen, hanem az önmagával kötött szerződés legfőbb terepe, és összefügg a tabu minden korban igen komplex kérdésével. Az incesztus vagy a halottak iránti rituális előírások tiltása vagy megszegése megrázza a közösséget, a színház ezeknek a marginálisnak mondható szinguláris eseményeknek nemhogy hátat fordítana, ellenkezőleg, beemeli őket a centrumba, és a közösség egészének problémájává teszi. Sok ezer éven át a színház volt az egyetlen tömegmédiium, az egyetlen nyilvánosság, amely a maga eszközeivel fölvetette a rejtett kór és a gyógyulás kérdését: ez a színház voltaképpen DNS-e, és ez határozza meg társadalmi feladatait és mindenkorai közösségi „hasznosságát”.

Amennyiben Trianon trauma – márpedig nagyon is az, sokféle értelemben –, a színháznak lényegi kötelessége föltárni, bemutatni és értelmezni mibenlétét. A Trianon-trauma transzgenerációs hatásait csak az ideológiailag elvakult ember nem érzékeli. Vegyük most csak a vagonlakók ügyét: az 1920-ban fölállított Országos Menekültügyi Hivatal szerint 1924-ig háromezer-ötszáz ember menekült át a trianoni Magyarországra, súlyos humanitárius katasztrófát okozva a vesztes háború után összeomlott maradék országban. Voltak, akik öt éven át laktak vagonban – többgyermekes családok, öregek –, amikor meg kirakták őket a Mária Valéria telepen fölállított barakkalakásokba, az iszonyatos állapotok miatt létrejött az „örök nélküli lágér”, a kor no-go zónája. Ismerősek ezek a va-

gonok és barakkok nekem, méltatlanul keveset tudunk mégis ezeknek a családoknak a szenvedéséről, jöllehet a kutatásoknak hála név szerint beazonosíthatók.

A szenvedés nem szakmai és nem pusztán történeti kérdés, hanem kétségbeesett meghívás a részesülésre és közösségvállalásra. A színház azonban a traumát csak „mi”-eseményként, a (politikai) közösség vagy az ország sebeként és rémálmaként szólítja meg és állítja színpadra – ez volna a katarzis sine qua nonja. A magyar kultúrában viszont a traumák, a szenvedések, de még a kollektív derű alkalmai, sőt az ünnepek is ki vannak szervezve a jobb- vagy baloldalra, és ez a hasadtság – paradox módon – széles körű konszenzuson nyugszik. Talán ez az egyetlen egyezség, ami összetartja az országot, hogy újabb szétszakadáshoz vezesse.

Trianon száz év után sem változott át mondható, földézhető és átélhető – közösségi – *történetté*, a hozzá való viszonyulást zavarodottság, elfojtás, alkotói görcs meg hát a giccs és, ami talán a legrosszabb, az akarnok ideologikus megfelelés jellemzi. Holott nincs minek és kinek megfelelni.

Ezekben a napokban újraolvastam Janovics Jenő *A Hunyadi téri színház* című könyvét és a naplóit, meg Imre Sándor dramaturg-rendező Janovics-monográfiáját, Gyöngyösi Levente zeneszerző kedvéért, aki Trianon-kantátát komponál éppen. Vajon miért is nem készült Janovics és felesége, Poór Lili színésznő életéről film? – merült fel bennem a kérdés sokszor. Egyikük Ungváron, másikuk Budapesten született, Kolozsvár lett az otthonuk, a kolozsvári színház, és a némafilm. És Kolozsvár lett az otthontalanságuk is 1918, majd – bizony – 1940 után. Egy tüneményes Trianon-történet, vérrel, mocskokkal, szerelemmel. Mennyi adósság, Uramisten!

TRIANON TULAJDONKÉPPEN EGY VÍRUS

Beszélgetés a színházi feldolgozásról a százéves évforduló apropóján

A kerek évfordulóra készült előadásokról már februárban szerettünk volna szakmai fórumot szervezni, de a vírushelyzet miatt hol maguk a bemutatók maradtak el, hol a gyülekezés volt tilos. Végül az alábbi beszélgetésre is november végén, online került sor. Vajon csak a rendhagyó körülmények okolhatóak a megemlékezés töredékességéért, vagy ennek mélyebb – társadalmi, színházpolitikai és emlékezetdramaturgiai – okai is vannak? Többek között erről beszélgettünk SZABÓ ATTILA vezetésével BARI BENCE, BAZSÁNYI SÁNDOR, IMRE ZOLTÁN és URBÁN BALÁZS, akiknek a sajátos helyzet miatt a beszélgetés tárgyát is nehéz volt behatárolni.

– Több szempontból is szokatlan ez a beszélgetés. Székesfehérváron tüzték műsorra Sárosi István Trianon – múltidézés, zárt tárgyalás című darabjának ősbemutatóját (r.: Szikora János), de ezt a pandémia miatt nem láttuk, csak a szöveget olvashattuk, illetve rendelkezésre állt még egy, zárt ajtó mögött rögzített videokivonat, amelyről voltképpen nem tudható, hogyan aránylik a készülő, több mint háromórás előadáshoz. Némileg szerencsésebb, hogy a Nemzeti Színház Wass Albert regényéből készült Tizenhárom almafa című előadását (r.: Vidnyánszky Attila) közülünk néhányan élőben láthatták (a többiek jegye a korlátozások bevezetése utáni időszakra szól). Halasi Zoltán Béke velünk, avagy az átmenet című színművének felolvasószínházi bemutatója kétszer is elmaradt, előbb márciusban, majd októberben, így itt csak a drámaszövegről és a színreviteli lehetőségekről lehetett szó. Többen is látták Miskolcon Hunyady Sándor Feketeszáru cseresznyéjét Szőcs Artur rendezésében, és bár az előadás csak érintőlegesen foglalkozik Trianon témájával, a nemzetiségi problematika mégis indokolja, hogy szó essen róla. A pandémia sajátos színházi kényszerújítása az online bemutató: Cári Tibor és Dolhai Attila Szétszakítottak című musicaljét négyrészes filmben tette közzé az Operettszínház saját YouTube-csatornáján. Itt sem tudható pontosan, hogy a negyvenperces kivonat hogyan viszonyul egy esetleg később megvalósuló színpadi műhöz. Először talán reflektáljunk magára a Trianon-jelenségre. Mennyire értetek egyet azzal, hogy Trianon a magyarság számára választott trauma, mennyire tekinthető ma is annak?

Bari Bence: Ezt a kérdést az emlékvé során többször nekem szegezték. A fő probléma az, hogy míg Trianon te-

remti meg az önálló, majd hogyanem homogén magyar nemzetállamot, addig ez már nem tartalmazza az egész magyar nemzetet. A szomszédos országokban jelentős magyar közösségek vannak, amelyek különböző módokon kénytelenek megküzdeni a kisebbségi léttel, ez pedig folyamatosan ébren tartja Trianon emlékét. Az is fontos szempont, hogy különböző csoportoknak, politikai közösségeknek más-más narratívái vannak Trianonról; a kérdés mindig az, hogy ők hogyan illesztik be a saját múlt- és jelenképükbe Trianon hagyatékát. A magyarság más, korábbi nagy történelmi traumáit, mint Mohács, Világos vagy Muhi, épp Trianon tolta ki az emlékezetből, relevanciájuk ez után elhalványult.

Bazsányi Sándor: Ugyanakkor a megbeszélendő művek között is van olyan, amelyik egészen Mohácsig visszamegy. Tehát egy nagy puttonyba bele lehet dobálni mindent, akár analitikusan is megközelíthető nemzeti tragédiát, sérelmet, és hogyha ezt a puttonyt jó erősen összerázzuk, akkor sok minden összekeveredik sok mindennel. Így nemcsak magukkal az eseményekkel kell valamit kezdenünk, hanem azzal az érzelmi, indulati, ideológiai komplexummal is, ami történelmi tudatunkat, emlékezetkultúránkat terheli. Nekem is fáj, de nem elviselhetetlenül fáj Trianon, az viszont aggaszt, hogy sokaknak annyira bénító ez a trauma, hogy szinte ellehetetlenítik saját maguk és mások életét. Röviden: ez egy nagyon nehéz ügy.

Imre Zoltán: Ha Jan Assmann felől közelítünk, azt mondhatjuk, hogy a múlt sosem zárható le megnyugtató módon, hiszen a múlt a jelen felől folyamatosan újrakonstruálódik. Úgy látszik, hogy bizonyos traumáknak, Tria-

nonnak, a holokausztnak vagy 1956-nak a jelenben van vonatkoztatási pontja. 1848-at vagy a mohácsi vészt most talán kevésbé érzem ilyen értelemben relevánsnak. De azt se feledjük, hogy volt negyvenévnvi Kádár-kor, amikor ezek a történelmi események, illetve problémák csak igen kontrolláltan kerülhettek terítékre, rafináltan megszabva, hogy meddig lehet elmenni a feldolgozás kérdésében. Most már a rendszerváltás óta lassan megint eltelik negyven év, de még mindig nem történt meg ezeknek a problémáknak a részletes megvitatása. Talán ezért is lesznek ezekből traumák.

– *De mit is lehetne akkor színpadra állítani, miben áll Trianon emlékezetdramaturgiája? Bizonyos értelemben sokkal nehezebben megragadható, mint, mondjuk, egy forradalom, amelynek mindig van egy koncentrált eseménysora, amely színre vihető, újrajátszható, valahogy könnyebben megmarad a kollektív emlékezetben. Több darabban/előadásban felbukkan például Apponyi Albert beszéde, talán az ilyen gócpont.*

B. B.: Trianon szűkebb értelemben valóban ezt az 1920. június 4-ét jelenthetné, s egyébként a Duna Televízióban az évforduló kapcsán épp maga az Apponyi-beszéd került műsorra, félig dokumentumfilmként, félig dokumentumdrámaként. De a Horthy-korszakból ránk maradt egy olyan erős narratíva is, amely szerint nem a világháborús vereség, hanem az 1918–1919-es forradalmak vezettek Trianonhoz. 1956-ból van egy képünk arról, hogy ki van az utcán, a fókuszpont döntően Budapest. Trianonnál viszont az a fő probléma, hogy az egyéni élmények iszonyatosan sokszínűek, ezeket egy központi, leegyszerűsített narratíva nem tudja magába foglalni. Az évforduló kapcsán is elég sok kutatás volt Trianonról és az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásáról ebben a tekintetben. Egri Gábor például nagy szakértője annak, hogy bemutassa azokat az egyéni történeteket, amelyek nem kerülhetnek be a nemzeti narratívába: például hogy az erdélyi magyarság hogyan éli túl az elszakíttottság okozta válságot, és hogyan illeszkedik be az új, románok dominálta környezetbe. Ezzel szemben egy magyar nemzeti narratíva szempontjából a túlélés mindennapjait szinte lehetetlen bemutatni: „meghal” az ország, és „keresztre feszítetik”, így minden egyéni sorsnak is vége kell hogy legyen.

B. S.: Trianon tulajdonképpen egy vírus, ami aztán jelen van mindenütt, tényleg nem lehet magában csak Trianonról beszélni, hanem Trianonról és a kapcsolt egyebekről lehet izgalmasan gondolkodni. Akár egy magánéleti konfliktussal összekapcsolva, vagy az 1938-as és 1940-es bécsi döntések utáni terület-visszafoglalással, vagy éppen, ha végképp nem tudunk nyugodni, Moháccsal. Valószínű, hogy nem lehet Trianont közvetlenül, kizárólagosan, mitikusan ábrázolni. Mármost akkor, ha valaki művészileg érvényeset akar mondani. Apponyi beszédét én először Márai könyvéből ismertem meg, amely Apponyi személyiségét, dramaturgiai szerepét domborította ki szépirodalmi eszközökkel. Az ő alakja a most elemzett darabok mindegyikében nagyon hangsúlyosan felbukkan, legteljesebben talán a Nemzeti Színház előadásában. Ugyanakkor egyik előadás sem kezdett vele semmit, sőt, mintha szinte elleplezték volna, hogy a beszédben megszólal – mégpedig elég durván, szinte reflexió nélkül – az a fajta kultúrfőlénytudat, ami azóta is majdhogynem ugyanúgy működik. Márpedig Trianon jókora részben arról szól, hogy hosszú ideig nem nagyon törődtünk a nemzetiségi polgártársaink problémáival, ami-

nek világos következménye volt, hogy akik győznek, azok ezt a megoldatlanságot másképp fogják nem megoldani vagy rosszul megoldani. Tulajdonképpen nem lehet csodálkozni azon, hogy így sült el a sok népcsoportból összeállt térség újrendezésének trianoni története. Hogy ezzel az aspektussal nem foglalkozik senki, még a színházművészet képviselői sem, az elszomorító.

– *Apponyi Albert híres beszéde ugyancsak hosszasan jelenik meg Sárosi István Trianon című darabjában is egy dokumentarista ihletettségű, félig fiktív tárgyalási jelenetben.*

Urbán Balázs: Nekem végig az volt a kérdésem a szöveget olvasva, hogy lehet-e ebből egy jó tárgyalótermi drámát csinálni. Mintha ez tényleg egy bűncselekménynek a tárgyalása volna, ahol ki akarunk deríteni valamit, meg akarjuk állapítani valakinek a felelősségét. Ennek megfelelően sorakoztatunk egymás mellé érveket, bizonyítékokat – persze nagyon elfogultan. Lehetne-e egy ilyen koncepciót érdekessé tenni?

I. Z.: Szerintem lehetne, de sajnos nem pont ezzel a szöveggel. A dokumentumszínházban mindig az az alapvető probléma, hogy a dokumentumok színpadra állítása önmagában még nem eredményez színházat. Milo Rautól kezdve Gianina Cărbunariuig mindig az a kérdés, hogy mitől válik a dokumentum színházzá. Még az eredeti dokumentumokat fölhasználó daraboknak is kell valamilyen feszültséget és/vagy konfliktust működtetniük. Sárosi dokumentumdarabjával pont az a gond, hogy hiába van két, egymással szembeállított ügyész, tulajdonképpen mind a ketten az ügynek szinte ugyanazon oldalán állnak. Kiderül, hogy Dr. Macfield, akinek elvileg a győzteseket kellene képviselnie, ugyanúgy beolvad a magyar nemzeti sérelmek hangoztatásába, mint Dr. Gustavson. Néha vissza is kellett keresnem, hogy az adott szöveget éppen melyikük mondta. A nyugati hatalmak ábrázolása is nagyon tendenciózus – Clemenceau például a fia felesége miatt neheztel –, mintha eleve ki akarnának babrálni a magyarokkal. Persze ki is kellett nekik valakivel, mert a háború alatt szerződésbe foglalt ígéreteket tettek, például a románoknak. Közben pedig mégis létre lehetne hozni olyan előadást, ahol mindkét félnek igaz van – a maga szempontjából. Valóban érdekes lenne látni azokat az érveket, szempontokat, amelyek relevánssá teszik Masaryk vagy Beneš működését. Ami ennek ellenére meglepett, és ami hiányzik, mondjuk, Vidnyánszky nagyszínpadi előadásából (a *Vitéz lélekből* például), hogy Sárosinál egy pillanatra felsejlik a hazai elit számonkérése is: mi a fenét csináltak ti 1914-ben és utána, 1920-tól egészen 1944-ig? Egy terület-visszaszerzésre készülő ország hogyan engedhetette meg magának például, hogy kiengedte a katonáit az orosz hóba-fagyba megfelelő felszerelés nélkül?

U. B.: Én el tudok képzelni egy olyan előadást, ahol ezek a politikusportrék „klasszikusan” elfogult torzképként jelennek meg, sok-sok iróniával, akár szélsőségesen karikírozva. Nem tudom, hogy ez kibontható-e a szövegből, de ezek olyan pontok lehetnek, amelyekkel játszhat az előadás.

B. B.: Öszintén szólva nekem Sárosi darabja volt a bűnös élvezetem. Szövegszinten lehet azonosítani, hogy a szerző a Horthy-kori vagy akár a korábbi nemzeti propaganda mely műveit olvasta, és foglalta bele valamilyen módon a sajátjába. A Szekfü Gyula-féle *Három nemzedék* szempontjai is felbukkannak a szövegben, vagy például a háború előttről

Trianon – múltidézés, zárt tárgyalás, r.: Szikora János, székesfehérvári Vörösmarty Színház. Fotó: Kiss László



való Beksics Gusztáv-féle „román összeesküvés” elméleté. A külföldi szereplők ennek nyomán mind kisstílű, rosszindulatú alakokként tűnnek fel, a magyarok pedig a legnagyobb jóindulattal is passzívák: imádkoznak cselekvés helyett, mentegetőznek, és még a maguk megmentése érdekében sem tesznek semmit. A műben megjelenő kritika nem karikírozott vagy kiegyensúlyozott, hanem inkább rosszindulatú: a francia Georges Clemenceau már karrierje elején hazudozó, morálisan korrupt politikusnak mutatkozik, a Magyarországon hírhedtnék számító román miniszterelnök, Ion I. C. Brătianu a dákoromán elméletről konspirál bátyjával. Ezekben az ábrázolásokban nincsen semmi humor vagy empatikus, okokat kereső értelmezés. Ezért én a szöveggönyvből nem nagyon látom a lehetőségét a fentebb felvázolt olvasatnak. Részletkérdésnek tűnhet ugyan, ám mégis fontos mozzanat, hogy Dr. Macfieldnek az Apponyi-beszéd után van egy monológja. Ebben „politikuskaváságnak” nevezi a beszéd bizonyos részeit, és utal arra, hogy Apponyit a semleges sajtó is az erőszakos magyarítás egyik fő letéteményesének nevezte.

B. S.: Mivel olyan egyértelműen, leegyszerűsítve, tipizálva látjuk a nekünk rosszat akarókat, lehetne esetleg azzal játszani, hogy hogyan tekintünk egymásra, milyen tipizáló elfogultság szűrőjén keresztül. Kicsit távoli példa, de talán

emlékeztek Erdély Miklós *Verziójában* arra, hogyan mutatja fel játékosan a zsidókról alkotott sztereotípiákat, és hogy ezt milyen világos, etikus álláspontból tudja működtetni a neoavantgárd utolsó hullámának filmes eszközeivel, annak minden rendhagyó szépségével. Ez a fajta szemlélet nagyon ráférne minden ilyen, többféle nemzeti érzületet, identitást érintő, óhatatlanul bonyolult ügyre, mint amilyen, mondjuk, Tiszaeszlár vagy Trianon. Így látunk mi titeket, ti így láttok minket – ezt az egyetlen útját látom az érvényes feldolgozásnak.

– Mindehhez hogyan viszonyul a Nemzeti Színház előadása, a Tizenhárom almafa? Itt is halljuk a teljes Apponyi-beszédet, amely első látásra némileg szervesen, azaz tudatosan egyfajta betétként illeszkedik az előadásba, amikor minden más színpadi történet elcsendesedik, egy, a rendezőtől váratlan, úgy mond dokumentarista gesztusként.

U. B.: Valóban mondhatjuk, hogy nem várjuk Vidnyánszkytól a dokumentarizmust, de ezen túl is sok minden kerül itt a mixerbe. Van egy alaptónusa az előadásnak, amelyet leírhatunk a Vidnyánszky színházára általában jellemző eszközök sorolásával. Aztán színre kerül ez a nagyon hosszú beszéd, de megjelenik Szarvas József is mint önmaga – ami megint egy másfajta színházi tradíciót idéz –, és az almafák színházi metaforája az előadás végén új értelmet kap.

A kérdés az, hogy ezek a rétegek hogyan épülnek egymásra, adnak-e új elemeket az előadás jelentéséhez, vagy sem.

B. S.: Én is hasonlóan gondolom. Sok olyan monstruózus előadást láttunk már, amelyek a végén mégiscsak összeálltak valami izgalmasan hibrid jelenséggé, de itt azt mondanám, hogy sajnos ez inkább kotyvalékszerű végeredmény lett. Nagyon sok minden volt benne, a színházakadás sokféle eszköze, de nem állt össze szerves egésszé. Lehet, hogy ennek az egyik kulcsa, hogy az alkotók nem igazán kezdtek semmit Wass Albert regényével. De ez a regény önmagában – legalábbis ahogy én kikövetkeztettem, mert a regényt történetesen nem olvastam – valószínűleg nem elég érdekes, az előadásból pedig hiányoltam az elmélyült értelmezést, és a szöveget mintha valamiféle ügyképviseleti módon alkalmazták volna.

U. B.: Feltételezem, hogy van egy vezérfonal, amelyre a fenti elemeket felfűzték – és lehet, hogy ez a rendező személyes meggyőződéséhez kapcsolódik –, de ezt számomra sem mutatta fel az előadás. Úgy tűnt, hogy végig ugyanabban a szűk körben toporgunk. Láttam szép képeket benne (bár összességében kissé alulvilágítottnak éreztem az előadást), hallottam markánsan elővezetett színészi mondatokat, és éreztem bizonyos mélységet, valamint alkotói személyességet is, de sokszor csendesen unatkoztam. Nem hatott elég erősen az előadás, pedig rám tudnak hatni az olyan produkciók, amelyek eleinte nem egyértelműek, ahol futhatok a pénzem után, találgathatom, mi miért történik.

– *Nekem kicsit inkább az volt az érzésem, hogy mintha nem lenne olyan személyes kötődése a rendezőnek ehhez a Wass Albert-féle világhoz, mint azt más előadásaiban láttuk,*

ahol ez az orosz–magyar, ukrán–magyar viszony és a saját mitológiák ütköztetése sokkal árnyaltabban és bonyolultabban jelenik meg: akár a Mesés férfiak szárnyakkalban (2013), akár a Liberté '56-ban (2006). Egyáltalán szükségszerű-e, hogy a határon túli, a trianoni határokon kívül rekedt alkotóknak valami egészen más viszonya legyen ehhez a témához? A másik kérdés számomra ebből a „megkreált” székelységből származott. Nyilván ez valamilyen szinten a regényből jött, mindenesetre inkább fikciónak tűnt, semmint egy olyan székellyel azonosnak, ami a mában is érvényesnek tekinthető, és amit egyre gyakrabban látunk erdélyi és magyarországi színpadokon is megjeleníteni. Miközben egyértelmű, hogy Szarvas József játékában – és némileg a többiekében is – az iróniának és az öniróniának fellelhető nyomai voltak.

B. S.: Az iróniát én egyáltalán nem éreztem. Itt egy bizonyos korlátok között működő színészkarakter megtalált egy neki nagyon könnyen működtethető toposzt, ezt az anekdotikusan legömbölyített, hol heherésző, hol handabandázó székelly figurát, amiben jól érezte magát, és tulajdonképpen untatta a nagyérdemű hozzám hasonló tagjait. De egyébként úgy éreztem, hogy nagyon sok nézőnek tetszett ez a produkció, tehát bizonyos igényeket kétségtelenül kielégített, működött a maga módján.

U. B.: Szerintem nem az alkotóknak, hanem a határon kívül rekedt embereknek van más személyes viszonya ezekhez a témákhoz, mint nekünk, akik nem éltük, éljük személyesen. Színházi szempontból pedig a határon túli alkotók nyilván azért közelítenek ehhez is, mint sok egyébhez kissé másképp, mert más színházi nyelven nevelkedtek.

Feketeszárú cseresznye, r.: Szócs Artur, Miskolci Nemzeti Színház. Fotó: Gálos Mihály Samu



Vidnyánszky azért fogalmaz másképp, mivel nagyon közel áll az orosz-ukrán színházi tradícióhoz, amely például a személyességet sem úgy fedi fel, mint egy realiztikus előadás. Szarvas játékában én sem láttam semmilyen iróniát, talán inkább a háttérben megjelenő karakterekben. Kérdés, hogy meg lehet-e oldani azt, hogy komolyan is vesszük Wass Albertet, és ironizáljuk is egyszerre, ahhoz nem kell-e egy erősebb szöveg ennél.

B. B.: Érdekes, hogy az iróniát központilag leginkább Halasi Zoltán darabja alkalmazta, a *Béke velünk*, s épp ezért számomra igen frissítően hatott. A szerző itt a rendszerváltás jelenségét helyezte a középpontba, annak a kérdését, hogy a túlélés céljából a múltat hogyan értékeljük át. Itt mégsem Trianon volt a középpontban, hanem a Trianont felhasználó rendszer, a Horthy-korszak, és annak az újraértelmezése 1945-ben. De ahogy a szerző maga is megjegyzi: ez a mű bármikor játszódhatna.

– *Ez egy igen merész szöveg, nekem picit talán a Krétakör 2002-es Hazámházam című politikai revüjét juttatta eszembe, persze ott nagyon más a kontextus. Hasonló ugyanakkor az a nagyon erős szimbolikus gondolkodás, amely egészében egy torz és borzasztóan érdekes iróniát képvisel. Szerintetek van olyan színház ma, amelyik bevállalná?*

B. B.: Ezt ugyanúgy költészetnek tekinthetjük, mint a Halasi által fordított Jelinek-darabokat, mégpedig vadul intellektuális költészetnek. Nemrég volt egyébként egy jó *Eurüdiké*-bemutató a Trafóban. Jelinek szövege, Halasi fordította, Gábor Sára dramaturg fogyaszthatóvá kozmetikázta, Porogi Dorka pedig megrendezte, és szerintem nagyon jól működő előadás lett. Ha jó szakemberek kezébe kerülne ez a szöveg, szerintem csodát lehetne vele művelni. Biztos láttátok néhányan a Katona Kamrában a *Szírénének* előadását még 2011-ben. Nádas Péter a darabot szintén felkérésre, egy összeurópai program jegyében írta. Lehet vitatkozni a szöveg milyenségéről, előadhatóságáról, de szerintem Dömötör Andrásnak remekül sikerült a színrevitel. El tudom képzelni, hogy megfelelő dramaturgi munkával izgalmas, jó előadás születhet Halasi művéből is. Mert valamiről szól, van benne valami, ami stimulálja vagy éppen idegesíti az olvasót. Nem könnyű módon valamilyen, de valamilyen.

U. B.: Itt nyilván az a kérdés, hogy talál-e a szöveg egy olyan alkotót, aki nagyon erősen vonzódik hozzá. És ha igen, akkor ennek az alkotónak majd egy színházat is találnia kell. Könnyen elképzelhető, hogy a beigért felolvasó-színház, amelyet végül nem láthattunk, nem lenne annyira izgalmas. De milyen lehetne egy olyan előadás, amely nem a szövegnek az illusztratív megvalósítása, hanem egy dramaturgiai megmunkált, ám nem redukált szöveg? Én borzasztóan kíváncsi lennék rá, mert nagyon szerettem olvasni a darabot. És ha már itt tartunk, akkor hadd kérdezzek valamit. Miért van az, hogy egy ilyen méretű történelmi katalizmárról ilyen kevés darab közül választhatunk, még a kerek évforduló évében is?

I. Z.: Mert ehhez teljesen más színházi kultúra kellene, olyan, ami a kortárs problémákat vagy a kortársak számára fontos (történelmi) témákat állandóan a színpadon tartaná. Ha megnézem a Katona vagy a Vígszínház repertoárját, megint látom az *Othellót* és *Az öreg hölgyet*: vajon nincs ma ezeknél égetőbb probléma, amikor „arat a halál” körülötünk? Tényleg ezeket a klasszikusokat érdemes sokadszorra

újra elővenni? Érttem, hogy Shakespeare-en és Dürrenmatton keresztül sok mindenről lehet beszélni, de fontos lenne, hogy a színház fórum, nyilvános társadalmi tér legyen, ahol meg lehet vitatni problémákat. Ebből a szempontból én nagyon örülök, hogy a székesfehérváriak színpadra állították Sárosi István darabját. De az is tünetértékű, hogy például a miskolci előadás is visszanyúlt Hunyady Sándor 1930-as szövegéhez, és azt dolgozta újra. Persze közbeszólt a pandémia, de úgy tűnik, hogy ami egyéb a témában megjelent, mintha nem lett volna elég erős ahhoz, hogy színre kerüljön. De ugyanilyen hiányom van 1956-tal kapcsolatban is. Egy évforduló apropóján születik viszonylag sok minden, aztán megint jön Csehov, jön a *Hamlet* meg a *Marica grófnő*, ami engem már nagyon tud untatni.

B. S.: Térey Jánosnak van egy játékos ötlete a *Káli holtak* című regényében, ahol egy színházrendező a trianoni *Hamletet* akarja előadni. Akár így, ehhez hasonló módon is át lehetne billenteni egy aktuálisabb akusztikai térbe a folyamatos és sokszor sikeres leporolási kísérletek ellenére is nagyon poros klasszikusokat.

– *De talán az sem véletlen, hogy épp Székesfehérvár és Miskolc került be példaként a mai beszélgetésbe: mindkét város színházi műsorpolitikájában van egy erős szándék, hogy kortárs szemléletet is megjelenítsenek.*

B. S.: Igen, ez a miskolci *Feketeszáru cseresznye* volt az egyetlen, Trianonon való munkálkodás szempontjából is értelmes hozzájárulás. Szóvá tudott tenni fontos témákat, például a nemzetiségi ellentét dinamikus változását, leginkább azért, mert éles drámai helyzetbe ágyazta, egy szerelmi konfliktus mikrotörténetén keresztül mutatta be a komplex térségi-történelmi problémát, amelyet a többiek inkább tenyeres-talpas módon táltak a nézőknek. Szerintem a megvalósult előadások közül csak a miskolci produkciónak volt normális drámai alapanyaga, és azt nem rontották el.

B. B.: Én annyiban szállnék ezzel vitába, hogy szerintem a másik zenés darab, az operettszínházi *Szétszakítottak* koncepciójában nem is volt benne, hogy feltétlenül tartalmazzon utalásokat a nemzetiségi konfliktusokra. Ez esetben bevallottan az volt a törekvés, hogy a műben a kisebbségi magyar szemszöveget jelenítsék meg. Ez elsősorban egy családtörténet: a család túléli a háborút, majd Magyarországra menekül. Ami számomra problematikus volt, hogy véleményem szerint az intencióhoz képest félrement a megvalósítás: valójában ez nem egy tipikus kisebbségi élmény, a menekültek tipikus élménye. A nemzeti kisebbségi élmény a magyarok számára inkább az volt, hogy a lakhelyükön maradtak, és valahogy beilleszkedtek az átalakuló közegbe.

U. B.: Azért annyit mondjunk el a mű védelmében, hogy ez mégiscsak egy musical. Én nem gondolom, hogy a musical librettójától elvárható lenne egy kérdéskör komplex vizsgálata, hiszen ez egy gyakran szentimentális műfaj, amelynek megvannak a maga törvényei, amibe belefér az, hogy egyoldalú, esetleg elfogult legyen.

I. Z.: Én viszont nem nagyon hiszek ezekben a műfaji korlátokban, pontosabban abban, hogy a műfaj maga korlátozná a problémák összetett kibontását. Ott van például a *Hamilton*, Lin-Manuel Miranda 2015-ös hip-hop-rap musicalje, ami az amerikai alapító atyák történetét mondja el a jelenből, tudatos castinggal: színes bőrű amerikaiak játszóak a főszerepeket, ami egyfajta ellenolvasatát adja ennek



Tizenhárom almafa, r.: Vidnyánszky Attila,
Nemzeti Színház. Forgách András rajzai

az államalapítási történetnek. Tehát a musicalek esetében is megvan a lehetőség az összetett olvasatra. S csak emlékeztetnék Mohácsiék *Csárdás-királynő* 1916 című operettjére... De az is igaz, hogy a *Szétszakítottakból* leszüktített videóverziót láttunk, s ebben csak egy történetszálat tudtak kibontani. Az előadásban megjelenik egy román katona, aki maga az ördög, és elkergeti a szerencsétlen magyar családot Temesvárról. Ha megnézzük Hunyady alapművét, a *Feketeszárú cseresznyét*, az tulajdonképpen szintén ezt a kérdést mutatja be, bár kissé árnyaltabban. Az egy másik dolog, hogy ebből mit csináltak most Szöcs Arturék Miskolcon: belerakták a népzenei vonalat, a táncokat, összehangolva a szerb és magyar elemeket a szerelmi háromszöggel és a trianoni határmódosításból következő alapszituáció-változással. Gyönyörű volt az első felvonás vége előtt például, amikor a két férfi főszereplő közül először a szerb Dusán kezdett el énekelni, aztán a magyar Géza rivalizálva betársult, majd táncra perdült az egész társaság, és ebből kibomlott szinte egy teljes finálé, de csak előkészítette a katonák és velük egy világ haláltáncát.

– Hasonló az előadás fináléja is, ahol magyar legényest táncolnak, de szerb zenére, ha jól értettem. Ez a két nép zenéjét ötvöző zenei világ abszolút érthető és komplex, de a *Szétszakítottak* zenei szempontból kevésbé tudom értelmezni, mert általánosabb musicalzenét használ, akár Az operaház fantomja is lehetne. Tehát itt nem a történet szentimentalitása volt az érdekes, hisz mindkét történet igencsak szentimentális, hanem az, hogy ez a zenei nyelv hogyan illeszkedik ehhez a történeti kontextushoz.

U. B.: Szerintem egy kicsit más zenei nyelv ez, mint Webberé, de a mi szempontunkból ez nem olyan fontos kérdés. A miskolci előadás kapcsán viszont teljesen egyetérték Zolival, de azt gondolom, hogy nagyon sok csapdája van ennek a történetnek, és talán az a legnagyobb, hogy elkezdünk danolászni, táncolni, és akkor egyfajta szórakoztató vígasság lesz belőle. Én láttam olyan előadást, ahol ez sajnos megtörtént. Miskolcon viszont nagyon következetes zenei és táncdramaturgiája van a játéknak: a két férfi viszonyát, hol lappangó, ki nem mondott, hol nyíltan megvallott rivalizálásukat is kifejezi a mozgás. Gyönyörűség hallgatni ezeket a zenét, nézni, hogy mennyire színvonalasan járnak a táncokat, úgy, hogy mindezek nem musicalbetétként vannak jelen, hanem kirajzolják a szereplők viszonyát, az adott szituációt. De Szöcs Artur is sok mindent hozzátesz az eredeti szöveghez: a katonák például, akik persze a darabban is ott vannak az elején, a lövészárokból meghalnak. Viszont itt mégis elmondják a frontról hazaküldött katonaleveleket, amelyek eredeti dokumentumok, nem részei Hunyady darabjának. Majd aztán a második felvonásban a katonák már szellemalakokként jönnek vissza a túlvilágról, és kísérik a továbbiakban is a játékot. És emlékezetes

pillanat, hogy a végén a szerelmi vetélkedésben alulmaradt. Dusán halálát onnan tudjuk meg, hogy ő is megjelenik ebben a karban, és táncol a katonákkal. Én ezt fájdalmasan szép befejezésnek tartottam.

– *Mennyire állítható párhuzamba ez a színpadi gondolkodás, mondjuk, a Mohácsi testvérek dramaturgiájával? A Nemzeti Színházban 2011-ben játszott Egyszer élünk... című darabban végig színen vannak a halott szereplők.*

U. B.: Tágabb kontextusban a katonák engem a híres, 1993-as kaposvári Csárdáskirálynő második felvonásában megjelenő alakokra is emlékeztettek, akik ott az első világháború nagy csatáiból érkeztek, és akiket reális szereplőként és szellemalakokként is értelmezhattünk. De van az előadásnak egy szűkebb kontextusa is, hiszen ez a Mohácsi-féle tradíció maga is alakult, változott, gazdagodott. Miskolcon 2016-ban Rusznyák Gábor is készített egy igen jelentős előadást, a Kivilágos kiveradtig című Móricz-regény alapján, amely szintén nagyon sok társadalmi feszültséget sűrített egy magánjellegű történetbe, és ezek a szép, finoman szürreális elemek ott is beépültek a cselekménybe, és ott is nagyon nagy szerepe volt a zenének. Jó látni, hogy van egy ilyen kontextus, amelyből táplálkoznak ezek a színházi előadások, sőt nyilván táplálkoznak némileg egymásból is, de semmiképpen sem másolják egymást.

– *Hogy látjátok, lehet-e a környező népekkel együtt beszélni vagy gondolkodni Trianonról? Vagy lehet-e nélkülik? Ez egyébként súlyos probléma volt a 2018-ban kezdődő közép-európai, sőt talán egész Európát átszövő ünnepsorozatban is, amelybe mi nem igazán tudtunk, éppen Trianon miatt, úgy bekapcsolódni, mint a környező visegrádi országok, amelyek egyszerre ünnepelték a modernizmus és a modern művészet győzelmét, illetve az önálló nemzetállamok megalakulását, az első világháború végét.*

B. B.: Az nehezíti meg ezt a közös diskurzust, hogy Trianon neve nem ugyanúgy cseng nálunk és a környező országokban. Már csak azért sem, mert a szomszédos nemzeteknek 1920. június 4. nem annyira központi esemény, ahogy a történelmi Magyarország felbomlása sem. Náluk az új államalakulatok létrejötte a fő narratív súlypont, valamiféle formálódás, egy új keretrendszerben való elhelyezkedés van a középpontban a kapcsolódó diskurzusokban, míg nálunk a „nemzeti aranykor” vége: egy tragédia.

I. Z.: Illúzió lett volna a környező nemzetektől elvárni, hogy maradjanak a történelmi Magyarországon belül, miközben megalakulnak a környező nemzetállamok. De szerintem ezt a kérdést egyedül sosem fogjuk tudni megoldani, vagy egyáltalán beszélni róla, hiába találunk ki különböző narratívákat Trianonról, ezt csak a szomszédos országokkal együtt tudjuk majd valahogy rendezni. Részt veszek egy kutatásban a kelet-európai avantgárdról, s amikor én sorolom a sérelmeinket, a területvesztést stb., akkor a többiek meglepetten néznek, hogy mindez számukra épp az ellenkezője: megalakul a független Lengyelország, Csehszlovákia, Románia, mi ezzel a probléma? Ezért is jó lenne, ha kialakulna egyfajta érzékenység egymás iránt itt, Közép-Európában, ha már így össze vagyunk zárva, és véges az a terület, amin ennyi különböző náció, vallás, etnikum koncentrálódik. Tamás Gáspár Miklósnak volt pont Trianonról egy írása az Élet és Irodalomban,¹ amelyben éppen azt vetette föl, hogy

az emlékévkapcsán miért nem kérdezzük meg szlovák, román vagy szerb történészeket, hogy ők hogyan látják ezt a problémát. Én azt gondolnám, hogy dialógusban kellene lennünk legalább a saját környezetünkkel, ha már Nyugat-Európával nem akarunk szót érteni.

B. B.: Van egyébként dialógusra, a narratívák átértékelésére és valamelyes egyeztetésre való törekvés, csak ez kevésbé ismert. Így például szlovák történészek jelentettek már meg munkákat Trianon kapcsán,² vagy nemrég jelent meg egy horvát történeti mű, amely az 1868-as horvát–magyar kiegyezést és együttélést szemléli a korábbiaknál pozitívabb módon.³ A gond az, hogy a nemzeti történetírásokban természetes módon van egy önös, a nemzeti szempontokat hangsúlyozó narratíva, ami mindig elviszi a fókusz.

I. Z.: Vagy említhetjük Stefano Bottoni olasz–magyar történészt, aki elsősorban a román–magyar viszony kapcsán vizsgálta 1956 megítélését a Ceaușescu-korszakban és közvetlenül utána, valamint napjainkban. Ő is egész más történészgeneráció megjelenéséről ír a román kontextusban is. Tehát lehetne érvényesen beszélni ezekről a problémákról, akár régiós kontextusban is, de ahhoz az kellene, hogy ha van egy ilyen jelentős évforduló, akkor ne csak négy magyar szöveg közül tudjunk válogatni.

– *És a színházban látunk-e közeledést? Persze ha van a Trianon-problémának olyan megoldása, ami mindenkinek egyaránt jó. Egyáltalán, mondjuk, a román–magyar együttélés kérdéséről általában elég kevés, talán egy kézen megszámlálható előadás készült.*

U. B.: Azért újabban már ezek is gyarapszanak, leginkább erdélyi társulatoknál, amelyek természetesen közelebbről érintettek a kérdésben. Fontos volt például a marosvásárhelyi Yorick Stúdió 20/20 című előadása (2009), majd a kolozsvári Vároteremmel közösen elkészített MaRó (2016) is.

I. Z.: A frissebbek közül kiemelném a kolozsvári Reaktorban játszott 99,6% című előadást, amelyet kortárs szemléletű fiatalok csinálnak a román–magyar együttélésekről. Román és magyar előadók közösen, mindenki a saját nyelvét használja, a többieknek viszont megjelenik az angol felirat, mint összekötő elem.

– *Talán épp egy generációváltás segíthetne abban, hogy a jelenből érvényesebben megbeszélhető legyen mind Trianon hagyatéka, mind a román–magyar, ukrán–magyar, szerb–magyar, szlovák–magyar együttélés számtalan nehézsége.*

A beszélgetés résztvevőiről: **Bari Bence** történész, PhD hallgató (CEU); **Bazsányi Sándor** irodalomkritikus, tanár (PPKE); **Imre Zoltán** színháztörténész, tanár (ELTE); **Urbán Balázs** színikritikus.

Mivel a Nemzeti Színháztól lapunk továbbra sem kap előadásfotókat, vonatkozó cikkeinket Forgách András rajzaival illusztráljuk.

1 TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS, „Miért ne írjunk Trianonról”, *Élet és Irodalom* 64, 22. sz. (2020. május 29.)

2 MIROSLAV MICHELA, *Trianon labirintusaiban. Történelem, emlékezetpolitika és párhuzamos történetek Szlovákiában és Magyarországon*, Békéscsaba – Budapest: Magyarországi Szlovákok Kutatóintézete – Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2016.

3 LADISLAV (LÁSZLÓ) HEKA, *Hrvatsko-ugorska Nagodba*, Zagreb: Srednja Europa, 2019.

NEUDOLD JÚLIA

CIVILEK A VÁROS SZÍNPADÁN

Bürgerbühne – történet és definíció

A Németországban Bürgerbühnenek nevezett modell a közösségi színház, azaz civil szereplők színpadra hívásának egy új, 2019-ben megjelent formája. A civil színpadok a modell értelmében állandó társulattal rendelkező városi színházak tagozataként működnek immár országszerte, és professzionális körülmények között készülő előadásaik a színházak repertoárjára kerülnek. Az ilyen, nagyobb volumenű projektekkel párhuzamosan ezek a színházak színjátszó klubokba, közösségi alkotófolyamatokba invitálják a városok lakóit egy-egy ilyen tagozat égisze alatt. Így áramlik be a színházba a jelen valósága, a személyes történetek és közös ügyek mentén pedig a színpadon keresztül fórum és közösség teremődik.

A Bürgerbühne-mozgalom kialakulása mögött a közpénzből finanszírozott, állandó társulattal rendelkező művészsínházak struktúráját feszítő, megújulást sürgető kérdések húzódnak. Mi a színház funkciója a városban és a közönység életében? Meddig terjed a társadalmi felelőssége, be tud-e avatkozni társadalmi folyamatokba? Van-e tényleges és jelentős szemlélet- és közösségformáló ereje? Kié a város színháza? Fenntartható-e a finanszírozása? Lesznek-e nézői a jövőben is? Meg tudja-e szólítani a város változó összetételű lakosságának szélesebb spektrumát, vagy csak a kiváltságos elit privilegiuma marad? Küzd-e a színház a kulturális demokráciáért? Van-e társadalmi jövőképe?

A Bürgerbühne-mozgalom a hagyományos polgári színház funkciójának és hasznosságának megkérdőjelezéséből fakad. Lazít az alkotók és nézők közti hierarchikus viszonyon, és demokratizálja a színházi intézmény működését. A színház közönységképe átalakul, a „nézők” immár partnerként lépnek be az alkotótérbe. A Rimini Protokoll terminusa szerint a „mindennapok szakértőjeként”, alkotóként, színpadi szereplőként (is) részt vesznek a színház életében, formálják annak kulturális kínálatát, érdeklődését, értékválasztásait, esztétikáját, arculatát, és a közös munka során maguk is változnak, kulturálisan és politikailag emancipálódnak, új közösségre találnak. A kulcsszó: a részvétel. Ennek lehetőségét teremtik meg a civil színpadok, amelyek biztonságos, védett tereket kínálnak, és közös ügyek kapcsán találkozási pontokat biztosítanak a lakosság különböző rétegeinek, hogy azok megismerjék egymás tapasztalatait és látásmódját, és a sajátjaikat újraértékeljék ezek fényében. A Bürgerbühne-mozgalom missziója azoknak a társadalmi csoportoknak a megszólaltatása, amelyek érdekképviselte hiányos, amelyek problémáival és nézőpontjával amúgy nem találkozunk a színházban.

Így a civil színpadok új közönségrétegek felé is nyitnak. Tevékenységük értelmezhető a képviseleti demokrácia kritikájaként és ellensúlyozójaként is, a közös ügyekbe való közvetlen beleszólást és polgári aktivitást generálva nyilvánosságot biztosítanak egyéneknek és közösségeknek, politikus szintéreként ismerve el a színházat.

A „drezdai modell”

Az elnevezés és a színházi modell a Drezdai Állami Színházhoz kapcsolódik. Az első Bürgerbühne a Staatsschauspiel Dresden 2009/2010-es évadában, Wilfried Schulz igazgatása alatt alakult meg Miriam Tscholl vezetésével. A drezdai Bürgerbühne a színház szerves részeként működik, igen különböző, minden korosztályt megszólító színházi és közösségi projekteket hoz létre. Saját csapat működteti a színház e részlegét: főrendezője, dramaturgia, műszakja és színházpedagógusai vannak. A színház professzionális infrastruktúráját használják, saját próbaszínpadon dolgoznak. Évadonként öt színházi bemutatót valósítanak meg, éppen olyan büdzsével és feltételekkel, mint amilyen a színház más, repertoáron lévő előadásainál áll rendelkezésre. A profi színházi előadások mellett, amelyeket körülbelül egy évig tart repertoáron a színház, több klubot is működtetnek. Azok a jelentkezők, akik nem kerülnek be a két-hónapos próbaidőszak alatt nagyszínpadra kerülő produkciókba, így kapcsolódhatnak különféle, kisebb alkotóközösségekhez. A klubokban készült színházi előadások vagy események nagyobb hangsúlyt fektetnek a próbafolyamat pedagógiai és közösségi aspektusaira. Amennyiben a klubokban produkció készül, azokat is többször megmutatják a nyilvánosságnak.

A Bürgerbühne nagyobb színházi projektjeiben ezzel szemben kész művészeti koncepciókhoz keresnek civil résztvevőket, akik autentikus tapasztalataikkal és történeteikkel a valósághoz és a helyi sajátosságokhoz kapcsolódás zálogai. Egyes próbafolyamatokhoz például a következő körülírásokkal kutattak résztvevők után: „40 és 60 éves kor közti férfiak életközépi válsággal; drezdai punkok; házások és olyanok, akik valaha házások voltak; vagy drezdaiak, akinek tapasztalatuk van Stasi-aktákkal.”¹ A felhívásokat követően castingok során alakítják ki egy-egy előadás 5–25 fős társulatát, amely-

¹ Miriam TSCHOLL, „Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells”, in Hajo KURZENBERGER – Miriam TSCHOLL, szerk., *Die Bürgerbühne* (Berlin: Alexander Verlag, 2014), 15.



nek tagjai az előadás témafelvetéséhez kapcsolódóan személyes tapasztalattal rendelkeznek. A legtöbb esetben különböző korú és különböző etnikai és szociális háttérű résztvevők dolgoznak együtt.²

A repertoárba kerülő előadások és a klubos produkciók mellett olyan, rendszeres eseményeket is megvalósítanak, amelyek a lakosság különböző rétegeinek kínálnak találkozási lehetőséget egymással és kreatív művészeti tevékenységekkel. A heti *Montagscafé*n a legkülönbözőbb programokat kínálják a közös festéstől a többnyelvű filmvetítésig. *Bürgerdinner* néven moderált beszélgetéseket szerveznek vacsoraasztal köré, ahova a drezdai lakosok két-két olyan csoportjának tagjait hívják meg, akikről azt gondolják, hogy a gyakorlattal ellentétben beszélgetniük kellene egymással.

Tscholl a résztvevők színházba járási szokásairól a következőket írja: „Egy kérdőíves kutatásunk szerint a Bürgerbühne szereplőinek ötven százaléka a részvétele előtti tíz évben egyszer sem volt színházban. [...] A részvétel után átlagosan hatszor olyan gyakran mennek színházba, átlagosan tizenegyszer évadonként, és átlagosan huszonöt ismerőst hoznak el a saját előadásaikra.”³ A drezdai Bürgerbühne létrejötté és célja természetesen messze túlmutat a nézőszám növelésén, de mégis fontos, hogy a műhelynek köszönhetően a színház általában mérhetően fontosabb tényező lett a város életében.

Színházi nyelv

A Bürgerbühne színházi nyelve természetesen, ahogy a kluboknál is, a nem professzionális szereplők adottságai szerint szerveződik, és a munkamódszerek is különböznek a profi színészeknél megszokottól. A rendezőknek muszáj alapo-

san megismerni a szereplőket. Olyan színpadi helyzeteket kell találniuk, amelyekben a szereplők öazonosak, illetve saját tapasztalattal rendelkeznek. Így életközeli, autentikus világ teremthető a színpadon, ami a nézőknek is közeli, érzékeny tapasztalásokra ad lehetőséget. „A rendezőnek engednie kell, hogy a szereplő a színpadon bemutatott történet szakértőjeként meghatározza a színpadképet, a tartalmat és a formát is. A munkája az, hogy kérdezzen, meghallgasson, megfigyeljen, aztán a látottakat leírja és megerősítse. Kiválasztani, kombinálni, felnagyítani és sűríteni kell.”⁴ Tscholl a munkamódszerek kapcsán említi a Bürgerbühne-t az azt a sajátosságát, hogy ha például gyilkosságról vagy szélsőséges igazságtalanságról van szó, az csakis profi színészek alakításában jeleníthető meg. Az alkotóknak véleményem szerint is etikai és pedagógiai felelőssége van, ha civil szereplőkkel biografikus tartalommal dolgoznak. A résztvevőket nem szabad kitenni annak, hogy akár személyes, akár közösségi identitásukban sérüljenek, netán traumát éljenek meg a nyilvánosság vagy valamilyen óvatlan szembesítés okán. Ez persze nem jelenti azt, hogy nem lehet az élettörténetekben fellelhető hibásnak tűnő lépéseket, rossz reflexeket, megbánásokat vagy szemléletváltásokat megjeleníteni a színpadon, pusztán azt, hogy számolni kell azzal, hogy a résztvevőknek a próbafolyamat után folytatniuk kell az életüket. Egy etikus, jól felépített közösségi alkotófolyamat éppen arra ad lehetőséget, hogy a résztvevők önismeretükben, önbizalmukban, empátiás készségeikben megerősödve lépjenek ki a színház kínálta biztonságos tapasztalati térből. Egy színházi rendezőnek nem feltétlenül kompetenciája ennek a „biztonságnak” a megteremtése, ezért amennyiben a téma, a munkamódszerek vagy a körülmények megkívánják, be kell vonni a megfelelő szakembereket az alkotóteambe.

2 Uo., 15.

3 Uo., 17.

4 Uo., 19.

Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen? Staatsschauspiel Dresden.
Fotók: Sebastian Hoppe



Hajo Kurzenberger a következőket állapítja meg a Bürgerbühnéről: „A Bürgerbühne a realitásra és helyismeretre épül. A színházat szociális művészeti formaként értelmezi, amelynek sajátos szociális esztétikája az élet helyi realitásához kötődik. Az utóbbi bizonyára a Drezdai Állami Színház művészetére is érvényes. De ennek az esztétikája szakembereknek és színházértőknek szól. Általánosságban érvényes, hogy a Bürgerbühne fokmérője lehet a színház kötődésének az itt és mosthoz a témaválasztásokat és a valósághoz való viszonyát illetőleg. [...] A Bürgerbühne a társadalmi valóság újralfelfedezését szorgalmazza. Egy új, sokszínű kommunikációs formát keres, össze akarja kapcsolni a sokszínű társadalom különböző rétegeit, hogy közös nyilvánosságot biztosítson nekik. [...] A Bürgerbühne az élet próbaszínpada. Új tapasztalati teret nyit. Kreatív kapcsolódást kínál a valósághoz, és népszerűsíti azt.”⁵

5 Hajo KURZENBERGER, „Die Bürgerbühne. Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen Theaterform”, in Hajo KURZENBERGER – Miriam TSCHOLL, szerk., *Die Bürgerbühne...*, 35–36.

Our Stage

2014 óta már a 4. Európai Bürgerbühne Fesztivált (Our Stage) rendezték meg Németországban, ahol a részvétel különböző lehetőségei és módszerei voltak a fókuszban. 2019 májusában a Sajátszínház *Éljen soká Regina!* című előadása és a STEREO AKT és a Mentőcsónak Egység színházi társasjátéka, a *Cím nélkül* (*hajlék-kaland-játék*) meghívást kapott Drezdába, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem azóta végzett drámainstrukturátor osztálya is bemutatkozhatott a fesztiválon. Ezek az előadások azonban nem közsínházakban születtek, mivel a közösségi színházcsinálás és a nem professzionális szereplőkkel való munka Magyarországon jellemzően független társulatokhoz kötődik. Ezzel szemben a németországi Bürgerbühne-modell egyik lényegi momentumja, hogy állami finanszírozású közsínházi intézményekben valósul meg, tehát ezeknek része strukturálisan és művészetileg is. Egyrészt a professzionális körülmények, másrészt a közsínházak által biztosított nyilvánosság miatt fontos ez a tényező. A város polgárainak színpadra hívásának gesztusa a közsínházi kontextusban más jelentést kap.

A jelenhez való odafordulás, az élő kapcsolat építése a közönséggel, a kísérletező alkotói attitűd és a kultúrához való egyenlő hozzáférés elve a német színházi világban magától értetődőbb, mint a megújulásra talán kevésbé képes magyar, állami és önkormányzati fenntartású közsínházi struktúrában. A magas előadás-, néző- és bemutatószámra törekvés biztonságos megoldásokat szül. Rizikós vállalkozás konkrét szereplők, szöveggönyv és előre kidolgozott látványterv nélkül pusztán egy irányadó koncepciót műsorra tűzni. Márpedig ezeknek a munkafolyamatoknak a természete ezt a vállalat követeli meg: a megszokott, hatékony sémákat a kísérletezés, a szigorú munkarendet és a tervezhetőséget pedig a folyamatos kutatáshoz és a szereplők élethelyzetéből következő váratlan fordulatokhoz alkalmazkodó, rugalmas időkezelés váltja fel. Ezek a körülmények új kihívások elé állítják a színházi alkotóstaffot, új készségek és gyakorlatok elsajátítására támasztanak igényt; a közös munka pedagógiai aspektusai előtérbe kerülnek. A nézők és főleg a nem ideális befogadó, nem színházértő közönség partnerként kezelése nem magától értetődő tudást jelentenek. A magyar közsínházi struktúrában jellemző hierarchikus alá-fölé rendeltségi viszonyok, valamint a rendezői attitűd irányító, „mindentudó” jellege szintén eltávolítja azokat a közösségi alkotófolyamatokat, amelyekben a színház és a próbafolyamat is fórumként működik, a válaszkeresés és a rendezői vízió helyett kérdésfelvetések és reflexiók szervezik az építkezést. Színházépületeink és színházi tereink adottságai is leszűkítik egy hasonló vállalkozás lehetőségeit: nálunk általában nincsenek próbászínpadok és közösségi terek, amelyek egy ilyen tagozatot akár csak részlegesen elbírnának.

Az ügyek és az értékek, amelyeket a közsínházak darabválasztásaikkal, kísérőprogramjaikkal, közösségi programjaikkal és marketingtevékenységükkel képviselnek, rengeteg emberhez eljutnak, a színházak évados tervét és híreit élénk érdeklődés övezi. A közsínházak nyilvános tereiben évente százazrek fordulnak meg, kollektíven találkoznak az ott megrendezett eseményekkel. Óriási lehetőség és hatalom ez: egy színház valóban élhetőbbé teheti a várost, gazdagíthatja annak közösségi életét, és hatással lehet a polgári aktivitásra. Találkozási pontot biztosíthat különböző kultúrájú és társadalmi-szociális hovatartozású embereknek, empátiára és toleranciára nevelhet, különböző nézőpontokra érzékenyíthet, ha munkatársai birtokában vannak a megfelelő színházi és pedagógiai eszközöknek.

KISS GABRIELLA

A VALÓSÁG OTT VAN

Kiváló dolgozók – Örkény Színház

„Ha olyan munkád van/volt, ami szinte sosem kerül reflektorfénybe, vagy hosszú évek óta komoly problémákkal működik, netán nem is tekintik hivatalosan munkának, olyan, amiben úgy érzed, magadra hagytak, vagy olyan, amit az emberek többsége nem talál vonzónak, esetleg el kellett hagynod a lakhelyed a nagyobb megbecsülés érdekében, és ha szívesen megosztanál történeteket a nehézségekről és örömeiről, amelyekkel a munkád során találkozol, a munkád jelenéről és feltételezett jövőjéről, munkahelyi körülményekről, és szívesen gondolkodnál együtt színházi alkotókkal a munka világáról, és azon belül is a »láthatatlan« szakmák helyzetéről, várjuk jelentkezésed az alábbi űrlap kitöltésével!” Ezzel a felhívással kezdődött az a próbafolyamat, amelynek eredményeként egy fővárosi művészszínház tette transzparenssé, hogyan lehet játszva gondolkodni nemcsak a gondoskodási válságon,¹ hanem a személyes és társadalmi felelősségvállalás, illetve önérvényesítés lehetőségein.

A CAFe Budapest Kortárs Művészeti Fesztivál keretében bemutatott előadás közsínházi keretek közé beemelt ún. civil színház (Bürgerbühne). Az Örkény társulatának kilenc színésze mellett ugyanis tíz nem professzionális előadó, felvételtől pedig három szakmai tanácsadó kap arra jogot, hogy egy közsínház infrastruktúráját használva, önmagát színpadon megmutatva dolgozzon. Ily módon munkájuk azért válhat kritikus művészi gyakorlattá, mert az intézmény nemcsak „hétköznapi szakértőnek”, hanem játszótársnak is tekinti az előadás profi színészi gyakorlattal nem rendelkező résztvevőit. A néző számára pedig – Magyarországon először – nem a független színház devised kezdeményezései között, hanem az ország egyik legismertebb művészszínházában válik esztétikai tapasztalattá az a felismerés, hogy ennek a színházcsinálásnak „nem a valós ábrázolása [a célja], hanem az, hogy maga az ábrázolás váljék valósággá”.²

A *Kiváló dolgozók* az alkalmazott és a dokumentarista színház eszközeivel vizsgálja a gazdaság egészének működését garantálni hivatott gondoskodás hazai helyzetét, szociálpolitikai, makroökonómiai és nőjogi vonatkozásait. Szereplői olyan láthatatlan szakmák képviselőiben jelennek meg a színpadon, amelyek gyermekek, idősek, betegek, fogyatékkal élők, függők vagy épp szülő nők mindennapjait kísérik figye-

lemmel. S mivel ezek az alkotómódszerek nem ismeretlenek a hazai nézőközönség előtt – a műfaj élő klasszikusának számító Rimini Potokoll *Hagyaték* (Nachlass) című előadását például a bemutató előtti héten láthattuk a Trafóban –, azt kell megvizsgálnunk, hogy Boross Martin közsínházi rendezése milyen esztétikai megoldásoknak köszönhetően tudta párbeszédbe léptetni a civil önképviselőt, a kilenc profi színész saját szakmájának gondoskodó jellegét, a színpadon jelen lévő tizenkilenc ember személyes, de nem feltétlenül egyéni gondjait, attitűdjét és nem utolsósorban egy kulturális intézmény működőképességét.

Mert a színház – ahogy a hangjával először saját igazgatói énjét, majd David Attenborough-t megtestesítő Mácsai Pál prológosából megtudjuk – sokféleképpen működhet. Illetve működhetne... Leggyakrabban azzal szórakoztat, hogy színészek mások történeteit mesélik el. S az előadás első pillanataiban ez most sincs másképp, sőt! Az Örkény színészei karikírozzák azt a színházi alapszituációt, amikor a színészt mások szerepében (ez esetben a !Kungok krétavonalakkal körülrajzolt, hófehér monitorban megelevenedő társadalmának tagjaiként) látjuk. Az afrikai bennszülötté maszkírozott profi színlelők által megelevenített diakepek olyan önkormányzó közösséget mutatnak fel, amelyben ismeretlen a gőg és a kapzsiság, ahol gyermek és idős egyaránt hasznosnak érezheti magát, megérdemli mind az ételt, mind a figyelmet, továbbá a megélt életidő hétnyolcad része olyan tevékenységekkel telik, mint az ének, a mese, a tánc, a gyógyítás és az ajándékozás. Nos, ennek a diavetítőnek a színpadnyílással való objektívjára és erre az illúzióra ereszkedik rá az a téglalap alakú sapka, amely az éneklő-mosolygó csoportképet elfedi, a !Nai, Badaik stb. szerepét megtestesítő játékosok igazolványképeit viszont látni engedi – hiszen az (is) valóság. Ahogy valóság annak a kilenc nőnek és egyetlen férfinak a története is, akik személyes felelősségük tudatában mesélnek egy öregedő, egyre kirekesztőbb, infrastrukturálisan egyre elmaradottabb, saját lehetőségeit egyre gyorsabban felélő társadalom alapvető problémájáról: az egyéni haszon maximalizálására törekvő, legtöbbször hímnemű *homo economicus* dominanciájáról.

Az Örkény illúziószínpadán olyan emberek kerülnek a nézői tekintetek keresztútjába, akiknek munkája jórészt láthatatlan és (mivel csak közvetve – a bér munkára képesek újratermelése révén – termelnek hasznat) alulfizetett. Mert szögezzük le: ma Magyarországon csak a színház világában történhet meg, hogy százhusz percig „dolgozóknak”, és ne irgalmas nővérek, háztartásbelinek vagy épp „lúzernek” lássunk egy idősgondozót, egy otthonápolásban érintett édesanyát, egy gyermekfelügyelőt, egy bábát, egy hospice nővért, egy függőknek segítő pszichológust, egy intenzív szakápolót, egy telefonos lelkeség-nyújtást, egy hajléktalansegítőt és egy szociális asszisztent – vagyis reprodukív, ily módon

1 A gondoskodási válság fogalma annak a gazdaságpolitikai modellnek a kudarcára mutat rá, amely az ún. reprodukív munkákat (idősellátás, beteggondozás stb.) a családokra terheli, miközben az állam egyre több gondoskodási szektorból vonul ki, növelve elsősorban a nők terheit. Vö. például Nancy FRASER, „Contradictions of Capital and Care”, *New Left Review* 100 (2016): 99–117.

2 Lásd a genti manifesztum első pontját: Milo RAU – Stefan BLÄSKE – Steven HEENE – Nathalie DE BOELPAEP és az NTGent alkotócsoportja, „A jövő városi színháza”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 40; <http://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>.

informális munkát végző szakembereket. Ahogy arra is csak a színlelés legitim terében kerülhet sor, hogy kilenc kőszínházi színész (akiknek piaci értékét az előadásban elhangzó nevük, a pályán eltöltött éveik és a játszott szerepek száma határozza meg) adhasson össze választ olyan kérdésekre, mint: Tagadtam-e már le a szakmámat? Sírtam-e már a munkahelyemen? Maradtam-e már egyedül a problémámmal? Következésképp a *Kiváló dolgozók* azért definiálja a társadalom valós problémáira reflektáló, kísérletező intézményként Budapest egyik művészsínházát, mert amikor a néző „felfüggeszti hitetlenségét”, nem Shakespeare vagy Molnár Ferenc, hanem Csengei Andrea, Csordás Anett, Farkas Tamás, Görbicz Adria, Jeges Anna, Kovács Adél, Magyar Ilona, Mezei Csongor Andrea, Nuszer Mirjam és Valcz Edit valóságát látja meg. Mi több: talán azt is elhiszi, hogy ha a neoliberais, financializált gazdaságpolitika meg tudná haladni önmagát,³ akkor ezek az erősen korlátozott érdekvéonyesítéssel rendelkező szakmák a mindennapokban is olyan erővel tudnák képviselni önmagukat, mint amit a színpadon önmaguk szakmai énképét színre vivő civilektől és a hol önmaguk civilségét játszó, hol színészetüket a civilek szolgálatába állító színészekről látunk.

Ez az erő Boross Martin rendezésében a dokumentarista technikák alkalmazásából és az egymásról gondoskodó játékosok egymásra irányuló figyelméből fakad. Míg az előbbi a történetek szakmaiságát és valóságtartalmát (vagyis a rendezés társadalmi gesztusát) demonstrálja, addig az utóbbi élményszerűvé, személyessé és szórakoztatóvá teszi a „sztorik” igazságértékét. Így olyan előadás jön létre, amely a polgári illúziószínház kőszínházi gyakorlatában értelmezi újra a nézővé váló játékos és játékosá váló néző szociológiai meghatározottságának politikai színrevitelét.

„Napról napra eszkalálódott bennem a düh, ahogy dolgoztunk” – mondta a bemutató előtt egy órával az az intenzív szakápoló, aki hajnali ötkor kel, hogy másodmagával próbáljon meg gondoskodni negyvenöt demens emberről. S ugyanezt érezheti az az édesanya is, akinek hatmillió forintjába kerülne, hogy autista fiának emberhez méltó és önálló életet teremtsen. Vagy az a gondozó, aki ironikusan állapítja meg, hogy a gyermekvédelem munkáját tulajdonképpen az a szociális munkás folytatja, aki „utódgondozóként” segíti a főtí gyermekotthon nagykorúságuk pillanatában magukra hagyott, és nagy eséllyel hajléktalanszállóra kerülő lakóit. Ily módon az előadás vizuális vezérmotívuma, a kérlelhetetlenül újra és újra elinduló forgószínpad akár ezeknek a tevékenységeknek a kilátástalanságát és a látható eredménnyel (haszonnal) ritkán végződő napok vég nélküli ismétlődését is demonstrálhatná. Ám a nézői figyelem fókuszába kerülő hófehér székekben egyfelől nem magányos emberek, hanem sorstársak, másfelől irigylésre méltóan aktív, kifejezetten jó humorú és az önreflexió igen magas szintjén létező felnőttek ülnek. Olyan, szabad és felelős állampolgárok, akiknek a tör-

ténetei révén megképződő narratív identitások a színpadon nem csupán testet öltenek, hanem különböző médiumokon keresztül párbeszédbe is kezdenek egymással.

Az előadás ritmusát ugyanis elsősorban az határozza meg, ahogy a krétaanimációval felírt és megrajzolt tények (nevek, számok, adatok), illetve a fókuszproblémákat civil szervezetek képviselőiben megvilágító szakmai tanácsadók felvételről bejátszott szavai között egymásra tudnak figyelni. A megjelenített történetek nem önmagukban állnak, hanem kérdésekké és válaszokká válnak. A halálos betegek utolsó napjait és elengedését megkönnyítő hospice nővér Máté Pétert idéző életigenlésére például az idő tiszteletére tanító bába arca és története felel, ami konkrét segítség lett volna annak az anyának, akit azzal küldtek haza a kórházból, hogy a fia olyan és olyan is marad, mint egy növény. A „Gyermekváros, maradj talpon!” üzenetét tolmácsoló duettre az otthoni idősgondozás mellett érvelő szavak reagálnak. De dialógusok születnek akkor is, amikor a színészek játékának profizmusa demonstrálja vagy illusztrálja a munkavégzés kiválóságának egy-egy mozzanatát. Ez legtöbbször olyan mikroszituációkat eredményez, amelyekben a civil szakember instrukcióit követő, keresztneven (!) szólított színész próbálja ki magát egy átlagos munkahelyi helyzetben. Amikor például Mezei Csongor Andrea tanítja telefonos segélynyújtásra Kókai Tündét, akkor a Patkós Márton által bulvárszínházi eszközökkel megformált üldözési mániás viccesnek, a színésznő spontán reagálása szarvashibának, az együtt gondolkodás, a nyugodt empátia és a higgadt távolságtartás viszont működőképesnek bizonyul. A munkája során szigorú koncentrációhoz szokott Józsa Bettina láthatóan összezavarodik, amikor Csengei Andrea avatárjává válva kell bemutatnia egy tizenkét demenssel foglalkozó gondozó munkanapját, amelyet a lehetetlen szabályok és az értelmetlen rendeletek sem tartanak egyben. Az állami intézményekben uralkodó állapotok megváltoztatásához szükséges erőt egy 1951-es film részletének bejátszásával egyidejűleg előadott jelenet demonstrálja. A fekete-fehér filmkockákon Florence Nightingale vitatkozik az Üsküdarban felállított hadikórház ezredesével, a színpadon pedig a nővérruhába öltözött Takács Nóra Diána veti latba testének és szavainak minden súlyát, hogy gumikesztyűk, törölközők, lélegeztetőgépek beszerzéséről és ápolók, illetve takarítók alkalmazásáról győzze meg a gazdasági igazgató szerepét játszó Borsi-Balogh Mátét. Ily módon a „lámpás hölgy” alakja és elvei egy, a *!Kungok* ideális társadalmával és a béremelésekről a sajtóban olvasható hazugságokkal párhuzamba állítható globális narratívaként íródna az előadásba. A betegellátást szakmaként, a gondoskodást társadalmi értéként, a nővéri munkát hivatásként definiáló, 19. századi szövegek olyan, kórusművekké stilizált dokumentumokként kapnak jelentőséget, amelyek azt igazolják: a 21. század Magyarországa és Európája csak az álszentség kifinomult technikáiban és az erőszak természetében különbözik a viktoriánus Anglia patriarchális világától. Hiszen ahogy a krími háború, úgy a koronavírus idején is az intézményrendszer akadályozza meg azt, hogy „az ember a dolgát a lehető legjobban végezze”, és a „jó ápolónő józan, becsületes és megvesztegethetetlen” legyen.

„Nem kell tönkremenni bele!” Ezt a tapasztalatot fogalmazta meg egy üres A/4-es papírlap segítségével az előadás egyik civil résztvevője, amikor a bemutató előtti relaxációs tréningen Neudold Júlia arra kérdezett rá, mit visznek magukkal haza ebből a négy hónapos „színházi kalandból”. Már csak ezért is fontos kiemelni, hogy a „kiváló dolgozók” igaz

3 Erre kínál megoldást a „lila gazdaság elképzelése, ami eredetileg Ípek Ilkharacan török közgazdászról származik, és négy pilléren nyugszik. 1.) A gondoskodás különböző területei: gyermekek, idősek, betegek, fogyatékkal élők és az ön-gondoskodás; 2.) a munkaerőpiac szabályozásának gender-szempon্তু újragondolása [...]; 3.) a vidéki közösségek különleges igényeinek figyelembevétele és 4.) a makroökonómiai környezet szabályozásának javítása.” Vö. A *gondoskodás gazdaságtana*, TURAI Eszter beszámolója a Friedrich-Ebert-Stiftung Budapest 2018. május 30-án rendezett kerekasztal-beszélgetéséről, https://www.fes-budapest.org/fileadmin/user_upload/dokumente/pdf-dateien/FES_a_gondoskodas_gazdasagтана_HU.pdf; hozzáférés: 2020. október 26.



Fotó: Horváth Judit

történetei és színpadi jelenléte nem csupán a feketegazdaságot erősítő intézményrendszert, egy önmagát felelőtlenül pusztító társadalmat és a reprodukció kultúráját a születés szabályozására korlátozó szemléletet kritizálják. Legalább ekkora szerepet kap az előadásban a magukat hol kényszerpályán, hol centrumuknál érző emberek személyes felelősségének kérdése, ami ez esetben a mindennapok önazonos túlélését jelenti. Ezért is válik központivá az a jelenet, amelyben a rosszabb pillanataiban mentőápolói pályával kacérkodó pszichológus saját asszociációs kártyáinak segítségével gondolkodtatja el az erre vállalkozó öt színészt a saját szakmájukhoz fűződő viszonyán. S ezért is fontos rendezői döntés, hogy az előadásnak azokon a pontjain, amelyek ismerkedő, csoportképző, érték-választó drámás játékok színrevitelének foghatók fel, a projekt valamennyi résztvevője megszólításra kerül. Nem csupán a civilek, hanem a profi színészek is kimondják túlélését segítő mottóikat. Ugyan a szerepszerű kategóriák védelmét jelző, zöld fénnel megvilágított pajzsok mögül, a zenekari árokból, de ők is felteszik a kezüket, ha igazak rájuk az olyan állítások, mint például: „szeretem, ha sokan figyelnek rám”, „kevesebbet keresek, mint a nézőtérben ülők többsége”. A színpad száznyolcvan fokos megfordulásának ideje alatt nekik is promotálniuk kell saját szakmájukat, vagyis érvelniük kell a mellett és az ellen, hogy miért legyen vagy ne legyen valaki színész. S ha nem is olyan tárgyakkal, mint a hospice nővér egész napi felszerelését rejtő banyatank vagy a természetes szülés folyamatát demonstráló oktatási segédeszköz, de ők is elkészítik saját névjegykártyájukat.

Következésképp a *Kiváló dolgozók* azokban a pillanatokban kerül közel a közösségi színház műfajához, amikor definiálni tudja a szolidaritás fogalmát. Amikor az együttműködés lényegét abban a készségben-képességben látja, hogy valaki nem csupán a saját szakmája érdekeit képviselve, hanem a másik szakmájának problémáira érzékenyen képes gondolkodni és cselekedni. Amikor úgy konfrontálódunk önmagunkkal, hogy közben ki merünk lépni a komfortzónánkból, saját megszokottságaink világából. Ez a civil résztvevők számára azt jelenti, hogy nem létező szabadidejükben az ÖrkenyKöz alkotóműhelyében játszva gondolkodnak és gondolkodva játszanak azért, hogy biztonságban tudják érezni magukat egy fővárosi színház színpadán. A profi színektől alázatot követel, hiszen szakmai tudásukat és a figye-

Mi? Kiváló dolgozók – Igaz történetek a gondoskodásról

Hol? Örkeny Színház

Kik? Csengei Andrea, Csordás Anett, Farkas Tamás, Görbicz Adria, Jeges Anna, Kovács Adél, Magyar Ilona, Mezei Csongor Andrea, Nuszer Mirjam, Valcz Edit, valamint Borsi-Balogh Máté, Józsa Bettina, Kerekes Éva, Kókai Tünde, Máthé Zsolt, Novkov Máté, Patkós Márton, Takács Nóra Diána, Znamenák István / Dízlet: Fekete Anna, / Jelmez: Nagy Fruzsina / Zene: Tarr Bernadett, Kákonyi Árpád / Hangdesign: Bartha Márk / Médiadesign: Bredán Máté / Grafika, animáció: Ásmány Zoltán / Alkotó munkatárs: Neudold Júlia / Dramaturg: Szabó-Székely Ármin / Rendező: Boross Martin

lem művészetét nem dramatikus alakok, hanem hétköznapi emberek igazságának és szakmai énképüknek a tolmácsolására használják. A profi rendező és dramaturg számára pedig azért kihívás, mert a STEREO Akt vezetőjének egy kőszínházi üzemre kell alkalmaznia a független színházban megtanultat, Szabó-Székely Ármin dramaturgnak pedig a saját szavakat maximálisan tiszteletben tartva kell egy olyan szöveg létrejöttét facilitálnia, amely a belvárosi közönség elvárásainak is megfelel. Ennek az előadásnak tényleg nincs vége azzal a brechti fináléval, amely *Keuner úr története*it segítségével hívva kérdezi meg: „Ha a cápák emberek lennének, kedvesebbek lennének-e a kis halakhoz?” Mert az előadás legégetőbb problémája az, hogy a *homo economicus* képes-e *zoon politiconn*á válni. S a történetmesélő illúziószínház kereteit megmutató, határait feszegető vállalkozás sikere azokon a kísérőprogramokon is múlik, amelyek csak és kizárólag a civil résztvevőkkel együtt valósíthatóak meg.

Az írás tanulmány változatát lásd „A szuverenitás provokációja, avagy mit keresnek civilek a színpadon”, in Tudomány, küldetés, társadalmi szerepvállalás, Studia Caroliensia, Budapest: L'Harmattan–KRE, 2021 (megjelenés alatt).

DÉZSI FRUZZSINA

SZABAD (JÁTÉK)TÉR

A #freeSZFE-mozgalom mint térfoglalás

A Színház- és Filmművészeti Egyetem határozott politikai előjellel zajló, siettetett modellváltása holtvágányok, nyílt előítéletek, frusztrációk, szakmai esetlegességek és elvégeztelen (vagy éppen észre nem vett) feladatok alakzatait rajzolja körül.



Fotó: Fuchs Máté

Bár Pósán László, az Országgyűlés Kulturális bizottságának elnöke már 2019 novemberében fegyverként használta a Gothár-ügyet, kijelentve, hogy az intézményben vezetőváltásra van szükség, az elmúlt egy év történései nem utalnak arra, hogy a végrehajtani kívánt változtatások egy koherens, szisztematikus és szakmailag megalapozott tervbe ágyazódnának. A modellváltást szorgalmazó fél diskurzusa ugyanis nem egy átgondolt érvrendszere épül, hanem az ingerültség retorikájára, az efféle elővigyázatlan, sérelmekkel és ideológiai bizonygatásokkal átítatott beszédmód pedig mindenféle kultúrpolitikai kontextus nélkül, már önmagában is arra enged

következtetni, hogy elsődleges célja nem egyéb, mint a szabad döntés korlátozása.

Ugyancsak ezt támasztja alá az a tempó, amelyet a kormány diktál: a modellváltást tematizáló, 2020. május 26-án országgyűlés elé terjesztett törvényjavaslat hatályba lépése a korábban felvetett, januári dátumhoz képest szeptember 1-jére módosult. A pusztán néhány hónapos átállási folyamatot megengedő, az intézményt alapítványi kézbe helyező törvényről transzparens szakmai egyeztetés nem folyt: az egyetem vezetősége első ízben június 24-én kapott lehetőséget az SZFE-t fenntartó miniszterrel találkozni. Palkovics

Lászlóval és Vidnyánszky Attilával a hallgatók is egyeztettek, kevés eredménnyel: Palkovics szerint a találkozó „politikai rendezvénybe fordult”, pedig ő arra számított, hogy az egyetemi polgárok énekelni fognak. Az intézmény és a kormány közötti valós párbeszéd berekesztése rendkívül szimptomatikus, rámutat ugyanis arra, hogy a modellváltást nem elsősorban szakmai igények követelik ki maguknak, hanem a jelenlegi kánongondozók ideológiai felfogása teszi szükségessé. Azaz nem is annyira modell-, mint inkább korszakváltásról beszélhetünk, amely része az elitcserét megcélzó kultúrharcnak. Palkovics provokatív kijelentésére a hallgatók július 3-án válaszoltak: éneklős tüntetést szerveztek a Parlament elé – míg bent a képviselők többsége megszavazta a törvényjavaslatot. A kompromisszumkészség teljes hiányát jelzi az is, hogy mindezek után az egyetem vezetősége július 31-én, a közvéleménnyel egy időben, a sajtóból értesülhetett az alapítványi kuratórium összetételéről. A tagok között nem szerepelt egyetlen általuk javasolt személy sem.¹

A kuratórium kinevezett elnökének nyilatkozataiból egyértelműnek látszik, hogy Vidnyánszky Attila önmagát a színházi tőke fölött felelősen, elhivatottan és joggal diszponáló felsővezetőként érti, miközben repetitív beszédmódját pusztán készen kapott formulák szervezik. Ugyanez jellemző támogatóira és pártfogóira is, amikor „gyenge”, „elavult”, „beszűkül” és „balliberális” oktatásról beszélnek, elárulva magukat, hogy az intézmény belső rendszeréről és a valóban szükségesnek tetsző változtatásokról korántsem alkotnak komplex fogalmat. A kötelezően újramondott vélemények egyfajta hatalmi protokoll részeiként tűnnek fel, így a diákok határozott ellenállása nemcsak az intézmény értékeinek védelmét szolgálja, hanem egyszersmind a polgárság figyelmen kívül nem hagyható beszédpozíciójának kiküzdését is. Éppen ezért az SZFE modellváltásához kapcsolódó eseményeket a továbbiakban egy olyan társadalmi drámának tekintem, amelynek elsődleges célja a térfoglalás – mind fizikai értelemben, mind a nyelv szimbolikus terére nézve, ezek a terek pedig szükségképpen alárendeltek a kultúra jelentéstermelő funkciójának.

Elemzésem elsősorban Samuel Weber fogalomrendszerére támaszkodik, amely a teatralitást a helykijelölés és a térmegosztás folyamatának tekinti, ekképpen a színházat olyan médiumként határozza meg, „melyben egymással szembenálló erők arra törekkenek, hogy biztosítsák egy vitatott hely kerületét”.² Az egyetem épületét, a város utcáit, illetve köztereit, akárcsak a színházat társadalmi helyszínekként értelmezem, amelyek birtokba vétele ekvivalens azok játéktérre válásával.³ A közélet eseményei és aktusai tehát egyfajta látványosságként, drámai előadásként viszik színre magukat, ezek modalitása pedig természetesen eltérő, ha a modellváltást szorgalmazó fél vagy az egyetemfogaló polgárság cselekvéseire tekintünk. Ezen színházi terminológia azért is szolgál-

hat a közélet jelenségeinek értelmezésére és leírására, mert mind a színház, mind a társadalom konvenciók rendszerébe illeszkedik, szimbolikussá pedig áltál emelkedik, hogy ezek a konvenciók bekeretezik, lehetővé téve az azonosítást és a jelentéstársítást, azaz megteremtik a sikeres közösségi aktus alapfeltételeit.⁴ Ilyen közösségi aktusnak lehettünk szemtanúi az egyetemfogaló diákság működésében is, hiszen cselekvéskészletük ezúttal nem illeszkedett a kormány által kialakított autoriter diskurzushoz, sőt képesek voltak olyan válaszokat adni, amelyek megakasztották a politika bevett működési formáit. A megakasztás mechanizmusa több jelentésteremtő dimenzióban is regisztrálható, ezeket a jelentéseket pedig egy bázisdemokratikus elveken alapuló „mikroállam” fogja össze és szemiótizálja. A szeptember elsejei egyetemfoglalás által ugyanis a hallgatók egy államon belüli államot vittek színre annak minden attribútumával: himnuszként a „Hej, a titkos egyetem” kezdetű átíratot, (nép)viseletként a sárga maszkot detektálhatjuk, transzparens döntéshozó szervként az egyetemi polgárság funkcionál, amely gazdag szövetségi hálót épített ki (társulatok, intézmények, szervezetek támogatásával), területét pedig határőrséggel védelmezi, de ne feledkezzünk el az olyan, jelentékeny szimbólumokról sem, mint a város képébe egyre szervezettebben beépülő piros-fehér szalag vagy a szolidaritást kifejező, magasba tartott tenyér. Míg tehát az egyetemi autonómiát megszüntetni kívánó fél számára megmaradt a „valóság” narratívájának kialakítása saját médiabirodalmán belül, illetve az ideológiai birtokbavétel lehetőségének illúziója, addig a hallgatók a fizikai térre és a gesztusokra terjesztették ki fennhatóságukat.

Már ezen a ponton bizonyosnak tekinthető, hogy a modellváltás hívei – a közmédia hathatós segítsége ellenére – elvesztették a szimbólumteremtés feletti kontrollt, márpedig egy-egy társadalmi aktus sikere jelentősen függ annak jelkészletétől.⁵ A kontrollvesztés egyik legfőbb okát az azonosulás folyamatában kereshetjük, hiszen az, ami az SZFE-vel történik, nem példa nélküli az országban: a legfontosabb tudományos intézetek, akadémiák és egyetemek már ugyancsak áldozatul estek a jelenlegi törvényhozásnak. Ekképpen az SZFE ügye a szabadságkorlátozás egy újabb tüneteként jelenik meg, az implikált érzelmek pedig olyan széles közönséget tudnak megmozgatni, hogy a látszólag pusztán az elitértelmisséget érintő kérdések univerzális horizontra helyeződnek át.

A térfoglalás éppen ezen okból kifolyólag tudott az identitásteremtés markáns gesztusává válni: az adománygyűjtés, a kortárs írók-költők versfelolvasása, a magyar és határon túli egyetemek mozgósítása, a Hallgatói Szakszervezet együttműködése, a társulatok, illetve szakmai közösségek őrsegyüttállása mind-mind egy védelmi közösség kialakulását nyomatékosítja. Ez a védelmi közösség pedig sorra foglalta el – hol ideiglenesen, hol tartósan – a város szimbolikus tereit: gondoljunk csak a felszalagozott Szabadság hídra vagy a Képzőművészeti Egyetem hallgatói által szervezett óriásbábos karneválra.

Ennek a térfoglalásnak egyik eklatáns példája a szeptember hatodikai élőlánc, amely során a hallgatók több ezer civil segítségével juttatták el az egyetem chartáját a Parlamenthez, miközben a megmozdulást színházi, zenés és táncos

1 Jelen tanulmánynak nem áll szándékában az őszi események részletes, politikai-közéleti vonatkozású dokumentálása, csak azokkal a sarokpontokkal tekinthető történetekkel foglalkozik, amelyek az írás fókusza és megértése szempontjából megkerülhetetlenek. Az SZFE „modellváltásának” további előzményeiről lásd Kovács Bálint: „A Kaposvár-Budapest járat” című cikkét szeptemberi számunkból: <http://szinhaz.net/2020/11/14/a-kaposvar-budapest-jarat/>. A szerk.

2 Samuel WEBER, *Theatricality as Medium*, New York: Fordham University Press, 2004.

3 OROSZLÁN Anikó, „Társadalmi performansz, színházi felelősség. A performancia-vita és az új Krétakör”, *Apertúra* 5, 4. sz. (2010); <https://www.apertura.hu/2010/nyar/oroszlán-társadalmi-performansz-színházi-felelősség/>.

4 Jeffrey C. ALEXANDER, „A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között”, in HORVÁTH Kata – DEME János, szerk., *Színház és pedagógia 2.*, ford. GAGYI Ágnes (Budapest: Káva Kulturális Műhely – anBlok Egyesület), 26–69.

5 Uo.

performanszok is kísérték. Ezen akcióval a hallgatók a résztvevő polgárokkal közösen felszámolták a közterek korábbi, fizikailag és kulturálisan is rögzített funkcióját, az újrastrukturálás mikéntje pedig elsősorban azon a viszonyon alapult, amely a demonstrálók, illetve a demonstrálók és a szemlélők között jött létre. Ahogyan P. Müller Péter írja: „A demonstráció egyúttal térfoglalás is, de nemcsak fizikai értelemben, hanem mentális terek elfoglalásának értelmében is. Hiszen az ilyen performatív események célja minden esetben az, hogy ne csupán a már eleve összetartozó (hasonló nézeteket valló) résztvevők, hanem a »kívülállók« valamekkora köre is az esemény befolyása, a demonstrált nézetek hatása alá kerüljön.”⁶ Az ekképpen létrehozott egyedi tér természetesen nyitott rendszer, amelynek uralásáért és újrapozicionálásáért folyamatos versengés zajlik⁷ – ha az adott pillanatban másképpen lehetetlennek tetszik, akkor ez a küzdelem kiterjed a nyelv, azaz a tájékoztatás terére is, ezt láthatjuk a kormányközeli média kommunikációjában.

Ugyancsak hasonló jegyeket mutat az SZFE Hallgatói Önkormányzata által szervezett fátyás stafétafutás, amely öt egyetemi várost is érintett: Szegedet, Pécsét, Debrecen, Kaposvárt és Egert. Az akciót az Egyetem téri virrasztás és azzal párhuzamosan az SZFE vezetőségének búcsúztatása előzte meg: a Vas utcai épület előtetőjén október 1-jén a kereken egy hónappal korábban lemondott Bagossy László, Balázs Gábor, Gáspár Máté, Karsai György, Németh Gábor, Novák Eszter és Upor László áll őrséget, kezükben lobogó fátyla. Lent, a szimpatizánsok és a hallgatók között néma csend, amelyet egy altató halk hangjai törnek meg: „Bátorítsa szívünk álmat / Adjon Isten jó éjszakát”. Feltartott kézzel zárul a búcsú, az órlángot megöröklük a futók. Az egyetem mellett kiállók immáron nem pusztán Budapest utcáit és közttereit rendezik újra: protestálásuk az egész országot „díszletként” használja, ideiglenesen átlépve a biztosnak elgondolt fizikai határokat.

Más volumenű, ám igen jelentős a hallgatók korábbi, szeptember 23-i megmozdulása, amikor is a Nemzeti Színház előtt áthallásos részleteket adtak elő a bent éppen futó Márai-darabból, *A kassai polgárokból*, ezzel is rámutatva a hatalom jelképeinek kétélűségére. Az eseménnyé alakított előadással a hallgatóknak ismét sikerült érvényre juttatniuk a színház politikai potenciálját, hiszen amellet, hogy megváltoztatták a birtokba vett tér funkcióját és identitását, újrakonstruálták a Nemzeti színpadán párhuzamosan zajló előadás jelentésmezőjét is. Tették ezt többek között a nézők szemtanúvá avatásának gesztusával, amely azért is kap különös jelentőséget, mert egyéb megmozdulásaikkal éppen ezen nézők számára nyitottak meg aktív cselekvési zónát – azaz a felülvizsgálat és az ábrázolás módja következményeket vont maga után. Tehát miközben a kormány uralkodó diskurzusa kényszeresen tovább rőtta köreit a „nemzet”, a „haza” és a „kereszténység” sajátos fogalmi talaján, az egyetemi polgárság által összefogott többeszes közösség a megszokott passzivitással ellentétben egyértelműen válaszadó tényezőként értelmeződött.

Szintén klasszikusabb, ám figyelemreméltó kísérlet a modellváltás körüli diskurzus szervezésére „az utolsó Zsámbéki-osztály” előadása, az először a Facebookon közvetített, majd a Tesla Laborban, később Szegeden és Miskolcon is bemutatott *Ha átléped a küszöbünk*. A produkció létrejöttének mecha-

nizmusa maga is jelentésszerű, hiszen a csapat a devised theatre eszközeivel, azaz a kollektív, nem hierarchikus alkotással kísérletezett. Az egyenrangúságnak és a felelősség egyenlő elosztásának művészi elve szépen illeszkedik az SZFE polgárságának bázisdemokratikus működésébe, azonban meg kell jegyeznünk, hogy jelen esetben a laboratóriumszerű munkafolyamat ellenére nem beszélhetünk szigorú értelemben vett közösségi előadásról. A tradicionális feladatörök ugyanis töredékesen bár, de megmaradtak: az előadást rendezőként Tárnoki Márk jegyzi. Ennek ellenére az alkotói szerepeket többé-kevésbé újragondoló forma mégiscsak üdvözlendő, különösen, hogy a szövegkönyvet, amely tematikusan az egyetem életéhez kapcsolódik, maguk a színészek írták. A felvételi pillanatától az osztályfőnök felmondásáig követhetjük végig erőteljes asszociációkon keresztül az osztály hol népszínműbe, hol fantasyba ágyazódó történetét. A végig friss, szellemes, gyakran váratlan megoldásokat alkalmazó produkció fontossága leginkább abban ragadható meg, hogy egyértelműen elutasítja a szembeállításokat már-már rögeszmésen újratermelő alapállást. Hogy csak egy példát idézzünk: a „nemzeti” és a „liberális” itt nem egymásnak ellentmondó identitásképző fogalmakként, hanem összehangolható és újraértelmezendő értékeként tűnnek fel. Ez a gesztus arra is képes rámutatni, hogy az ezen oppozíciókra épülő érvrendszerek előbb-utóbb saját zsákutcájukba futnak, hiszen beszédterüket egyedül a másik fél igazságtalanságának súlykolása határozza meg. Így lesz a narancshámozás egyetemi feladatából a közmédiában egy „mandarin megerőszkolása”, és így válik a szabadság minden ideológián felülemelkedő alapvető szükségletté. Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy az osztály szabadságmetaforája ugyancsak a tér szimbolikáját követi: osztálytermük kiszakad az egyetem épületéből, és egy külön szigetet hoz létre a demokráciának.

A fent elemzett eseményeken kívül az SZFE HÖK és a Titkos Egyetem még számos akciót jegyez, amelyek közül kettőt emelnék ki: a színházi előadások utáni „színpadfoglalat”, amely során az egyetem polgárai az aktuális produkció alkotóival – és a közönséggel – együtt énekeltek „Hej, a titkos egyetem...” kezdetű himnuszukat; illetve a TEREMtész névre keresztelt avatóünnepséget, amikor is a Színház- és Filmművészeti Egyetem eddig egyszerűen számozott tantermei és irodái kaptak nevet az iskola legendás tanáraitól. A színpadfoglalat gesztusa látványosan és következetesen illeszkedik a már kifejtett térkonstruálás rendjébe, míg a névadás egyértelműen identitásjelölő funkcióval bír, azaz egyszerre tesz kísérletet a nyelv, a tér és az emlékezet uralására. A név ugyanis megalapozza a társadalmi hovatartozás kollektív tudatát, méghozzá azzal, hogy kijelöli az emlékezésre érdemes szereplőket és eseményeket, így éppúgy szerves része a szimbolikus politizálásnak, mint bármely fizikai cselekvés. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a rekonstruktív emlékezést mindig az egyes társadalmi csoportok alakítják,⁸ ezzel is igazodási pontot hozva létre az elkövetkezendő generációk számára. Így az SZFE termeire frissen felkerült névtáblák nem pusztán emlékhellyé avatják az épületet, hanem a hosszú távú értékközvetítés eszközévé is válnak.

Láthatjuk tehát, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem polgárai transzparens működésükkel, folyamatos kom-

6 P. MÜLLER Péter, „A performansz mint térfoglalás”, *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014): 740–750, 747.

7 Uo.

8 SZIRMAI Éva, „A név hatalma – a hatalom nevei”, in BAUKO János – BENYOVSZKY Krisztián, szerk., *A nevek szemiotikája*, 41–54 (Nyitra–Budapest: Nyitrai Konstatin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara – Magyar Szemiotikai Társaság, 2014), 41–42.

munikációjukkal, illetve cselekvési lehetőségeik – a járványhelyzetben is fegyelmezett – megteremtésével játéktérre alakították nem pusztán az egyetem épületét, hanem a város köztereit és utcáit is, szimbólumteremtő aktivizmusukba a szakmabelieket és a civil szimpatizánsokat egyaránt bevonva. Még hozzá úgy, hogy mozgalmukkal felülírták a tér birtoklására és felosztására, illetve az elrendeződésre és a jelenlétre

irányuló közmegegyezéseket. Így az SZFE modellváltása körül kibontakozó eseménysor immár nem pusztán egy intézmény autonómiájáról, hanem a tér és a nyelv feletti kontroll visszaszerzéséről, a kulturális emlékezet megszilárdításáról, a művészetről való szabad gondolkodás alapvető jogáról szól. Azaz a saját igazsága nevében szüntelenül háborút viselő autoritás megbontásáról.

AZ ELLENÁLLÁS MŰVÉSZETE

A #freeSZFE-mozgalom belülről

2020 meghatározó jelensége volt a Színház- és Filmművészeti Egyetem átalakításával szemben kibontakozó #freeSZFE-mozgalom. A hallgatók performatív, részvételi akcióiból a művészet és a politika közötti határt elmosó ellenállás fakadt. Milyen ez a Magyarországon mindeddig egyedülálló mozgalom belülről? Erről kérdezte ANTAL BÁLINT, MÁRKY ANNA, MILOVITS HANNA és RADVÁNYI FRUzsina hallgatókat GÁSPÁR MÁTÉ.

– A hallgatói aktivitásoknak különböző fázisai voltak a „modellváltásnak” nevezett kiszorítási év eleje óta zajló folyamatában. Mikor és miért kapcsolódtatok be?

Milovits Hanna: A tavaszi karanténidőszakban sok nyilvános online szenátusi ülés volt. Az egyikben előjött, hogy Upor Lászlót még mindig nem nevezték ki rektornak, közben ez a modellváltás elkerülhetetlennek tűnik. Ekkor Fodor Orsi (*negyedéves bábrendező – a szerk.*) felvetette a HÖK-nek, hogy mi, hallgatók is szólaljunk meg az ügyben. Elkezdtük kommunikálni a többiek felé Orsi ötletét, összehívtunk egy zoomos talit, amin elindítottuk a „gimmie rektor” nevű projektet. Annyi volt a koncepció, hogy mindenki csinál magáról egy kis videót, amiben belenéz a kamerába, és aztán felemeli a kezét, ezzel tiltakozva, amiért Uport nem nevezték ki, és választ kérve, hogy miért nem. És ekkor hirtelen előrehozták az átalakulás időpontját, így elhatároztuk, hogy írunk egy nyílt levelet a fenntartó minisztériumnak. Egyrészt kezdeményezzenek végre párbeszédet a vezetőséggel, másrészt ne rohamtempóban bonyolítsák le ezt az egészet. Végül a nyilatkozat és a videó körülbelül egy időben jött ki. Ott használtuk először a tenyérmotívumot, ahogy a *Kicsi vagyok én...* dallamát is, ami a vágónak jutott eszébe aláfestésként. Felmértük, hányan vagyunk hallgatók, és hogy minimum hányan kell aláírunk ahhoz, hogy a nyilatkozatunk kellően reprezentatív legyen. Mindnyájan szólunk az osztálytársainknak, hogy olvassák

el, egyetértenek-e vele, mire egy csomóan aláírták. Ez volt az első közös megnyilvánulásunk, amiben én is részt vettem.

Radványi Fruzsina: Én később csatlakoztam, mert tavasszal még a Képzőművészeti Egyetemen diplomáztam: Covid-félév, szakdoga írás, felvételi. Vidéki vagyok, miskolci a családom, velük töltöttem a karantént. Borzasztó nehéz volt a lelkemnek távol mindentől, távol az összes információtól. Azt gondolná az ember, hogy az interneten keresztül jól terjednek a hírek, de egyáltalán nem. Az első színműs élményem a gólyatábor: csodálatos kiszakadás mindenből, négy nap buli, fun, minden. Amint hazaértünk, hirtelen belecsöppentünk az osztálytársaimmal a nagy kivitelezésbe, éjt nappallá téve molinót gyártottunk. Az augusztus 31-i *Zsákutcabálon* szippantott be az örvény: konkrétan nem tudtam, hogy fiú vagyok-e, vagy lány, éjszaka van-e, vagy nappal. Onnantól kezdve két időszámítás volt: ami a fizikai egyetemfoglalás előtt történt, és ami az után.

Antal Bálint: Én a júniusi, Vas utcai demonstráció előtt csatlakoztam be, ahol Palkovics miniszter úrtól választ követeltünk a korábban küldött levelünkre. Egyeztetéseket kértünk tőle, és annak a lehetőségét, hogy elmondhassuk, mind a vezetőség, mind a hallgatók részéről a véleményünket a modellváltás történéseivel kapcsolatban. Amikor a többiek komolyan elkezdtek szervezni a tüntetést, éppen lent voltam a Balatonon a barátaimmal, onnan kezdtünk el Zoomon közös beszédet



Antal Bálint. Fotó: Brozsek Niki



Márky Anna. Fotó: Kacs Kovics Mihály Béla/hvg.hu

írni, és akkor találtuk ki, hogy Upor tanár úrnak adjuk át a kinevező oklevelét, ha már a minisztérium ezt nem képes megtenni. Ötleteltünk, hogy mitől lesz a tüntetés performatív, hogyan mondjuk el közösen a gólyaesküt. A tüntetés napján érkeztem vissza, attól kezdve a Kossuth-téri *Első figyelmeztetés* és a *Zsákcabál* szervezésében is jelen voltam. Illetve a köztük tartott fórumokon is, hiszen azok már akkor, jóval az egyetemfoglalás előtt elindultak az Ódryn. Osztálybizalmiként enyém volt a kapcsolattartó hálás szerepköre, tehát ha jöttek közös e-mailek, azokat mindig továbbítottam. Ahogy egyre közelebről láttam és toltam az ügyeket, úgy próbáltam az osztálytársak felé is egyre intenzívebben kommunikálni, végül elég szép arányban vettünk részt az eseményekben.

Márky Anna: Próbálok visszaemlékezni a kezdetekre, de megfordult velünk a világ azóta. Valahol Hanna és Bálint kö-

zött csatlakoztam. Érkeztek hírek a modellváltásról, ha az ember képbe akart kerülni, egyre gyakoribb és hosszabb egyetemi levelezéseket olvashatott. Bármilyen infó vagy pletyka jött erről, azt magamba akartam szívni. Ráadásul én is osztálybizalmi voltam a másodéves tévés osztályban. Azért csak voltam, mert utána osztályszinten annyira intenzíven jelen voltunk ebben az egészben, hogy már nem volt szükség az osztálybizalmi szerepre. Az első Vas utcai tüntetés körül csatlakoztunk néhányan az osztályból, akiknek volt nyáron szabad kapacitásunk. Videókat készítettünk, animációkat, ezzel támogattuk a többieket. Aztán forgattunk az *Első figyelmeztetés*en a Parlamentnél, onnantól pedig belesodródtunk, és végig benne voltunk.

– Az év végéről visszatekintve hogyan látjátok a folyamat főbb szakaszait?

M. H.: Nekem a szerveződés karanténos verzióban, online indult, a digitális tanuláshoz hasonlóan nehézkesen. Aztán lendületbe jöttünk, amikor az Ódryn végre először tudtunk találkozni élőben. Ott beindult a tüntetésszervezés, voltak hallgatói fórumaink, ahol hatott mindenkinek az energiája a másokra. Miután megvolt az első tüntetés, bent jártunk a minisztériumban, aztán megszavazták a törvényt, és megint jött a nagy nihil, a várakozás. Vártunk arra, hogy végre kiderüljön, kik a kuratórium tagjai, mi lesz az alapító dokumentumaink sorsa. Nagyon rossz volt, mert ugyan tartottunk fórumokat, tervezgettük a jövőt, gondolkodtunk azon, hogy mit lehet, hogy lehet, de igazából nem tudtunk mit tenni, hiszen nem volt információ. Szóval csak vártuk a fejleményeket. Közben megszerveztük a szabadegyetemet, ami a saját programsorozatunk volt, így legalább hasznosnak éreztük magunkat. De igazán akkor cuppant össze megint a társaság, amikor a kuratórium intézkedni kezdett, és amikor ennek hatására augusztus 31-én lemondott a szenátus meg a vezetőség, és berobbant az egyetemfoglalás.

A. B.: Én katakombaidőszaknak hívom magamban azt, amikor nyáron pincékben meg lakásokban, romantikus, eldugott helyeken találkoztunk. Ott szerveztük a tüntetéseket, ott festettük a molinókat; az egyetem még zárva volt akkor. Kerestük a helyeket, ahol tudnánk találkozni és beszélgetni. Egész nyáron bénának éreztük magunkat, mert mindig csak spekuláltunk és reagáltunk. Eszembe jut az a fórum, amit a Padláson félig élőben, félig Zoomon tartottunk; a kuratórium talán már ki volt nevezve, de még vártuk, hogy mi lesz az alapító okiratokkal. Piros és zöld nyilakkal illusztrálva a lehetséges forgatókönyveken gondolkodtunk: mi lehet a legrosszabb, és mi a legjobb kimenet? Visszaidézve, azt hiszem, hogy kábé mindenből a legrosszabb jött be, sőt, a piros nyilak mellett akkor olyanok nem szerepeltek, hogy teremlelakolás, hálózati kábel-vagdosás meg ilyesmi. Tehát túltettek a fantáziánkon, van még mit tanulnunk ezen az egyetemen. Vagy hát majd valahol... Szeptember elseje azért volt nagyon fontos, mert akkor kerültünk először lépéselőnybe a kuratóriumhoz, illetve a minisztériumhoz képest. A foglalás már proaktív lépés volt, hirtelen nekik kellett volna valamit mondani. Érezhető volt, hogy erre nem számítottak, és elindult ez az összevissza beszélés, ami azóta is tart.

R. E.: Nagyon találó elnevezés ez a katakombaidőszak, mert felidézi az első SZFE-s e-maileket a nyáron, amikre csak kapkodtam a fejem, vidékről próbáltam megérteni, mi történhet Pesten. Azután megérkeztem az egyetemfoglalásra, amikor szinte még nem is jártam az egyetemre, mert a szorgalmi időszak el sem kezdődött, ráadásul mindkét osztályfőnököm felmondott. Ez kicsit arcon csapott. Aztán belevetettük ma-

gunkat az osztállyal a kőkemény melóba. Októbertől minden egyes kicsúcsosodás Szarka Gáborhoz köthető (*a kuratórium által kinevezett új kancellár – a szerk.*). Szörnyű élmény volt, amikor először be akart jönni az épületbe, és mi sorfalat álltunk. Vagy amikor ki akart minket lakoltatni. Aznap este is nagyon hosszasan fórumoztunk; onnantól számlálom az egyetemfoglalás intenzívebb időszakát, amikor nyakig előntött minket a talajvíz. Minden mélyponton óriási összetartást éreztem. De az elmúlt napok, az elmúlt hetek fejleményei után nem tudom jó szívvel azt mondani, hogy kijöttünk volna ebből a korszakból. Nem tudom, mi jön még, de kibírjuk, mert eddig is kibírtuk.

– Az Első figyelmeztetés címből színházi emberek azt sejtették, hogy itt van valami terv, hisz az első mindig követi második, sőt harmadik. Tényleg ennyire előre gondolkodtatok, vagy csak egy hangzatos címet kerestetek?

A. B.: Tökéletesen emlékszem erre a pillanatra, június vége–július eleje volt, próbáltuk a dalokat a Kossuth tére. Amennyire erőltetett menet volt az odáig vezető út, annyira húzta is a hatalom a folyamat belső idejét. Visszatartották az információkat, arra játszottak, hogy nyáron senki nem figyel semmire, nem lehet óriási, felháborodott demonstrációkat tartani, és hátha nem lesz drasztikus a reakciónk. Ezért is választottuk az éneklős formát, hogy még ne a dühöt közvetítsük, ne a nem létező társadalmi ellenállásra építsünk. Kenéz Ágoston (*ötödéves színész – a szerk.*) dobta be, hogy legyen a cím az *Első figyelmeztetés*, mert ha a rossz forgatókönyv igazolódik be, lehet folytatni, ha viszont nem lesz rá szükség, akkor be lehet jelenteni, hogy a figyelmeztetésünk célt ért. A törvénytervezet alapján tudtuk, hogy az új szervezet szeptember elseji indulásának előfeltétele a kuratóriumi tagok kinevezése, illetve az új alapító okiratok elfogadása. Tehát számítottunk a minisztérium további lépéseire, amikre színházi pillanatokként készültünk fel. Tervben volt a *Sürgető* is, ami az utolsó utáni figyelmeztetés, de erre már nem került sor, mert szeptember elsején átvettük a színpadot.

M. H.: Emlékszem a nyári uborkaszegzonban tartott fórumokra, amikor arról beszéltünk, hogy milyen apropóból és mi legyen a *Második figyelmeztetés*. Nem volt meg előre pontosan, lépésről lépésre az akció, csak annyi, hogy növelni kell a tétet, az fix.

M. A.: Igen, volt rajtunk nyomás... Én akkor kezdtem először érezni azt, ami utána kicsúcsosodott az egyetemfog-

lalásban, hogy egy iszonyú jó közösséghez tartozom. Akkor kezdtünk egyre jobban összefogni, beszélgetni, készülni. Átírtuk a dalokat, videóztunk, promóanyagokat készítettünk. És hiába tudtuk, miközben körtáncot jártunk a Parlament előtt, hogy meg fogják szavazni a törvényt, mégis, amikor kiderült, hogy elfogadták, az volt az első pofon: „Oké, akkor ez most tényleg megtörténik.”

– A nyár egyik markáns pillanata, amit aztán utólag a kormánypropaganda keretezett csak igazán fontossá, a Szabadegyetem volt. Volt-e ennek valamilyen előre tervezett szerepe a hallgatói megmozdulásban?

M. H.: Az *Első figyelmeztetés* után arról beszélgettünk, hogy mit lehetne még tenni, hogy a mi kis ügyünk ne tűnjön el a nyári enyészetben. Maradjunk együtt, és csináljunk valamit! Akkoriban állt fel az *Index* szerkesztősége, mi pedig azon gondolkodtunk, hogyan kapcsolódjunk hozzájuk, hogyan vállalhatnánk szolidaritást. Tervben volt egy focizós majális, ami inkább fricska lett volna, és a *Szabadegyetem* is olyan programként merült fel, ami bevon másokat, nyit mások felé, de közben azt is tematizálja, ami velünk most épp történik. Szóval azért döntöttünk ez utóbbi mellett, hogy benne maradjunk a köztudatban, egyúttal összehozzuk a hallgatókat a saját helyzetükről gondolkodni, mindezt egy közösségi esemény keretében.

A. B.: A majális ötlete abból jött, hogy nyáron senkinek nincs kedve tüntetésre járni. Olyan formán gondolkodtunk, ami közben mégiscsak ad valami élményt, egy olyan eseményen, ahonnan jó érzéssel lehet hazamenni, ahol tudjuk közvetíteni azt a hangulatot, amit mi szeretünk az egyetemen, amit szeretünk egymásban. Ne hőbörödjünk, ne az öklünket rázzuk, hanem teremtsük meg a lehetőséget a személyes találkozásra, hogy megismerhessenek minket az emberek. Családi hangulatú pikniket képzeltünk el, amin gimnazisták, egyetemisták, szakmabeliek egyaránt részt vehetnek, mi pedig bemutattuk volna az egyetem működését és azt, ami éppen történik velünk. Aztán durván felpörögtek az események, és ezért ezt a majális elvetettük. A kuratóriumi névsor, az alapító okiratok, a minisztériumi találkozó, Vidnyánszky Attila kirohanása, Palkovics állandó mellébeszélése vészjósló fellegettként sűrűsödtek felettünk, és egyszerre túl könnyűnek tűnt a majális forma. Azt éreztük, hogy keményedik a szituáció, és nekünk is keményebben kell fellépni. A *Szabadegyetemmel* magunkon akartunk segíteni megannyi végigvítázott fórum után, amikor elhatalmasodott a tehetetlenség, eszköz-

Fotó: Fuchs Máté



telenség érzete. Ezt kezelte például az, hogy megnéztük a *Blokád* című filmet, és aztán beszélgettünk az egyetemfogalásról mint a demokratikus polgári engedtelenség egy formájáról. Ismerkedtünk a jelenséggel, és szabadon megosztottuk egymással a kétségeinket. Szó sem volt kiképzésről, szemben azzal, ahogyan a kormánypropaganda később beállította. Az egyetemfogalás csak egy téma volt a sok közül.

M. A.: Én például pont nem tudtam részt venni a *Szabadegyetemen*, mert dolgoztam, de jól emlékszem a fórumokra, ahol arról beszélünk, hogy majális legyen, vagy valami más. Ezután igen furcsa volt szembesülni a sajtóban megjelenő összeesküvés-elméletekkel. Különösen, mivel az SZFE-n minden félévkezdéskor kurzusvetet tartunk, és ez is arra hasonlított: jönnek a színházi, filmes szakmákból emberek, ilyen-olyan szakértők, filmet nézünk, beszélgetünk izgalmas témákról. A tematikát most nyilván az szabta meg, ami velünk éppen történt, erről akartunk párbeszédet kezdeményezni a közösségen belül.

– *Érdekes, hogy már ekkoriban durvának érzékelték a történéseket, és keményebb reakciókon gondolkodtak. Merthogy közben a nyilvánosságnak szánt minden jel, jelzés rendkívül játékos és szelíd volt. Mikor érezték át, hogy ennek a játéknak erős tétje, társadalmi üzenete lehet, és mozgalmi potenciál van benne?*

M. A.: Egyik ilyen jelet sem úgy választottuk, hogy na, ez egy mozgalmi jelkép vagy induló lesz, mindent a helyzet szülte. Az, hogy performatív irányt választottunk, szerintem egyszerűen abból adódik, hogy mivel a Színház- és Filmművészeti Egyetemre járunk, amúgy is folyamatosan ilyen projekteket készítettünk: alkotunk, és az alkotással próbálunk tüntetni, ellenállni, elmondani a véleményünket. Jelképpé menet közben, tőlünk függetlenül alakult egy-egy gesztus, tárgy vagy dal. Viszont az elejétől tudatában voltunk a kommunikáció fontosságának, és ahhoz a saját eszközeinket használtuk.

A. B.: Elegünk lett abból a rosszfajta hazai tünteteskultúrából, ami valahogy mindig a tehetetlenség élményével végződik. Mindenki hazakullog, általában elkeseredettebben, mint ahogy odament. Igen, szándékosan játékos és békés hangulatot kerestünk, egyrészt hogy megtartsuk az emberek lelkesedését, hiszen sejtettük, hogy ez a küzdelem sokáig fog tartani, másrészt mivel mi magunk is éppen eleget keseregünk, dühöngünk – legalább amikor összejövünk, akkor próbáljuk meg élvezhetőre, erőt adóra hangolni a közösen töltött időt. Mindig ezek voltak azok az események, amikor egymásból is erőt tudtunk meríteni – mint egy bemutatonál, amikor a fárasztó próbafolyamat után valamiféleképpen beérkeznek a befektetett energiák. Hamar megérettük a békés ellenállás hatalmas erejét, na meg az erőszak nem is a mi világunk. Tényleg adta magát, hogy a saját eszközeinket használjuk, azt, amit amúgy is tanulunk. Abban is meg tudom erősíteni Annát, hogy bár tudtuk, hogy egyértelmű jelekkel kell dolgoznunk, minket is váratlanul ért, hogy ezek a jelek szimbólummá nőttek ki magukat. A piros-fehér szalag történetét szeretem elmondani, mert személyesen kötődöm hozzá. Szeptember elsején tagja voltam az első őrségnek, akik bent aludtak aznap éjjel. Reggel kétségbeesetten ébresztgetett Bagossy Bálint (*másodéves filmrendező – a szerk.*), hogy megjelent a tévében, rádióban, hogy elfoglaltuk az egyetemet, kint vannak a kamerás sajtómunkatársak, mi meg nem vagyunk sehol, veszik a csupasz épületet, a sátrakat elpakolták a takarítók, szóval nagyon cikik vagyunk, csinálunk már valamit. Páran felrohantak a kollégiumba ébresztetni a többieket, elővettük az előző napi tüntetés molinóit, hogy azokat ki kéne rakni a hom-

lokzatra, én pedig bementem a díszletraktárba, és elkezdtem kihordani a *Kohlhaas Mihály* című előadásom díszletelemeit. Úgy kezdődött az az előadás, hogy amikor szétnyílt a függöny, teljesen be volt szalagozva a portál, ez volt a Kohlhaas útját elálló sorompó. Eszembe jutott ez a kép, ami pont olyan helyet mutat, ami le van zárva, így gyorsan kiraktuk a deszkákat és a megmaradt kordonszalagokat, hogy mégis fel tudjanak venni valamit a kamerák. De hogy ez ott fog maradni, hogy ez szimbólum lesz, az akkor meg sem fordult a fejünkben. Annyi volt a szándék, hogy mutassuk már meg, hogy elfoglaltuk az egyetemet. Egy csomó más gesztussal is próbálkoztunk, amik nem maradtak meg, mert nem voltak elég erősek. A szalag, a sárga maszk, a tenyér működtek, csak éles szem kellett a felismerésükhöz, majd tudatosság a megtartásukhoz.

R. F.: Teljesen alá tudom támasztani, amit Bálint mond, mert én benne voltam abban a munkacsoportban, ami azért ült össze, hogy kitaláljon egy új logót, miután az *Első figyelmeztetés* lement. Talán épp kijött a kuratórium névsora, amikor arról beszélgettünk, hogy a feltartott tenyér már nem elég erős, ennél radikálisabban kell előállni. Voltak tervben más logók, de mindet leszavaztuk, maradt a tenyér. A *Titkos egyetem* dal az egyik kedvenc történetem, egy Zsámbéki-színészosztályos srác hozta, az eredetijét az egyik előadásukban használták, s egyszer jammelgetés közben mondták, hogy milyen jól át lehetne írni két szó kicserélésével. Nem sokkal később az egyik lány az egyetemen mesélte, hogy az anyukája megkérdezte a kétéves kisöccsét gyurmázás közben, hogy „Jaj, nem éneklünk valamit?”, mire a kisfiú elkezdte énekelni teljesen halandzsázva a *Titkos egyetemet*. Ilyen hatása van: gyerekek éneklék ezt a dalt. Tényleg mindenhol azt halljuk, hogy mennyire kreatív, békés és kedves, amit csinálunk, de szerintem egyszerűen természetes. Vajmi kevés tudásom van a tüntetésekről, mert korábban kevésen vettem részt, de a kreativitás mindig feltűnt. Az internetadó elleni vonulás is tele volt elképesztően okos molinókkal, amiken nagyokat kacagtam. Ez az egyetlen módja annak, hogy a süket fülekkel szemben a kommunikáció teljes hiányát egy kicsit fel tudjuk oldani.

M. H.: Ha visszaemlékszem, a nyarunk arról szólt, hogy: „Srácok, nagyon kicsik vagyunk, senkit sem érdeklünk, hogy fogunk mi itt bármit elérni, egyetlen esélyünk a nyilvánosság, de hogy fogjuk megszólítani?” Minden lépésünk arra irányult, hogy olyan, élményalapú tüntetéseket hozzunk létre, amivel bevonzzuk az embereket, megszeretnek minket, és akkor, ha másért nem, legalább szimpátiából elkezdene érdeklődni az ügyünk iránt. Vagy más betámadott társadalmi csoportokkal karöltve talán többek lehetünk. Akkor ez még nem tudott elindulni, mert sokkal nagyobb probléma volt, hogy az egyetem közösségén belül szervezzük össze magunkat, legyünk egységesen jelen. Aztán nekem az augusztus 31-i sajtótájékoztató volt a legmegrázóbb, nevezhetném egyetemi gyásznapi. Arról szólt, hogy ez a közösség így, ebben a formában megszűnik, ennek az egyetemi létezésnek akkor itt a vége. És milyen jó, hogy a sajtótájékoztató utánra *Zsákutcabált* szerveztünk, szedett-vedett ruhákba öltöztünk, szólt a zene, kimentünk együtt sírva vigadni, mert ettől kicsit fellazult a gyász. Másnap, amikor beértem reggel az elfoglalt egyetemre, már hűtőket hoztak ismeretlenek tele kajával, mindenféle adományt, a sajtó pedig rólunk tudósított. Aztán a hétvégén kijött tízezer ember a napon aszalódni azért, hogy egy „nyamvadt tekercset”, ami a végére teljesen összeragadt, kézzel kézre adjon, tegyen egy mozdatot, csak hogy a részese legyen annak, amint eljuttatjuk az egyetemi chartát a Parlamenthez. Döbbenet néztem, hogy ez

megtörtént. Biciklis rendező voltam, tekertem a sor mellett, és közvetítettem, hogy hol jár a charta. És tök szarul éreztem magam, hogy kirángattunk ide ennyi embert, két órája sülnék a napon, és a charta még mindig csak a Kálvin térnél jár. Mi lesz itt? De mindenki türelmesen várt, senki sem akart kimaradni a láncból. Végül olyan sokan lettek, hogy dupla sorba kellett állítani az embereket, a Kossuth téren pedig spirálba. Ez csodálatos volt. A békés jelleghez még annyit, hogy egyrészt azért nem támadunk, mert minket támadnak. Másrészt annyira igazságtalan helyzetbe kerülünk folyamatosan, hogy bőven elég tény-szerűen és világosan tudósítani a küzdelemről, az ellenálláshoz nem kell ehhez túl sokat hozzátenni.

M. A.: Hamar felmerült például az igény a többi egyetem hallgatóival közösen, hogy legyen egy nagyobb összefogás, mert ez nemcsak rólunk szól, hanem a felsőoktatás szabadságáról, függetlenségéről. Jött az ötlet, hogy valahogy juttassunk el a felsőoktatás szabadságának üzeneteként egy-egy lángot a vidéki egyetemi városokba. De hosszúak a távok, akkor legyen váltófutás, viszont mivel rengeteg helyszínen leszünk egyszerre, senki nem fogja látni. Jó, akkor csináljunk egy live streamet. Én ebben a csapatban dolgoztam, napról napra, óráról órára szerveztünk meg újra és újra mindent, ahogy a program iszonyú gyorsan változott. Az első ötletfoslánytól a futás napjáig két hét telt el, ez idő alatt több száz adásmenet-verziót készítettünk. Elemi erővel szabadultak fel az alkotó energiáink ebben a jelen idejű, folyamatos munkában. Az eszközeink határozzák meg a kiállásunkat – nem harcolni akarunk, hanem megvédeni a tanulásunkat.

– Minden korábban tervezett formátumnál jobb keretet biztosított a különböző szakokon tanuló SZFE-sek között az együttműködésnek az egyetemfoglalás s a benne kikiáltott Tan-köztársaság. Mik az átjárások, kooperációk tanulságai, milyen felismeréseitek vannak ezzel kapcsolatban, milyen eredményeket láttok?

M. H.: A megszokott struktúrák, a hagyomány külső konstrukciók, és nagyon meg tudják kötni az embereket. Az osztályrendszer, a szakok, az órarend – nem csak a mi egyetemünkön – igazából a gátjai annak, hogy különféle profilú emberek összejöjjenek és alkossanak. Amint ebben a nagy interregnumban ezek felborultak, rögtön kiderült, hogy a filmek simán együtt tudnak dolgozni a színházakkal. Hogy drámainstruktorként a videójáték-tervezőkkel rengeteg közös pontom van, hisz a videójátékok mechanikája a részvételiség szempontjából egészen hasonló a komplex drámaóra felfogásához. Bátrabban kellene a régi struktúrákat szétrobbantani. Nyilván káosz lesz eleinte, és nagy munka aztán abból egy új struktúrát létrehozni, de az emberek meg fogják tudni találni a kapcsolódásaikat. Sokszor azért nem találjuk meg ezeket, mert van egy rögzült struktúra, ami elválaszt. De amint ez megszűnik, jó dolgok születnek. Ha a foglалás hepienddel végződik, vagy lenne egy új hely, ott ebből a tapasztalatból kéne újraszerveződni, és nem visszatérni a régi megszokásokhoz.

R. F.: Az egyetemfoglalás szerintem tökéletes forma arra, hogy a szakmai életben kamatoztatható tapasztalatra, tudásra tegyünk szert. Egyszerűen itt alakulnak ki olyan kapcsolódások, amik olyan művészi terméket eredményeznek, amiért érdemes küzdeni. Amikor a Képzőre jártam, többször minket kértek fel az itteni rendezők a vizsgafilmjeik tervezésére. Sosem értettem miért, hiszen házon belül is meg tudták volna oldani; és választ sem kaptam a kérdésre. Most közösen keressük erre a választ, a megoldásokat, amihez megvan az összes eszközünk. Én ezt nagyon szeretném továbbvinni.



Radványi Fruzsina



Milovits Hanna.
Fotó: Vágó Csaba

A. B.: Nekem az egyik legfontosabb tanulság, hogy ha közös a cél, akkor mindenki látja a közös problémát, és mindenki annak a megoldásán dolgozik. Ugyanígy célalapon kellene szervezni az alkotótáborokat, közös értékek mentén, hogy ne egy ember víziójának a kiszolgálása legyen egy projekt. Ezt az élményt rekonstruálnám majd a munkámban, szeretném megtalálni a kollégákat, akikkel nem ugyanazt gondoljuk, hanem hasonlóan gondolkodunk, és meg tudjuk találni a közös céljainkat. A másik újdonság a szakok közti átjárás. Jelentkezéskor legfeljebb csak elképzelésünk van az adott szakmáról, ami az

egyetemen töltött három-öt év alatt rengeteget változik. Ahogy elkezdjük művelni a választott szakmát, kiderül, hogy mik az erősségeink, a hiányosságaink, menet közben dől el sok minden. Milyen jó lenne átjárni egymáshoz, tájékozódni a különböző megközelítésekről, gyakorlatban tapasztalatot cserélni! Szervezés és szándék kérdése ez az egész. A harmadik felismerés, hogy lehet az egyetemre egyfajta szolgáltatásként tekinteni, és bizony vissza kell csatolni hallgatói oldalról is az egyetem felé arról, hogy mi működik jól, és mi nem. És a nem jól működő gyakorlatokon lehet változtatni. Ez a három dolog egyébként összhangban tudna lenni a képzési hagyománnyal, ami eddig volt ezen az egyetemen. Mert a fennkölt elitegyetemi-nek nevezett struktúra, amiben egy alkotóközösség elvonul, és egy probléma feldolgozására fókuszál, összeegyeztethető azzal, hogy ezek önálló, de mégis nyitott struktúrájú csoportok. Szóval szerintem jó távlatok nyíltak most, amiket mindenképpen el kell vinnünk magunkkal oda, ahova elvihetjük.

M. A.: Az egyetemfoglalás előtt én sokszor éreztem, hogy a más szakokra járók nehezen látnak bele, mit is tanulunk pontosan a tévés szakon. Aztán amint a Tanköztársasággal megteremtettük a négy fal között a magunk szabadságát, egyszer csak elkezdünk egymással beszélgetni, kooperálni, megismertük, hogyan tudjuk egymást segíteni, ki-ki a sajátos képességeivel.



Gáspár Máté. Fotó: Éder Vera

Emlékszem, hogy a fáklyás futás és a live stream napja után összeültünk a büfében. Olyan szeretet vette körbe ott az osztályunkat, amit addig sosem tapasztaltam, és amit örökre magammal viszek. Az egyetemfoglalás kooperációra és egymás megismerésére adott lehetőséget. Akkor jöttem rá, hogy mindig ilyen egyetemre akartam járni, és hogy nagyon jó lenne ezt megtartani, mert csak így érdemes tanulni és alkotni, ennyire szabadon.

– Ha már tévé, akkor beszéljünk a kommunikációról! Mi ennek a szakmai munkának a nyitja, min múlik a textus (tehát a szövegek, a képek, az akciók) és a kontextus (a sajtótájékoztatók, az események, a videók) koherenciája és színvonala?

M. H.: Szerintem ez az egységes és önazonos kiállítás a bázisdemokratikus működés eredménye, amit nyár óta nyomtatunk. Minden egyes ügyről az apró részletektől a stratégiai kérdésekig fórumon vitázunk és szavazunk. Éjszakába nyúló-

an, durva esetben öt-hat órát ülünk több százan az Ódryn és a Zoom előtt. És mindent átbeszélünk, néha többször is, mint kellene, de így pontosan tudjuk, ki mit gondol, és ebből alakul ki a közösség álláspontja.

M. A.: Mivel bent csoportokban működünk, kifelé sem vált egyénieskedővé a kommunikációnk. Ráadásul a vezérelv ebben is ugyanaz, mint minden egyes cselekedetünkben az ellenállás alatt: a transzparencia és az őszinteség. Amint konkrét információ kerül a kezünkbe, akkor azt elmondjuk, megmutatjuk, folyamatosan és szinte élőben láttatjuk, hogy mi történik velünk. De azt hiszem, hálásak lehetünk mindannyian, hogy a kommunikációs munkacsoportba tehetséges emberek keveredtek, és összhangoltan tudtak együttműködni a többi munkacsoporttal.

– Az idő múlásával egyre nyilvánvalóbbá vált a hatalom hajthatatlansága, ami a #freeSZFE-t mindinkább mozgalmaként pozicionálta. Mit gondoltok a részvételiségről, s mennyire látjátok a bevon(ód)ás óhatatlan következményének a társadalmi felelősségvállalás artikulálását?

M. H.: Ebből a szempontból is fontos platformmá vált, élő emlékfal lett a Vas utcai épület homlokzata, ahol ki-ki elhelyezhette a maga üzenetét, és nézhette a többiekét – ez is táplálta az összetartozás érzését. Ráadásul az őrség miatt állandóan ott volt két ember a bejáratnál, akit megszólíthattak. Ez az őrség két és fél hónapig folyamatosan működött, bárki eljöhett, meggyőződhetett róla, hogy ez tényleg van, és ha kérdése volt, azt közvetlenül feltehetette, mi meg nyugodtan, türelmesen, lelkesen válaszoltunk mindenre. A mai álhíres, félreinformálás világban mi ezzel kiléptünk a hírekből és az internet teréből, az emberek megbizonyosodhattak arról, hogy valóban létezőnk, és tényleg azt mondjuk, ami elhangzik a szánkából.

M. A.: Az egy időpillanatra koncentrálódó tüntetésekkel ellentétben mi hosszú heteken keresztül aktívak tudtunk maradni. A város közepén lévő bázisnak köszönhetően eljöttek a támogatók, volt hol csatlakozzanak hozzánk. És el is vihették az ellenállás egy-egy darabját, mint például a piros-fehér szalagot, amit bárki kirakhatott a saját erkélyére, biciklijére. És persze ez volt a háterszága az egyetemi közösség ellenállásának is.

– Ehhez képest november 11. után a járványügyi intézkedések miatt el kellett hagyni ezt a helyet, és újfent a virtuális térbe szorultatok. Szép és ügyes is volt a búcsúszlogen, miszerint a blokád nem feladjátok, hanem magatokkal viszitek. De a valóságban, a hétköznapi életben mit jelent ez, és milyen perspektívát nyit?

A. B.: A vírushelyzet átmeneti állapotot jelent, amit át kell vészelnünk, nem csak az SZFE-n és nem csak az egyetemfoglalásban. Persze vicces látni, hogy amint kimentünk, megérkeztek a biztonsági őrök, és védik Szarka Gábort a vérszomjas, tanulni akaró hallgatóktól. A hétköznapijainkat az az abszurd kérdés határozza meg, hogy mi most akkor szabályt szegünk-e, amikor tanulunk, és a tanáraink órát tartanak nekünk. A koronavírus első hulláma alatt is digitális tanrendre kellett átállni, most is ott vagyunk, tehát felkészültek vagyunk, és terv szerint teljesítünk. Az Oktatási Jogok Biztosa megerősítette, hogy igazunk van, igenis alkotmányos jogunk tanulni, amivel továbbra is élni fogunk. Másrészt a fővárosi törvényszék harmadszorra, most már jogerősen is kimondta, hogy a tanárok és munkatársak sztrájkja, követelése jogszerűek. Ez azt is jelenti, hogy igenis sérült az egyetemi autonómia, ami alap arra, hogy az egyetem közössége tiltakozzon és ellenálljon. Tehát akármennyire abszurd is, jelenleg úgy tudunk a leghatékonyabban tiltakozni és ellenállni, hogy tanulunk, illetve a tanáraink tanítanak. Közben a fórumok továbbra is folytatódnak, mérlegeljük a lehetősége-



inket, próbálunk felkészülni a következő hetek-hónapok forgatókönyveiből, ahogy nyáron is tettük. Megint hasonló szituációban vagyunk, gyűjtjük az erőinket, rakosgatjuk a lapjainkat, és várjuk, mikor élesedik ez a helyzet. Legfőbb feladatunk, hogy együtt maradjunk, erőt merítsünk egymásból, ez is csak egy állomás, újabb akadály, de a céljaink továbbra is közesek.

M. A.: Közben gyakoroljuk a különféle önkifejezési formákat: folyóiratot indítunk, önkénteskedünk, karitatív akciókat, online őrseget szervezünk, rádióműsört szerkesztünk – rengeteg ötletünk van, amikkel továbbra is tudjuk tartani a kapcsolatot a minket támogatókkal, ha már a Vas utcában vagy a másik két épületünkönél nem találkozhatunk személyesen.

– Ennek az időszaknak a megélése mennyiben írta át az egyetemről és a szakmáról, az egyetem, a szakma és a társadalom viszonyáról vallott nézeteiteket?

R. F.: Rossz, hogy elvették a játékszerem, mielőtt még a kezembe foghattam volna. De nem bánom, mert olyan dolgokat éltem meg, olyan kapcsolatokra tettem szert, ami soha nem történt volna a rendes üzemmódban. Bármilyen lehetett is ez az egyetem korábban, most magunk között biztosan leváltottuk. Ezek után nem lesz más út számunkra, s nagyon remélem, hogy az utánunk következőknek sem. A szemünk előtt az lebeg, hogy vissza szeretnénk kapni az egyetemet, ahová jelentkeztünk, de amikor naponta megkérdezik gimisek, hogy „Ne haragudj, ajánlanád nekem az SZFE-t?”, attól összeszorul a torkom. Mit lehet erre válaszolni?

M. H.: Megtapasztalhattam, hogy a művészet tényleg jelen idejű. Soha nem látott nézőszámot sikerült elérnünk azzal, hogy egy aktuális, a saját társadalmunkat, közösségünket érintő üggyel foglalkoztunk. Lehet darabokat csinálni a múltból, a múltból, lehet elővenni régi alkotók műveit, és azokat felhasználni, de csakis akkor lesz értelme, ha az, amit mindebből kihozunk, a jelen történéseire reflektál, és akkor szól a legnagyobbat, amikor a nagy közösség tud hozzá kapcsolódni. Drámainstruktorként nekünk amúgy ez az alapvető megközelítés, hogy a művészet mindenkié, és a művészetnek feladata a társadalmi ügyekkel foglalkozni, de

hogy ez harmadévre így kicsúcsosodott, az gigantikus viszálgazolás.

A. B.: Akkor leszünk sikeresek abban, amit most elkezdünk, hogy ha ezek az intézkedések, annak ellenére, hogy rengeteg dühöt és felháborodást szülnek bennünk, mégsem azt eredményezik, hogy ugyanolyan bosszúvágy hajtson majd minket a pályánkon, mint azokat, akik most – harmincéves sérelmekre hivatkozva – velünk ezt teszik. A mi felelősségünk lesz, hogy amikor ez a félelemre és politikai hűsége épülő színházi szakma bedől, össze tudjunk kapaszkodni, és birtokba tudjuk venni. Én ötödévesként azon szerencsések között vagyok, akik megkapták azt a képzést, amit ez az egyetem adni tudott. Mind a szakmaiságot, mind a morált nagy veszélyben látom a jelenlegi helyzetben, és azért küzdök, hogy később is lehessen tanulni ettől a szellemi és érték közösségtől, aminek én is tagja lehettem.

M. A.: Nekem nagyon nehéz, hogy másodévesként egyetlen klasszikus félévem volt: az első. Utána jött a Covid-félév, most az egyetemfoglalás, és ki tudja, mi következik. Csak remélni tudom, hogy lesz lehetőségem arra, hogy azokkal a mesterekkel, olyan formában fejezhessem be a képzésem, ahogy azt elképzeltem, amikor átléptem az egyetem küszöbét. A kihívás ebben az, hogy továbbvigyük az itt megtapasztalt értékrendet, a valódi demokráciát, ahol van beleszólásod mindabba, amiért felelősséget is vállalsz, ahol sosem vagy egyedül.

A beszélgetés résztvevőiről: **Antal Bálint** az SZFE színházrendező szakának ötödéves hallgatója; **Márky Anna** az SZFE televíziós műsorkészítő szakának másodéves hallgatója; **Milovits Hanna** az SZFE drámainstruktorképzés szakirány harmadéves hallgatója, valamint az SZFE Hallgatói Önkormányzatának egyik alelnöke; **Radványi Fruzsina** az SZFE látványtervező művészképzésének elsőéves hallgatója, mesterszakának specializációja mozgóképes látványtervezés.

A beszélgetést lejegyezte: Kelemen Roland.

A kétezres évek hajnalán úgy tűnt, csak idő kérdése, hogy a román színház esztétizáló arculatát átrajzolják a hajszálvékony független szférában megjelent politikai színházi alkotók. Hogy a változás nem történt meg, annak minden bizonnyal strukturális oka is van: a román támogatási rendszer lényegében nem számol a repertoárszínházon kívüli szerveződésekkel, amelyek így állandósult újrakezdésben működnek, a biztonsági műsorpolitikát folytató intézményeknek pedig eszük ágában sincs befogadni a formabontó kezdeményezéseket. Közel két évtized után Gianina Cărbunariu az egyetlen alkotó, aki ma már éves költségvetésben, évad(ok)ban és társulatban gondolkodhat mint a Piatra Neamț-i színház igazgatója. A többiek viszont a régi mókuskerékben taposnak tovább. És úgy tűnik, ez az előadásaik minőségén is megmutatkozik: ami tíz éve nagyot szólt, punknak számított, például az explicit társadalompolitikai tartalom, ma kevésnek hat, az akkor friss színpadi nyelv mára megfáradt. Folytatása következik – de merre?

ALBERT MÁRIA

KŐ KÖVÖN

Színházállítás Karácsonkőn

„Ha felnőnek, a román művészek beköltöznek az állami színházakba, visszaút pedig nincs.”

Iulia POPOVICI, „Akik az alternatív színházat építik”, *Színház*, 2011. január

A Piatra Neamț-i Teatrul Tineretului, vagyis a karácsonkői Ifjúsági Színház közelmúltjának és jelenlegi állapotának feltérképezése közben az érdekelt, hogy mit is jelent a színház-művészet, milyen ereje van, mi mindent mozgathat meg egy közösség életében. Kérdéseim nem feltétlenül kapnak határozott és egyértelmű választ a továbbiakban, de a rákérdezés felszabadító ereje remélhetőleg valamelyest lazít a megkövesedett elképzeléseken. Mert az Ifjúsági Színház, ahogyan ma működik, egyáltalán nem akar biztos és kizárólagos megoldásokat adni semmilyen társadalmi vagy emberi problémára. Kérdezni és megbolygatni, gondolkodásra és esetleg cselekvésre késztetni viszont annál inkább.

Piatra Neamț állandó, professzionális színháza 1958-ban kezdi tevékenységét egy olyan épületben, amely 1929 és 1947 között ugyan színháznak épült, de a különböző tulajdonosok és bérlők elképzelései szerint más-más célokra használták, működött benne mozi, munkásklub és sok minden egyéb. Az Ifjúsági Színháznak most is otthont adó épületben az 1958-

tól államilag finanszírozott profi társulattól végül 1961-ben lesz Állami Színház. Jelenlegi nevét 1967-ben kapja, amikor egy „Theater der Jugend” elnevezésű, németországi turnéről hazatérve Ion Coman intézményalapító kiharcolja a névváltoztatást.¹ Egy másik külföldi fesztiválszereplés, az 1968-as Velencei Biennálén való részvétel után születik meg a fiatalok és gyerekek számára készült színházi előadások fesztiváljának ötlete, amely fesztiválra először 1969-ben, majd 1985-ig több-kevesebb rendszerességgel, először két évente, majd négy évente kerül sor. A professzionalizáció, az intézményi konszolidálódás és profilalakítás évei nagyjából egybeesnek a román színháztörténet legizgalmasabb és legtermékenyebb korszakával, a reteatralizáció időszakával, amikor is a román színházban sajátosan új, merész és a külföldi közönség és szakmai közösség által is nagyra értékelt előadások születnek. 1989 előtt a román színházi világ a „Piatra Neamț-jelenség”-ről beszélt. A nyolcvanas évek közepén azonban már csak a mindent bekebelező „Megéneklünk, Románia” Fesztivál léteztetett, az akkori kultúrpolitika nem tűrt semmilyen, a központtól kicsit is független próbálkozást, ezért az 1985-ös kiadás ön-

¹ Lásd a Teatrul Tineretului honlapján (angolul): https://www.teatrul-tineretului.ro/?page_id=16229&lang=en.



Viitorul din trecut (Múltbéli jövő)

maga paródiája lett, egyben a színház hanyatlását mutatta. A fesztivál 1992-ben indul újra, az akkor tizenöt éves Gianina Cărbunariu pedig ott van a nézők között, sőt, saját bevallása szerint ez az élmény nagyban befolyásolta későbbi karrierjét.²

2017-ben Gianina Cărbunariu sikeresen pályázik szülővárosa színházának igazgatói állására. A Neamț megyei tanács által finanszírozott intézmény azóta egyre gyakrabban kerül a színházi és közéleti érdeklődés középpontjába, és talán egy újabb „jelenségről” is beszélhetünk. Szabadúszó különutasként Cărbunariu addigra megjárta már az alternatív és független színházi alkotás különböző útvonalait – Romániában többször is felkavarta a színházi állóvizet, de igazi szakmai elismerést sikeres nemzetközi szereplésével és külföldi rendezéseivel ért el. Nyilatkozataiban, díjátvételeikor elmondott beszédeiben, minden megszólalásában következetesen a radikális megújulást sürgeti, olyan plasztikus fogalmazásban, mint hogy „a román színháznak egy *shut down*ra és *restart*ra

van szüksége”.³ Nem kimondottan a múlt vagy a hagyományok iránt érdeklődő színházcsináló szavai ezek. A kikapcsolás és újakezdés mintha a múlttal való szakításra utalna. És mégis, Cărbunariu eddigi igazgatói működése nem csupán a múlt iránti érdeklődésről tanúskodik, hanem azt is megmutatja, miért feltétlenül szükséges a múlt feltárása és megértése.

Egy színház létezésének dinamikája kicsit olyan, mint egy családé. A múlt tévedései és traumái tartósan befolyásolhatják a jelent és a jövőt, a negatív berögződések pedig megbéníthatják a legtehetségesebb próbálkozásokat is. A múltnak azonban teremtő és inspiráló forrásai is lehetnek, és ezekhez látszik visszanyúlni a színház mostani igazgatója és csapata. Persze a megközelítés módja messze áll az elvakult hagyománytiszteltől és a régi formák konzerválásának kényszerétől – inkább olyan, mint a sok fájdalommal járó, valamilyen elakadás eredetét kereső családállítás, melyben valami nem engedi egy bizonyos terv vagy életcél megvalósítását, és az akadály elhárításának célja a fejlődés.

Az új vezetőség alatt befejeződött a színház épületének felújítása, ami szintén jól példázza a múlt ilyenfajta progresszív feldolgozásának módszerét. A huszadik század első felében épített, majd az ötvenes évek végén az állami színház állandó lakhelyévé vált épület kívülről a klasszikus, konvencionális polgári kőszínház messziről felismerhető, ideális helyszíné.

2 „Az nagyon fontos pillanat volt számomra. 1992-ben, mikor újraindult, ez volt az első nemzetközi fesztivál Romániában. Így végre alkalmam nyílt a világ minden részéről érkező előadásokat látni, színházról és az akkori valóságról szóló beszélgetéseken részt venni, és azt hiszem, hogy valamennyire a színház hangulatának, talán azt is mondhatnám, hogy a Piatra-Neamț-i Fesztiválnak a terméke vagyok. Történt valami akkor, és azt hiszem, részben ennek a színháznak köszönhetem azt, ami most vagyok – rendezőként, szerzőként.” Medana WEIDENT, „Gianina Cărbunariu: »Teatrul nu poate salva lumea, dar poate provoca gândire.«” (A színház nem tudja megmenteni a világot, de provocálni tud), <https://www.dw.com/ro/gianina-c%C4%83rbunariu-teatrul-nu-poate-salva-lumea-dar-poate-provoaca-g%C3%A2ndire/a-45691408>.

3 Dan BOICEA, „Gianina Cărbunariu: »Teatrul românesc are nevoie de un shut down și de un restart«”, adevarul.ro/cultura/arte/gianina-carbunariu-teatrul-romanesc-nevoie-shut-down-restart-1_50acdd-937c42d5a6638ad3ac/index.html.

A piros bársonyborítású nagyterem, a díszes oszlopok, a karzatok és páholyok mind a kőszínházhoz köthető társadalmi szokásrendszert idézik. Ebben a környezetben a 2018-ban szervezett fesztivál alatt minden előadás után beszélgetésekre került sor. És például a *Feminin* című előadás bemutatója után a szerző, Elise Wilk jelenlétében lehetett nemcsak a darabról, de a női és emberi sorsok kérdéseiről és a színházról is véleményt mondani. Az Eugen Jebeleanu által rendezett előadás cselekménye egy valóságban megtörtént „revenge porn” eset köré szerveződik, és kimondottan a színház tizenkét színésznője számára, felkérésre írta a szerző. Az intimitás, a magánszféra, a szabadság és a társadalmi kötelességek témái különös hangsúlyt és – leginkább Cătălina Bălău jelenlétének és alakításának köszönhetően – egyetemesebb érvényesítést kapnak az előadásban. Az oktatási rendszer, a család és a társadalom működésének visszásságaira és hiányosságaira való rákérdezést az egész női szereplőgárda átélése és komolysága erősíti meg: azt, hogy ez több mint színház, a tét nem egyetlen estés kikapcsolódás, szórakozás, megdöbbenés vagy elámulás – itt a mi életünkről van szó. Ezt is érezhetjük a piros bársonyszékekben ülve, kicsit nehezen forgolódva, hogy a – leginkább fiatal – nézők kérdéseit és hozzászólásait követni tudjuk. Egy autószerelő megszólalása a legemlékezetesebb, aki kicsit eltérve a témától nyilvános vallomást tesz arról, hogy fiatal férfi koráig nem járt színházba, de mióta ilyen az Ifjúsági Színház, ő minden előadáson itt van, mert

azt érzi, hogy számít. Más produkiókról például a színház emeleti előterében lehet beszélgetni az alkotókkal és az érdeklődő, szintén többnyire fiatal nézőkkel. A múlt századi építők szándéka szerint a díszes, nagy ablakos körterem, a Rotonda minden bizonnyal a felvonások közötti koccintások és az elegáns színházi toaettek felvonultatásának ideális helyszíne. Az új vezetés azonban harsány színű, az épület stílusától erősen elütő freskókkal jelzi a váltást: itt nem a történelmi műemlék restaurálása és megőrzése a cél, hanem a pezsgő, új élet bevezetése. A sajátosan új foglalkozások számára kialakítottak egy multimédia termet is, ahol műhelyek, beszélgetések, edukatív folyamatok történhetnek.

Az Ifjúsági Színház kiemelten foglalkozik színházi nevelési és nevelőszínházi programok szervezésével. Két kifejezéshez kell folyamodnom, mert az a program, amely kimondottan a fiatalokhoz szól, sokféle célú és hatású. A Corneliu-Dan Borcia Kortárs Drámapályázat (Concursul de Dramaturgie Contemporană „Corneliu-Dan Borcia”) a román nemzeti kulturális alap (AFCN) támogatásával zajló #SafeSpOTT projekt része, és már harmadik évadánál tart. Lényege, hogy középiskolás szerzők szövegeiből 35 évnél fiatalabb rendezők készítenek előadást úgy, hogy az alkotócsapat minden profi tagja mellé (rendező, díszlettervező, dramaturg, fénytervező, hangtervező, szervező, kommunikációs munkatárs stb.) egy fiatal önkéntes kerül, aki ilyenformán nemcsak a téma friss feldolgozását és a formanyelvi, befogadói újszerűséget segítheti hozzájárulásával,

Lucreția Mandric a *Frontal* című előadásban.
Fotók: Marius Șumlea



hanem beletanulhat a szakmába, megismerheti a színház működésének mechanizmusát. A programban eddig három produkció született: a *Legume* (Zöldségek) című, gyermekeknek szóló előadás, mely a Sárga Paradicsom, a Lila Krumpli és a Túl Barna Gomba történetén keresztül érzékenyíti a fiatal nézőket a másság kérdéseiről, bár kicsit leegyszerűsítően és didaktikusan: egy zöldségjelmez, zenés produkcióban. A második kiírás nyertes szövege, a *Ghid de supraviețuire pentru totilari* (Túlélési kalauz strébereknek) már sokkal izgalmasabb: egy érettségi találkozó keretéből, a felnőttek világából indítja a tinédzserkorig visszatekintő történetet, melyben az egykor bántalmazott kövér, éltanuló lány már sikeres tudós. A múlt újraértékelése és a kamaszkori traumák lebontása közben a színészek két életkor között mozognak az időben, a nézőtér és az előadást követő beszélgetésekben és feldolgozó foglalkozásokban pedig a különböző generációknak talán van esélyük meghallgatni egymást, és valamennyire megérteni, mit okozhat egy ártatlannak tekintett, de nagyon is sértő gyermekkori csúfnév. A darab egyik kulcsszereplője egy idős rajztanár, akit Lucreția Mandric alakít. Az általam látott előadásokban nagyon lelkesen és koherensen működő társulatból azért szeretném kiemelni Cătălina Bălălu és Lucreția Mandric nevét, mert ez a két, korban egymástól távol eső színésznő több produkcióban is bizonyítja az Ifjúsági Színházban bekövetkezett változás örövendetes lehetőségeit. Az 1948-ban született Lucreția Mandric huszonkét éve játszik itt, és 2010-ben, a Radu Afrim rendezte *Herr Paulban* Louise szerepéért kapta meg a legjobb női alakítás díját a nagybányai Atelier Fesztiválon. 2019-ben pedig egy újabb Afrim-rendezésben, a *Sub ficare pas e mină neexplodată dintr-un război neterminat cu tine* (Minden lépés alatt ott egy fel nem robbant akna egy ellened indított befejezetlen háborúból) vállalta el a pornóvideo-téka tulajdonosból önismereti workshopokat irányító vállalkozóvá fejlődött nő szerepét. A magány és az emberi egymásrautaltság kérdéseit feszegető előadásban maga a szerep is a múlt átértékeléséről szól, de Lucreția Mandric más előadásokban is azt mutatja meg, hogyan képes inspiráló közegben megújulni egy idősebb színész. Cătălina Bălălu sokoldalú és árnyalatokban is gazdag, erős jelenléte például az említett *Femininben*, de Shakespeare-szerepekben, majd újabban a 98% *decizia corectă* (98%-ban helyes döntés) tinédzser főszereplőjeként is igazi felüdülést jelent egy általában férfiak által dominált színházi közegben.

A hagyományt megújító törekvések közé illeszthető Gianina Cărbunariu első rendezése az általa irányított színházban. A *Frontal* (Frontális) Ion Creangă, a nagy román klasszikus mesemondó egyik művét, *A lusta meséjét* dolgozza fel. A mába átemelt történetben a szociális segélyből élő személyek (románul: asistați sociali) megítélése és a társadalom hozzájuk való viszonyulása kerül terítékre. A 2019 szeptemberében bemutatott, enyhén didaktikus előadás akár el is vesztethetett volna a tágabb közvélemény számára, ha nem keveredik bele abba a hangos botrányba, amely a #SafeSpOTT projekt harmadik bemutatója kapcsán tört ki.⁴ A 2020-as parlamenti választások kampányhangulatában a város polgármestere már a bemutató előtt szóvá tette a számára egyébként teljes mértékben ismeretlen produkció vulgáris hangvételét. Konzervatív szempontból a 98%-ban helyes döntés témája, a tinédzserterhesség nem kimondottan szalonképes, ám az előadás-

ban egyetlen obszcén szó sem hangzik el, mint ahogy azt a színház azonnali véleménynyilvánítása és az azt nem sokkal követő online bemutató bizonyította. Így hát a polgármester második csörtéjében a *Frontal* szövegét nehezményezte, ezáltal nem alaptalanul, hiszen a felvételtől visszanzéható előadás első néhány percében hemzsegek a káromkodások, a rasszista, kirekesztő és gyűlölködő kifejezések. Csakhogy az előadást rendező Gianina Cărbunariu válaszából kiderül az is, hogy ezek a mondatok a szociális segélyen élők elleni gyűlölködés és megvetés romániai valóságának a közösségi médiából, a televízióból, az újságokból változtatás nélkül átemelt részletei. Az ingyenélők, herék, szociális „asszisztáltak” a falu népe által éppen akasztásra hurcolt lustával azonosíthatóak, de a mesében szereplő, a lustálkodást radikálisan megoldó akasztás helyett az előadásban nyolc kivégzés, nyolc, a valóságból vett reménytelen társadalmi helyzet látható – miközben a kivégzések sora, ahogy a mesebeli jólelkű nagyságos asszony (Ruxandra Maniu) áriájából megtudjuk, végtelen. A nézőpontváltás, mely a világ megértésében olyan fontos lehet, ebben az esetben arra irányul, hogy a nézők kérdezzenek rá önmagukban: mihez is asszisztálnak szociális segély címen? Hogy kényszerülnek a „lusták” abba a szerepbe, amelyet egyesek radikális módszerekkel – kasztrálással, ivartalanítással, kivégzéssel – orvosolnának? Az arról szóló vitát, hogy milyen nyelven lehet vagy szabad ilyen és ehhez hasonló, kényes társadalmi kérdésekről beszélni a színházban, a Neamț megyei kórház intenzív osztályát és tíz magatehetetlen betegét elemészto tűz szakította félbe.⁵ A botrányban viszont alkalma volt nagyon sok érintettnek megnyilvánulni: szakma, közönség, politikusok – mindannyian fontosnak érezték, hogy figyelmüket a „jelenségre” irányítsák, és ez a jövő érdekében hasznos lehet.

Két legújabb projektjében múlt, jelen és jövő összefüggéseire még konkrétabban világít rá a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színház. A *Viitorul din trecut* (Múltbéli jövő) című előadás (r.: Clemens Bechtel) a város történelmét és jelenét állítja össze darabkákból, múzeumok és archívumok anyagaiból, egyéni filmes megoldásokkal. A *Va urma. Ghid performativ pentru spectator* (Folytatása következik. Performatív kalauz nézőknek) Gianina Cărbunariu ötlete alapján az utcáról indulva hatosával vezeti be a nézőket a színház belső, általában rejtett tereibe. A járvány körülményei által meghatározott produkciót a közönség nagy élvezettel és nyitottsággal fogadta, amint az a Román Kulturális Menedzserek VII. Országos Konferenciáján bemutatott kisfilmből is kiderült.⁶ Ugyanitt az is elhangzott, hogyan sikerült átalakítani azt a nemzetközi – többek között németországi vendég szereplést jelentő – transzkulturális fesztivált, amelyből végül a *Post West – something digital* videoösszé született.⁷

A körülmények jelenleg különlegeseek, ezért nehezebb átlátni vagy megjósolni, mit hoz a jövő. Nem tudhatjuk, hány tizenéves pályaválasztására lesznek hatással az Ifjúsági Színház mai programjai, ahogyan azt sem, hogy a most már felnőtt alkotó, Gianina Cărbunariu számára lesz-e, kell-e valaha visszaút. Az egykor Karácsonkőnek nevezett Piatra Neamț városában működő Ifjúsági Színház köveiből azonban valami új épül. Folytatása következik.

4 A vitához tartozó anyagokat és a negyvenhét romániai színházi intézményvezető aláírásával ellátott szolidaritási nyilatkozatot itt lehet eredetiben olvasni: <https://www.teatultineretului.ro/?cat=132>.

5 A Piatra Neamț-i Megyei Kórház intenzív osztályán 2020. november 14-én ütött ki tűz. A kiégett két kórteremben Covid-19-betegeket kezeltek.

6 Az előadás ajánlója itt látható: <https://www.facebook.com/watch/?v=149582650235461>.

7 <http://postwest.volksbuehne.berlin/en/>

UGRON NÓRA

A POLITIKAI SZÍNHÁZ TALAJÁRÓL

*A Beznă Theatre online rendezvényéről:
GLOD – Politikai színház mint polgári jog*



Illegalised. Fotó: Sînziana Cojocărescu

A kijelentéssel, miszerint a színház mindig politikai, lehet egyetérteni, vagy sem, az azonban bizonyos, hogy a színház ontológiai szinten erős politikai jelleggel rendelkezik. A politikai fogalmán pedig nem pártpolitikát értek, hanem a görög politikosz szóból eredő jelentéseit, úgymint polgári, közéleti és társadalmi ügy. Ebből a megközelítésből tehát a közönség és a színészek jelenlétében megszülető színházi előadás politikai jelentőséggel bír, mivel a résztvevők és a tágabb társadalom közös ügyeit érinti. Ugyanakkor ezen túl létezik expliciten politikai színház is, amely tudatosan felvállalja a színházi alkotásban rejlő politikai jeleket, és amelyet David Schwartz, romániai politikai színházi alkotó így határoz meg:

„A mi politikai színházunk az a fajta színház, amely társadalmi-politikai érdekeltségű témákat dolgoz fel, és a mindennapi valóságot vállaltan kritikai perspektívából szemléli.

Olyan színház, amely az uralkodó diskurzussal szembeni kényelmetlen pozíciók felvállalását, kiprovokálását és felkutatását tűzi ki célul. Olyan színház, amely a társadalmi és gazdasági problémákkal nyíltan szembenéz, és ezeknek az okait és dinamikáit mélységében elemzi. Olyan színház, amely performatív módszerekkel vizsgálja a közelmúlt történelmét, és újraértékeli azokat a személyes történeteket, amelyek nem felelnek meg a posztoszocialista közéletben normákká vált standardoknak: a gazdasági liberalizmusnak, a kulturális konzervativizmusnak, az antikommunizmusnak, illetve a nyugati típusú kapitalista demokrácia maradéktalan és megkérdőjelezetlen felkarolásának. Olyan színház, amely részt szeretne venni a helyi közélet politikai és filozófiai diskurzusában.”¹

¹ David SCHWARZ – Mihaela MICHAILOV, *Teatru politic 2009–2017* (Kolozsvár: Editura Tact, 2017), 5. Saját fordítás.

A meghatározás a David Schwarz és Mihaela Michailov által szerkesztett *Teatru politic 2009–2017* című kötetből származik, amely a romániai politikai színházi szcéna 2009 és 2017 született drámáiból közöl válogatást két bevezető esszével. Schwarz az általa és a kötetben megjelenő drámák szerzői által gyakorolt politikai színházat írja le elsősorban a fentiekkel, azonban romániai színházi íróként én is ebből a meghatározásból indulok ki, amikor politikai színházról beszélek.

A romániai és nagy-britanniai illetőségű Beznă Theatre politikai színházi társulat 2020 nyarán online sorozatot indított. A *GLOD² – Politikai színház mint polgári jog* első évada előadás-vetítéseket és alkotói beszélgetéseket kínált a világ különböző pontjairól.³ Az alábbiakban ezekből emelek ki egy-egy kulcs gondolatot, miközben arra keresek válaszokat, hogy a különböző alkotók számára és a különböző társadalmi-politikai kontextusokban született alkotásokban mit jelent a politikai színház fogalma többek között Schwarz fenti meghatározásához képest, illetve milyen relevanciája lehet mindennek kelet-európai kontextusban. A kérdést a romániai politikai színházon szocializálódott, de magyar anyanyelvűként a magyarországi színházi eseményekre is rálátással rendelkező színházi gondolkodó szempontjából közelítem meg.

Junaid Sareddeen, a libanoni Zoukak Theatre Company igazgatója szerint alkotóvá válni a világon bárhol azt a döntést jelenti, hogy bizonyos gondolatokat és módozatokat beszédbe hozunk, amelyek elősegítik a kritikai gondolkodást, miközben rengeteg, a patriarchális rendszer által belénk ágyazott elképzeléssel szakítanunk kell. Ez az önmagunkkal és önmagunkban is végzett munka a rendszerrel szembeni ellenállás egy formája, mondja Sareddeen. Libanonban, ahogy a Közel-Kelet több más országában is a színházi előadásokat állami cenzúrának vetik alá, így az alkotóknak folyamatosan ki kell játszaniuk a cenzorokat, ha szexualitásról, vallásról vagy politikáról akarnak beszélni a hatalomnak nem tetsző módon. A posztoszocialista Magyarországon és Romániában jelenleg hivatalos állami cenzúra ugyan nem létezik, a hatalmon levők részéről azonban megfigyelhető egy erősen normatív és elnyomó diskurzus, amely a szexualitásról, a vallásról és a politikáról való beszédmódot uralni kívánja.

Sareddeen kijelentése a kritikai gondolkodást elősegítő színházról és az önmagunkkal végzett munkáról mint ellenállásról tulajdonképpen a politikai színház egyfajta pedagógiai megközelítését tükrözi. A színház tanulási folyamat, a politikai színház pedig gyakran kitanulási folyamat: egyénileg és közösségileg megpróbálunk kitanulni a különböző elnyomó rendszerek belénk ivódott mechanizmusaiából. Ez a színház-

ban és a pedagógiában rejlő ellenállási lehetőség valóban veszélyes a hatalomra nézve. Ezért is fontos a hatalom képviselői számára, hogy a színházi oktatási intézményeket, a kritikai hangot megszólaltató színházi társulatokat és alkotókat, illetve azokat a gyerekkönyveket, amelyek eleve a társadalmi létezés nem normatív alternatíváit mutatják meg, azaz olyan történeteket kínálnak, amelyeken szocializálódva később talán kevesebb rossz szokásból kellene kitanulnunk, ellehetlenítsék és elhallgattassák. Azonban – és erre jó példa lehet a Zoukak Theatre cenzúra ellenében végzett munkássága, azon belül is a *GLOD* keretében bemutatott *Heavens* (Mennyek) című produkció rádiójáték változata – a színházat és az embereket nem lehet elhallgattatni.

A *Heavens* három nő (sirató)éneke, melyben a libanoni polgárháború igazságtalanságai ellen szólalnak fel. Ahogy az előadás utáni beszélgetésben elhangzott, a hiányról szól ez az alkotás: a polgárháborúban eltűnt és elrabolt több ezer fiatalról, az igazság hiányáról, amit az 1991-es amnesztia törvény jelképez – a törvény a háborús bűnösöknek megbocsát, de az eltűnt fiatalokról hallgat –, az elhallgatásról, a beszéd hiányáról és a konvenciótól eltérő módon való megszólalás lehetőségének hiányáról, a meggyilkolt szerettek utáni hiányérzetről, a háború elmeséléséből kimaradt történetekről, a hivatalos narratívákból hiányzó személyes történetekről. Mindezekon a hiányokon túl a polgárháborús és az az utáni időkből a három nő énekhangján személyes epizódokat felsorakoztató *Heavens* a hallgatás megtöréséről is szól. Amikor a történetírók nyelven nem lehet az igazságtalanságról beszélni, lehet a színházban. Amikor a narráció nem elégséges, hogy a sokféle, szerteágazó, töredékes és érzésekkel teli személyes nézőpontokat megszólaltassa, ott van az ének. Amikor a törvény nem az igazságot képviseli, igazságot szolgáltat, hangot és meghallgatást adhat a művészet.

A történetmesélés és a szóhoz juttatás révén történő alternatív igazságszolgáltatást jelképezheti a Beznă Theatre a *GLOD* első részeként levetített *Illegalized* (Illegalizált) című előadása, amelyben menekültek és kelet-európai bevándorlók tapasztalatairól, a nagy-britanniai Belügyminisztérium, rendőrség és menekültközpontok bürokratikus nyelvéről, agresszív megnyilvánulásairól és a törvény igazságtalanságairól láthatunk jeleneteket. A menekültek és bevándorlók által megtapasztalt fizikai erőszakon, diszkrimináción és a bürokráciával szembeni láthatatlanságon túl az előadás egyik legfontosabb eleme a nyelv és annak szerepe a hatalmi viszonyok működésében. Az előadás címe arra utal, hogy illegális emberek tulajdonképpen nincsenek, hanem a törvény és/vagy az uralkodó diskurzus illegalizálja bizonyos csoportok létezését vagy jelenlétét. Az illegális bevándorló mint fogalom azt jelenti, hogy a bevándorlók bizonyos típusát illegálisnak minősíti a törvény, ami egy, a törvénykezésbe beleírt erőszakos és kizáró cselekedet. Az illegális státus pedig sok tekintetben láthatatlanná teszi az érintett csoportokat, és jogszerűsíti az ellenük elkövetett erőszakot. Az előadás utáni beszélgetés egyik meghívottja, Nadine El-Enany jogász⁴ arról beszélt, hogy tulajdonképpen már az olyan jogi terminusok, mint az állampolgár, bevándorló és menekült is normalizálják az egyes kategóriák elleni erőszakot; míg az állampolgár védeltséget élvez egy adott ország törvénykezésében, a menekült, a bevándorló vagy az illegális

2 A glod románul nedves földet, sarat vagy agyagot jelent, és a magyar galád vagy az orosz глуда (gluda) szóból ered.

3 A sorozat eddig megszervezett első évada hat részből állt: a Beznă Theatre *Illegalised* (Illegalizált), a libanoni Zoukak Theatre Company *Heavens* (Mennyek), a palesztin Ashtar Theatre *Oranges and Stones* (Narancsok és kövek), illetve a mexikói Laura Uribe és Juan Carlos Saavedra *Revenge* (Bosszú) című előadásait online panelbeszélgetések követték, továbbá az alkotókkal való beszélgetések során részleteket láthattunk a nagy-britanniai Common Wealth társulat *I Have Met the Enemy (and the enemy is us)* (Találkoztam az ellenséggel [és az ellenség mi vagyunk]), valamint Nabil Sawalha jordániai alkotó *Peace by Piece* (Darabonkénti béke) című előadásaiból. A sorozat tervezett, hetedik része, az afgán Simorgh Company *Masks under Burqa* (Maszkok a burka alatt) című előadása elmaradt. Mind a hat rész megtekinthető a Beznă Theatre honlapján: <http://www.beznatheatre.org/season1?fbclid=IwAR202cdwNtsrxyYvu6LFPJWbb83ZymLhoeB4i1Xz6iFhdYrZ9oT8-GfbpJY>.

4 Lásd a témában: Nadine EL-ENANY, *(B)ordering Britain: Law, Race and Empire*, Manchester: Manchester University Press, 2019.

bevándorló kategóriái által megjelölt személyekre jogilag is mint kívülállókra tekintünk.

El-Enany Nagy-Britannia kolonialista történelmének kontextusában szólal meg, a jogi és nyelvi kategóriák elősegítette erőszak és kizárás azonban máshol is érvényes – az előadást nézve és a beszélgetést hallgatva nem tudunk nem gondolni a magyar kormány menekültellenes propagandájára és általában az egyre nagyobb teret nyerő kelet-európai szélsőjobboldal gyűlöletkeltő hangnemére. A migráns, a balliberális, a cigányprobléma, az aberrált homoszexualitás, és még sorolhatnám, mind olyan terminusok, amelyek a kirekesztést és a bizonyos csoportok elleni erőszakot legitimizálják. Hogyan szólalhatnánk fel ezek ellen a mechanizmusok ellen a színház nyelvén magyarországi, romániai vagy kelet-európai kontextusban? A *GLOD* előadássorozatot végignézve ezzel a kérdéssel maradtam.

Juan Carlos Saavedra és Laura Uribe mexikói színházi alkotók *Revenge* (Bosszú) című előadása az erőszakról, az egyén életében a generációkon át öröklődő erőszakos viselkedési formákról, amelyek akár egy egész társadalom jellemzőit tükrözhetik, és az erőszak okozta átöröklött traumákról szól. Elmondásuk szerint a fogyasztói társadalom szórakoztatóiparában az erőszak és az erőszak-reprezentáció meglehetősen problémás: mintegy normalizált, esztétizált és izgalmas erőszakot fogyasztunk pénzért folyamatosan. Mindeközben egymást bántjuk, és szinte képtelenek vagyunk kiutakra lelteni.

A mainstream média erőszak kultúrájával szemben Saavedra és Uribe a latin-amerikai színházi szcénában a gyógyulás eszközét látják, amely a kritikai gondolkodást és a különböző emberek kapcsolódását segíti elő. Rendkívül fontosnak tartom ezt a gondolatot, és úgy érzem, keveset beszélünk erről nemcsak a színház, hanem általában a művészet és a mindennapi életünk kapcsán. Zárásként pedig itt hagyok még egy kifelé mutató kérdést: milyen lehet az a kelet-európai, magyarországi, romániai színház, amely az egyéni és kollektív traumák gyógyulását segíti?

Tehát a színházat, ahogy az embereket sem lehet elhallgattatni, és az igazságtól bár megfoszthatnak a törvénykezés és a hatalmi diskurzus szintjén, a történetmondás, a színpadra vitel és a megszólalás megtöri a csendet, ellenáll. Színházba tanulni és gyógyulni járunk. A beszéd, a meghallgatás, a tanulás és a gyógyulás mind-mind az emberi méltóság megőrzésének feltételei, és amennyiben a jog fogalma képes az ehhez a méltósághoz való hozzáférés lehetőségét kifejezni, mondhatjuk, hogy a politikai színház polgári jog – ahogy azt a Beznă Theatre sorozatának címében olvashatjuk. A politikai színház és a színház feltételeinek ellehetetlenítése ilyen értelemben pedig jogsértés. Szerencsére éppen abban rejlik a színház forradalmi ereje, hogy amikor a hatalom, a jog és az igazság ellenünk van, a színház összefog bennünket, és felerősíti a hangunkat. *Glod* – nedves föld, agyag, sár, talaj, termőföld... Már csak az a kérdés, hogy hogyan és mit formálunk belőle.



Revenge. Fotó: Zaba Zantcher

KOVÁCS BEA

NÉHA UNOM A POLITIKÁT

A Teatru Politic online miniévadjáról

Október vége és november közepe között a bukaresti Teatru Politic (Politikai Színház) egy egész ún. miniévadot szervezett az online térben, ami tulajdonképpen egy vadonatúj előadás (*Matern/Anyai*, 2020) és egy sarkalatos felújítás (*Capate înfierbântate 2020/Forrófejek 2020*), valamint három régebbi produkció (*Lucrător Universal/Egyetemes dolgozó*, 2019; '90, 2017; *subPământ/Föld alatt*, 2012) digitalizált közvetítését jelentette. Az előadásokat többször vetítették, és a felújított produkció apropóján egy közönségszélgetésre is sor került a több hétre kiterjesztett sorozatban.

Az öt előadásból hármat a kortárs romániai független színházi szcéna egyik legmeghatározóbb alkotója, David Schwarz írt és rendezett (*Forrófejek 2020* – Mihaela Michailov társszerzővel közösen; *Egyetemes dolgozó* és '90); a *Föld alatt* koncepcióját Mihaela Michailov drámaíró, dramaturg, színházkritikus és David Schwartz együtt jegyzi, az *Anyait* pedig Alice Monica Marinescu színésznő, aki a bukaresti alkotócsapat oszlopos tagja, és a *Forrófejeket* leszámítva valamennyi produkcióban előadóként/performerként vesz részt. Ebből a kicsit körülményes stábismertetőből is kitűnik, hogy egy szilárd alkotói mag többéves munkájának láttelejét adta a miniévad, amely a színházesztétikai és politikai kérdéseken túl arról is elgondolkodtatta a szakavatott nézőt, hogy mennyire képes a színész megújulni egy markáns színház nyelv állandó közelségében, illetve művészileg hogyan tud frissen maradni egy (doku)drámaíróként is fellépő rendező, aki a romániai közéletből és közelmúltból meríti valamennyi előadásának tematikáját.

A bukaresti alkotócsapat több helyen hangsúlyozza, hogy bár szerintük minden színház politikai, az ő színházuk politikai volta a romániai (főként kő)színházak műsorpolitikájának tükrében, az itteni kulturális élet kontextusában telítődik igazi értelemmel. Önjellemzésükben kiemelik a kritikai hozzáállás és a társadalmi kérdésekben való érdekelttség fontosságát, a mélyelemzést mint dramaturgiai forrást, a nyilvános vita megteremtésének szükségességét, de legfőbb céljuk talán mégis a posztkommunista Románia és a kapitalizmus, a neo-liberalizmus sajátos ütközésének performatív vizsgálata.

Kis kitérő: romániai magyarként néha hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a romániai valóság nem a mi valóságunk. Mégiscsak elválaszt a nyelv, a kultúra és – legalábbis úgy tűnik – a pártpolitika. A közigazgatás azonban közös, és román nyelven folyik, és ebben a viszonylag nagy országban számos, etnikai hovatartozástól független ellenvetés ellenére

is a legtöbb dolog egy helyen, „Bukarestben dől el”. A kórházak állapota, a minimálbér és egyéb munkaügyi szabályozások, az oktatási rendszer, hogy csak párat említsünk a kortárs viszonyok legmeghatározóbb (és legsiralmasabb) síkjai közül, ugyanúgy boldogtalanná teszik a román ajkú, mint a magyar ajkú román állampolgárokat. A Teatru Politic kínálatát nézve ebből a perspektívából – egy csepp iróniával – két típusú előadást különíthetünk el: azokat, amelyekhez nyelvtől és származástól függetlenül román állampolgárként közünk van, és azokat, amelyeket inkább kifejezetten a román társadalom számlájára szeretnénk írni. Ebben az értelemben a magyar néző számára a '90 című előadás egyik fókuszja (a forradalmat követő hónapok román értelmiségének helyzete) például távolibbnak tűnik, mint a magyar közösség számára meghatározó Fekete Március, de a Zsil-völgyi bányászok forradalom utáni történetei (*Föld alatt*) is újszerűnek hathatnak abból a szempontból, hogy ha lenne állandó romániai magyar politikai színház, talán nem ezzel a szegmessel kezdené a közösségi műltfeldolgozást.

Az *Egyetemes dolgozó*, a *Forrófejek 2020* és az *Anyai* sokkal inkább a rendszerszintű csődre és évtizedes folyamatokra mutat rá, nem a közelmúlt markáns eseményeinek értelmezését adja. Azonban valamennyi előadás a személyes történetek politikumát támasztja alá: a statisztikai forráskutatás mellett a mély- és életútinterjúkból készült szöveggönyvek minduntalan azt a foucault-i felismerést erősítik meg, hogy az a nyomor, amit az átlagember a bőrén megtapasztal, valami fentről (értsd: a törvényhozatal által, illetve esetünkben az ország posztkommunista hagyományainak életképtelenségéből fakadó feszültségek miatt) érkező, emiatt fiktívnek és távolinak tűnő, de véresen komoly hálól lenyomata. Az *Egyetemes dolgozó* a kommunizmusból ránk maradt munkakényszer, félelem és szervilizmus, és a kizsákmányoló kapitalizmus még mindig új formáinak egymásnak feszülését mutatja meg a multik, pontosabban a bevásárlóközpontok alkalmazottainak életén keresztül. A fiktív „Mon ami” üzletlánc robotoló beosztottjainak kiszolgáltatottsága, a jóformán éhbérért dolgozó, egyik kölcsönből a másikba csúszó munkások hétköznapijai tárulnak elénk; a külföldön munkát vállaló férfiak, a diplomás munkanélküliek és a korporatista létra megmászásával foglalkozkodó kismenedzserek világában csak egy számít: a teljesítmény. Ez hozza ugyanis a pénzt, de mintha a rendszer valahogy úgy lenne kitalálva, hogy a kettő mégsem egyenesen arányos. A 2019-es előadás témaválasztása nem tűnik



annyira frissnek, bár vitathatatlanul kétségbeejtő képet nyújt a hipermarketek óriáspolitikai között vonagló alkalmazottak emberi és munkavállalói kiszolgáltatottságáról. A produkció tulajdonképpen a robotmunkának az emberi lélekre és méltóságra ható erodáló erejéről beszél. Az alkotócsapat ebben az előadásban, akárcsak a legtöbbben, két- vagy többszemélyes, úgymond, drámai jelenetekben tematizál egy-egy főbb problémát (pl. menedzser és alkalmazott hierarchikus viszonya), szintipopos aláfestésű songokban reflektál a helyzet (madártávlati) neveltségességre, és többször a dokumentarista színház bevett eszközeivel él (statisztikák, tudományos közlemények beiktatása, monológok stb.).

A történetmesélés erejét és a személyes sorsok telítettségét színházi értelemben a *Föld alatt* képes a leggazdagabban megmutatni. A Zsil-völgyi bányászcsaládok 1989 utáni ellehetetlenedése, a helység politikai kitérte és a Ceaușescu-korszak hirtelen összeomlása utáni helyi nihil áll az előadás középpontjában. A színészek (Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean és Andrei Șerban) hat helybéli keltének életre, hangot és teret adva a bezárt bányák, illetve a rohamos munkanélküliség okozta egzisztenciális és gazdasági kilátástalanságnak. A színészek hagyományos értelemben vett tehetsége és sokszínűsége talán ebben a produkcióban villan meg igazán: a különböző korú és származású személyek nyelvileg is megkülönböztetett életre keltése sokkal nagyobb feladatnak tűnik, mint az olykor naiv szerepcserék, illusztratív konfliktusmegjelenítések. Az előadásvégi váltás, amely a legfiatalabb generáció, a gyerekek még üde, polifonikus hangján teszi fel a legfontosabb kérdéseket (ki és mi lesz itt ezután?), az intenzív életút-adagolás után frissítő és optimista zárlatként hat. A *Föld alatt* élő színház tud lenni az online térben.

Nehezebben tud megfogni a '90, bár érteni vélem, hogy a román értelmiségi számára miért fontos előadás ez: a régi és új iskolák átfedéséről, a közfunkciókat betöltők felelősségvállalásáról, a politikai érdekltségű entellektüel elit ártrendeződéséről

beszél ugyanis. Teátrális pillanatai a legemlékezetesebbek, mint például a forradalom éjszakáját egyedül átvészelő hatéves gyerek monológja vagy egy régi kommunista filozófiaprofesszor és szabadelvű diákjainak verbális egymásnak feszülése. Rengeteg kérdés sűrítődik ebbe az előadásba, mert a csapat egy kibeszéletlen és többszörösen terhelt periódusról, évtizedeken átívelő jelenségekről akar beszélni. A kilakoltatások, a visszaszolgáltatások, az új rendszer régi emberei, az egykori remény és a mostani fásultság olyan tematikus pontjai a '90-nek, amelyek szinte futószalagon vannak adagolva. Ennél a produkciónál érezni azt, hogy az alkotók túl sokat akartak markolni: egyetlen színházi estéhez óriási falat a '89 utáni ártrendeződés.

A *Forrófejek* tíz évvel ezelőtti, eredeti változata az 1990-es júniusi bányászjárást¹ feldolgozó one man show, a 2020-as remake pedig a román egészségügy koronavírus-járvány okozta vergődését és fokozatos összeomlását vizsgálja ismét etűdszerű szerkezetben. A személyzethiány (a romániai orvosok köztudottan tömegesen vándorolnak ki nyugati országokba), a kenőpénz hatalma, a szakmai felkészületlenség, a politikai mellőzés és az egyén benuhlása tematizálódik songokban és jelenetekben. A két előadás összekötő figurája Ion Iliescu egykori román elnök, akit a produkció végén az egészségügyi állapotok kísértének. A *Colectiv*-tragédia óta elég nehéz elképesztő dolgokat mondani a romániai kórházakról, és bár a *Forrófejek* hangulata igen nyomasztó (egy adott ponton úgy érzem, nem tudom befogadni a produkciót, mert telítődtem a napi sajtóval, az elhalálozási rátákkal, a korlátozásokkal és saját magánemberi tapasztalataimmal), a valóság sokkal rosszabb, és ilyen értelemben az előadás csöppet szenzációhajásznak és semmitmondónak tűnik. A minióvad lejártá óta

¹ 1990. június 13. és 15. között Bukarestben a Zsil-völgyi bányászok támogatásával erőszakosan avatkozott közbe a posztforradalmi tüntetők és civilek megmozdulásába. Hivatalos adatok szerint több mint 700 sebesültet és 6 halottat követelt az akció.

újabb kórházi tragédia történt: Piatra Neamț intenzív osztályán több koronavírusos beteg is szénné égett, illetve pár napja sajtófigyelmet kapott az is, hogy Resicabányán embertelen körülmények között „ápolnak” elmebetegségekkel is küzdő koronavírusosokat (fotók mutattak meztelen, magatehetetlen betegeket a folyosón). A romániai történelem ezen pontján számomra úgy tűnik, hogy ez a fajta dokumentarista színház, amely mehökkentéssel akar érzékenyíteni, esetleg figyelmet keltetni, kudarcot vall. A színházi elemelés, maszatolás nem ad hozzá az értelmezéshez, a megértéshez, az előadás inkább főlősleges energiabefektetésnek látszik a járvány második hullámában: szakmabeliként sem értem, hogy miért kéne még két órát a helyi borzalmakról gondolkodnom, amikor jóformán semmit sem tehetek a túlélésen kívül. Bekapcsol az önvédelem, a *Forrófejek 2020* távol marad.

Annál felfrissítőbb élmény viszont az *Anyai*, Oana Rusu és Alice Monica Marinescu előadásában, utóbbi rendezésében. A zenés mozgásszínház irányába elmozduló produkció (színpadi mozgás: Carmen Coțofană, zene és dalszövegek: Maria Sgârcitu és Teodora Retegan) azt az összetett kérdést boncolgatja, hogy mit jelent és milyen áron lehet ma Romániában anyává válni. Az európai színházi palettához képest megkésztetnek tűnhet a témaválasztás, mégis úgy gondolom, hogy ezzel az előadással a román közönség számára igencsak fontos és aktuális színház született. A két színésznő intenzív, fizikailag is igénybe vevő jelenléte javarészt az anyaságot övező (ortodox) tabuk lassú, de következetes lebontására felel. Sok a kifelé szóló, frontális informálás (mennyibe kerül egy szülés, mennyibe kerül az első év, mennyibe kerül a magánkórház, mennyibe az állami), sok az ultraszemélyes vallomás (mivé lesz a nő test, hogyan alakul a szexualitás, és mit jelent a szülés utáni házasság), és sok a talán először kimondott igazság is (az anyaság tanulandó, a gyermek nem tesz mindig boldoggá, a szülés ha-

talmas áldozatokkal is jár, az első pár év kaotikus, a párkapcsolat gyakran megszenvedi a babát stb). Elhangzik az is, hogy „mi tönkretesszük az anyaság hírnevét”, és valóban, az *Anyai* inkább antireklám, mint szülésfelkészítő, sokkal kegyetlenebb, mint például a költői szférákat érintő *Burok* (Tünet Együttes), és képes megvillantani az ösztön és a ráció ellentmondásában vergődő egyszeri nő önmegkérdőjelezését. Dramaturgiailag mégis jól sül el az ellenkampány, mert a szeretet tagadhatatlan volta a végén átmossa az előadást, és megszületik a katarzis. Az *Anyai* energiája a képernyőn is átüt, mégis úgy látom, előben sokkalta intenzívebb, humorosabb, érzékenyebb színházi tapasztalásban lett volna részem.

A Teatru Politic előadásait nézve arra a következtetésre jutok, hogy az alkotók megtaláltak egy működőképes formát, amellyel beszélni tudnak az őket és közösségeiket legjobban foglalkoztató közéleti és történelmi jelentőségű eseményekről. Őt dokumentarista előadást egy blokkban megnézve a képernyőn mégis láthatóvá válik, hogy mikor lesz sablonos, felszínes vagy megúsós egy-egy színházi megoldás. A miniévad előadásaiban voltak igazán mély és igazán színházi pillanatok, amikor a színészi játék ereje annyira átütő volt, hogy megszűnt a digitális együttlét valósága, és megszületett a közös. Ezek általában – meglepő módon – a hagyományos színészi beleélés és játék momentumai voltak. Kérdés marad számomra, hogy ezekben a korlátozott időkben mennyire relevánsak a boncasztalra kerülő témák, illetve hogy az egyszeri nézőt mennyire képes bevonni a politikai színház, amikor az a hétköznapi életben szinte percenként éli meg más-más formájában a politikumot. A vita, a közös gondolkodás és a megoldások keresése most irányt váltott, és nem tudni, milyen új formákban tud majd megszólalni a politikai színház annak érdekében, hogy megérintse, felrázza és ösztönözze, ne pedig leterhelje az amúgy is vergődő átlagpolgárt.

Anyai. Fotó:
Alexandru Radu



ÚJ PERSPEKTÍVÁK

Barangolás a digitális tánc világában



Kykeon, kor.: Mária Júdová. Fotó: Andreas Etter

A digitális technológia fénysebességű fejlődése, a technológiai eszközök állandó jelenléte és szociális interakcióink digitalizálódása is mind arra ösztönöznek bennünket, hogy újragondoljuk korunk táncnézőjének szerepét és megváltozott igényeit. A különböző videojátékok, mozik (3D 8K), szabadulósobák és egyéb, immerzivitásra épülő szórakozási lehetőségek erős hatással vannak befogadásunkra, észlelési küszöbünkre. Interaktivitás, multiszenzoriális élmény, hibrid formák, kevert média és többdimenziós valóság – ezek az új hívószavak.

Hogyan talál újra magára a táncművészet ebben a kihívásokkal teli új világban? Hogyan változik a mozgásban lévő test, a táncos vagy akár a koreográfus fogalma? Kik a legismertebb alkotói ennek a hibrid területnek, melyet tánc és technológia vagy digitális tánc néven emlegetünk? Mitől kell tartani, illetve milyen megújulási lehetőségek vannak a két szektor keresztezésében?

Fókuszban a szenzoriális érzékelés

Gyakran okoljuk a technológiai fejlődés során felgyorsult életformánkat, hogy nincs időnk megállni, és befogadni a minket körülvevő világot, hogy eltompultak bizonyos érzékszerveink. Még appokat is fejlesztünk arra, hogy digitalizált

mindfulness-gyakorlatokon¹ keresztül egyfajta jelenben levést és szenzoriális nyitottságot gyakoroljunk. Ám a világ minél inkább gyorsul, mi annál kétségbeesettebben vágunk a kiszakadásra, a természeti elemekkel való újrakapcsolódásra. Paradox módon mégis milyen pozitív szerepet játszhat ebben a folyamatban a digitális technológia? Hogyan kapcsolódhat organikusan egy annyira élő, érzékeny és megfoghatatlan művészethez, mint a tánc?

A különböző koreográfusokkal együttműködő francia matematikus és zsonglór, Adrien Mondot Claire Bardainne

¹ A mindfulness jelentése tudatos jelenlét. Jon Kabat-Zinn, a mindfulness alapítója szerint: „a tudatos jelenlét azt jelenti, hogy teljes figyelmünkkel, ítélkezésmentesen fordulunk a jelen pillanat felé.” Forrás: <http://mindfulnessitthon.hu/mi-az-a-mindfulness/>.

képzőművésszel együttműködve az érzékeket megszólító művészetet keresi a technológia segítségével. Munkájukat ún. numérique vivant-ként, tehát mozgásra fókuszáló, élő és folyamatos változásban lévő digitális művészetként definiálják. Az általuk felépített univerzum koreografikus és digitális anyagból tevődik össze. Fizikális és virtuális térélményünk egybeolvasztásának játékaival megkérdőjelezzük, ugyanakkor ki is tágitják eddig biztosnak vélt térérzékelésünket. Nagyon szép példa a videomapping, a tánc és zene organikus és eleven kapcsolatára építő *Le Mouvement de l'air* (Légmozgás; kor.: Yan Raballand) című darabjuk, melynek feledhetetlen képe a digitális hurrikánt felkavaró dervis táncos. De hogyan teremődik meg ez az egyszerre nagyon érzékeny és nagyon dinamikus interakció a vizuál és a táncos mozgása között, amit például – a Sziget Fesztiválon és a Trafóban is bemutatott – *Pixelben* (kor.: Mourad Merzouki) láthattunk? A titok a vetített képek élő „mozgatásában” rejlik, amikor a vizuális művész real time, azaz valós időben reagál az előadók mozgására, vagy éppen fordítva: az ő kreációjával kerülnek interakcióba a táncosok valós időben, vállalva a rizikót, az élő színház megőrzésének fontosságát. *Hakanai* című előadásukban egy másik technológiai megoldást alkalmaznak: a táncosra rögzített szenzor segítségével a vizuál szintén real time reagál az előadó sebességre, irányára, mozgásának intenzitására. Bár az Adrien M & Claire B kollektíva elsősorban táncdarabjairól ismert, az elmúlt három évben nagy figyelmet szenteltek a kiterjesztett valóság (AR) lehetőségeinek feltérképezésére, továbbra is megőrizve darabjaik szenzoriális és mozgásra épülő fókuszát.

Még videóról is felejthetetlen Wayne McGregor *Rain Room* című munkája, melyet a brit koreográfus szoros kollaborációban hozott létre a mérnökök és informatikusok alkotta Random International csoporttal, illetve Max Richter zeneszerzővel. Ebben az interaktív koreográfiai installációban egy természeti jelenség, az eső kerül a Barbican Center hatalmas belső terébe. Egy 3D-s infrakamera-rendszer testérzékelésének köszönhetően úgy mozoghatunk a térben, hogy az eső soha nem esik ránk. Látjuk, halljuk és érezzük az illatát, érzékeljük a nedvességet magunk körül anélkül, hogy megáznánk. Az esővel történő szenzoriális találkozás alakítja a mozgást, ez inspirálja a professzionális táncosok és a hétköznapi látogatók koreográfiáját, akik egyenértékű résztvevői, sőt koreográfusai lesznek ennek az immerzív, térbeli és kinezetetikai élménynek. „Az eső önmagában táncra készlet” – mondja McGregor.² A cél a multiszenzoriális élmény: eljuttatni a nézőt, pontosabban a résztvevőt egy olyan észlelési állapotba, amely lehetővé teszi, hogy a színpadi, kiállítótermi élmény után is megőrizze a nyitottságot, és elkezdje másképpen érzékelni azt, ami őt körülveszi. Másképpen, sőt többet érezni, észlelni, befogadni – ezt a fajta szenzoriális „ébredést” serkenti a technológia segítségével az elmúlt években számos installáció és előadás.

Táncoló testek új felfogásban

Hogyan változtatja meg vagy tágitja ki a táncoló test fogalmát a digitális technológia? Vajon nélkülözhetetlen-e a néző számára az, hogy a táncost fizikálisan is érzékelje a színpadon? És ha a technológiára támaszkodva elimináljuk a táncoló emberi testet a koreográfiai műből, azt vajon milyen üzenet közvetítése céljából tesszük?

2 „The rain in itself makes you dance”, vö. https://www.youtube.com/watch?v=QA7_g0Pwi-M.

Christian Rizzo *100% Polyester* című koreográfiájában két összevarrt ruha táncol a fényben ventilátorok segítségével. William Forsythe *Black Flags* (Fekete zászlók) című installációjában két zászlót tartó robotkar járja be mozgásterületének maximumát az algoritmus által diktált irányokban, a szövet hullámlásával redőződésével az emberi test mozgásának komplexitására utalva. Peter William Holden a technológiai fejlődéstől való félelemre reflektál *Vicious Circle* (Ördögi kör) című darabjával a precízen összehangolt robottestek előre megkomponált csoportkoreográfiáján keresztül. Három példa, melyekben az alkotók úgy gondolták, hogy a mozgást, végső soron a táncot nem emberi testek játékaival tudják a legjobban kifejezni. Hátborzongatóan különleges belépni egy emberi jelenlétet nélkülöző installációba, és végignézni egy robotok által eltáncolt koreográfiát. Az élmény tökéletesen reflektál az ember helyettesíthetőségének felismerése, az élő emberi kapcsolatok leszűkülése vagy az önálló gondolkodást mellőző irányíthatóságunk keltette félelmeinkre.

Izgalmas utakat nyit előadók és más (nem emberi) mozgók hibrid jelenléte is a színpadon vagy egyéb előadói szituációkban. Nina Kov Londonban és Budapesten alkotó koreográfus/kutató munkáinak középpontjában ember és gép kapcsolata, a test és a technológia találkozása áll. Táncfilmek és élő előadás formájában is dolgozik ún. drónkoreográfiákon: ezek vagy élő interakciók a táncos és a „táncoló drónok” között – melyek az előadó kezén lévő mozgásérzékelők jeleire reagálnak, tehát őt is egyfajta drónként fogják fel –, vagy a táncos olyan precízen követi le a drón mozgását, hogy azzal egyfajta kölcsönös interakció illúzióját tartja fenn a nézőben.

Egészen más irányt vet fel a táncos mozgásának teljes digitalizálása és digitális testének előadóként való megjelenítése, mint azt a kanadai LARTEch (Martine Époque és Denis Poulain) *NoBody Danse* (2008) című projektje is teszi. Az alkotók a filmiparban használatos motion capture³ segítségével tökélyre fejlesztették a táncoló test absztrahálását, aminek végeredményét mi, nézők egyfajta részecskekoreográfiaként érzékeljük. A táncos, bár továbbra is nélkülözhetetlen szerepe van az alkotófolyamatban, nem vesz részt a reprezentációban. A LARTEch egyrészt megkérdőjelezi a táncos fizikai jelenlétének szükségességét, másrészt új utakat nyit a koreográfiai archiválás irányába, felvetve egy olyan, 3D-s digitális adatbázis lehetőségét, mely a legkiemelkedőbb táncosok által előadott koreográfiai műveket tartalmazza.

Ami tizenkét évvel ezelőtt még a táncos fizikai jelenlétének merész megkérdőjelezésének és csak bizonyos társulatok számára elérhető ún. cutting-edge technológiának⁴ számított, az mára szinte szükségszerű reakcióvá és általános túlélési stratégiává vált. Erre példa a londoni bázisú koreográfus, Alexander Whitney, aki *The Digital Body Project* címmel nagyon gyorsan reagált a Covid-19 járványhelyzet első hullámában kialakult szociális távolságtartásra: egy mára már könnyebben elérhető motion capture rendszerben működő, szenzorokkal felszerelt ruha segítségével digitalizálta saját, majd mások mozdulatait. Ezt a mozgásanyagot aztán különböző digitális művészek újrahasznosították újabbnál újabb megjelenési formákat (mutá-

3 A motion capture vagy mocap digitális mozgásrögzítésre használt eszköz. A testre helyezett érzékelők segítségével nagy sebességgel rögzíti az előadó mozgását, az így nyert adatokat egy 3D-s modellre tükrözi, így a digitális karakter ugyanazokat a mozgásokat végzi, mint az élő előadó. Forrás: https://hu.wikipedia.org/wiki/Motion_capture.

4 Csúcstechnológia: <https://dictzone.com/angol-magyar-szotar/cutting%20edge%20technology>.

ciókat) hozva létre. Whitney fókusz a saját társulatával, majd más művészekkel való együttműködés során az volt, hogy kiderüljön, meddig lehet elmenni a test digitális absztrahálásával, hogy abban még felismerhessük az emberi mozdulatokat.

Bővülő terek

A digitális technológia és a digitális művészet alapvetően megkérdőjelezi a térről s különösen a térérzékelésről alkotott képünket. Hiroaki Umeda, japán vizuális művész és koreográfus, akinek több darabját is ismerheti a magyar közönség (köztük a magyar táncosokkal létrehozott *Drives* című munkáját), nagy mestere a fizikális és virtuális tér kettősségével való játéknak. Több videoprojektor különböző szögekből érkező és máshogy, máshova vetülő, de tökéletesen szinkronizált képe a táncos (leggyakrabban maga Umeda) aprólékos pontossággal dinamizált mozgásával – és az azonos művészi jelentőséggel bíró hangeffektekkel – hozza létre azt a színesztéziát, amely frontális nézőként is teljesen összezavarja szokott térérzékelésünket. A vizuális és fizikai érzetekre fókuszáló alkotó nemcsak a táncot, de a teret és az időt is koreografálja. A teret a fényen, a fény térbeli kiterjedésén és annak mozgásán, az időt pedig a dinamikán keresztül. Az audiovizuális környezet elválaszthatatlan része a koreográfiának, mely ugyanazt a nyers erőt közvetíti, mint ami Umeda koreográfiáinak védjegye. Alkotásain keresztül Umeda újradefiniálja a színpadi teret, mely sosem egy fix tér, hanem egy folyamatosan mozgó, nagyszabású térillúzió. Nézőként pedig a táncos fizikai pozícióján túl abban is elbizonytalanodunk, hogy egyáltalán képesek vagyunk-e látásunkkal helyesen észlelni a szóban forgó teret.

Ugyanakkor fény és mozgás térillúzióját tökéletesen meg lehet teremteni digitális technológia nélkül is, erre tökéletes példa a *The Last Step Before* (2004) című szlovák darab (kor.: Jaro Vinarsky, fénydesign: Pavel Kotlík), mely új szintre emeli a lézertechnológia színpadi használatát. Věra Ondrašíková cseh koreográfus *Guide* című hipnotikus audiovizuális előadásának fénytervezője, Dan Gregor 2016-ban nyerte el a Czech Dance Platform a legjobb fénydesignnak járó díját. A darabban a lézerprojektorok téralkotási lehetőségeit kihasználva teremődik meg a már Umedánál említett illúzió, amely egyfajta sci-fiszerű filmhatással egészül ki. S bár szintén frontális darabról van szó, a füsttel megtöltött színpadot és nézőteret olyan szögekben raj-

zolják újra a fénysugarak, hogy a leghátsó sorban ülő nézőhöz is elér ez a fajta vizuális immerzió.

Ugyanitt fontos megemlíteni az AR (augmented reality), vagyis kiterjesztett valóság és a VR (virtual reality), vagyis virtuális valóság adta lehetőségeket a táncművészetben. Szintén a V4 régióból merített példa a Prágában élő, szlovák származású, de nemzetközileg is sikeres, a Japán Médiaművészeti Fesztiválon is díjazott vizuális művész, Mária Júdová eddigi munkássága. Júdová, aki már egy évtizede kutatja a technológiában rejlő kreatív potenciált kifejezetten a tánc és a technológia találkozási pontjaira koncentrálva, az elmúlt három évben úgynevezett VR-performanszokkal kísérletezik. *Camouflage* című VR-darabja, melyet egyben táncinstallációnak is tekinthetünk, egy kevert valóságban (mixed reality) játszódik, tehát egyaránt használja a VR által teremtett digitális 3D-s teret, illetve az adott helyszín fizikális terét. A virtuális valóság célja itt egyfajta szociális játék, közös élmény megteremtése, mely a bújócska elvein alapulva játszik a digitális és fizikális tér észlelésével. Az élményt a valós időben mozgó, szenzorokkal felszerelt táncosok irányítják, de amit látunk, az nagyban függ a VR szemüveget viselő nézők interakcióitól is.

Fontos megértenünk, hogy a terület mozgatórugója nem maga a technológia, nem is a technológiai eszköz vagy annak high-tech jellege, hanem a technológiával együttműködő vízió és gondolkodásmód. A hol reaktív, hol interaktív, hol definiált technológiai eszközök alkalmazása számos koreográfust inspirál arra, hogy fókuszát a táncról, mint time-based (időben történő) művészeti ágról a térbeliségre és az installatív jellegre helyezze át, magát a koreográfiai munkát pedig mint space-based, azaz a térre koncentrálnó művészeti kísérletként képzelje el. Ugyanez a nyitás megfigyelhető a digitális és/vagy képzőművészeknél, sőt a különböző technológiai területek specialistáinál is, akik interaktív installációikban előszeretettel helyezik a mozgásra a hangsúlyt. A nézői befogadás újragondolása történhet az interaktív technológián keresztül, mely mozgásba hozza a résztvevőt, aki befogadói szerepéből kilépve maga is táncossá válik. Reálisan várjuk el ettől a területtől, hogy perspektívát nyújtson az innovációra és a szektorokon átívelő kutatásra, ahogyan azt is, hogy megszólítson és bevonzzon egy új, fiatal közönséget a színházba. Mindeközben pedig azt is reméljük, hogy nem veszítünk a táncművészet élő, emberi, változó, fizikális varázsából.



MI A SZABADSÁG?

Wayne McGregor, Hiroaki Umeda
és Franck Vigroux: test és virtualitás



Flesh, r.: Franck Vigroux. Fotó: Quentin Chevrier

Olyan időkben, amikor a képzelet és a valóság egyensúlya jelentősen megbillen, és a jelenlét elsődlegességébe vetett bizonyosság megrepedezik, valahogy minden művész elkezd a saját helyét keresni. Ennek egyik végpontjaként a vizuális művészet leveti magáról a naiv, leképező ábrázolás terhét, és egyre inkább a modern szellemi gondolkodás súrlódásaira, a valóságreferenciák fellazulására kezdi irányítani a figyelmet. A Photoshop kilencvenes évekbeli térhódítását jelentő pixelforradalom, ma már mondhatjuk, átalakította a látás, a befogadás és talán a mozgás minőségeit is, ezt pedig a táncművészet sem hagyhatta reflektálatlanul: a tánc szakítani látszik eddigi belső lényegével, a folytonosságon alapuló mozgás imperatívuszával, hogy megágyazzon egy, a test lehetőségeit újrakeretező kritikai gondolkodásnak.

Emlékezet és felejtés

A képekkel szembeni szorongásunk több ezer éves. Már a bibliai idők képprombolóinak dühét is az az aggodalom táplálta, hogy a képek mágija egyszer majd átstrukturálja a valóságot, az ember hallucinálni kezd, és még azt is elfelejti, hogy a képeket ő maga hozta létre, méghozzá azért, hogy könnyebben tájékozódjék a világban. Ez az alapvető frusztráció jelenik meg tulajdonképpen a ma divatos poszthumanista filozófiákban is, ha a digitális kép térfoglalásáról van szó. Hiszen a 20. század második felében lezajló „képi fordulat”, a technikai kép¹ előretörése és a digitális (re)produkció lehetőségeinek robbanása egyrészt azt eredményezte, hogy a képek többé nem értelmezhetőek a világra nyíló ablakokként, egyre inkább fikcióvá válnak, mégis hajlamosak vagyunk hagyományos ablakokként tekinteni rájuk. Ez a változás a Gutenberg-galaxisból kilépett

bizonyos értelemben éppen a technikai kép mozgékonyására mutatott rá. Arra, hogy ez a kép „a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékaként”² értelmezendő, és újfajta környezetet teremt. Ebben a környezetben pedig minden mozog és kering. A technikai kép ugyanis mindent elnyel, ami információt hordoz (legyen szó tudományról, irodalomról, politikáról, szépművészetről, tömegkultúráról), és egyfelől redukciókkal helyettesíti azt, másfelől újra és újra emléket állít neki.³ A technikai kép valójában olyan emlékezet, ami – gondoljunk vissza a képprombolók aggodalmára – a felejtésből táplálkozik.

A tánc éppen ellenkezőleg: olyan felejtés, ami az emlékezetből nyeri az erőt. A mozgó test ugyanis nem hagy nyomot maga után, a mozdulatok efemerek, és már megszületésük pillanatában enyészetté lesznek. André Lepecki *A tánc kifulladás*a című könyvében azonban rámutat arra, hogy ez az enyészet nem egészen egyenlő az elmúlással, a feledésbe merüléssel, és ezt Erwin Panofsky művészettörténész festészetről, pontosabban a képek felületén létrejövő centrális perspektíva hatásról írt magyarázatának megidézésével vezeti le. Panofsky kifejtése szerint a perspektíva hatás az enyészponton, vagyis azon a geometriai ponton alapul, amelyben a párhuzamosok, mint közös iránypontban, összefutnak, és amely a kép felületén létrejövő térélményt biztosítja: ehhez a ponthoz képest helyezkedik el, *figurálódik* a képsíkon minden, ez az a pont, amely kijelöli a képen megjelenő összes pont funkcióját. Lepecki úgy fogalmaz, hogy a perspektivikus reprezentációt „az enyészponton modern optikai találmánya tartja fenn”.⁴ Ami mindennek a táncművé-

1 A kifejezést Vilém Flusser filozófus használja a technikai eszközök segítségével létrehozott képek megnevezésére.

2 William John Thomas MITCHELL, „A képi fordulat”, *Balkon* 15, 11–12. sz. (2007), http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html.

3 Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka és SEBESI István, Budapest: Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>.

4 André LEPECKI, *A tánc kifulladás* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2015), 239.

szettel kapcsolatos relevanciáját illeti, Lepecki feltevése, hogy a tánc ebben az enyészpontban létezik, ami annyit jelent, hogy sohasem *figurálódik* a perspektivikus ábrázoláson belül, hiszen annak absztrakt gyújtópontjában, centrumában van, ez biztosítja egyáltalán a reprezentációt. Vagyis egyrészt a tánc végül az enyész, a felejtés által válik önmagává; másrészt miközben az emlékezetből előhívott, látható, efemer mozdulatok eltűnnek a nézői emlékezetben, valójában a tudattalan mérhető időn kívüli dimenziójában merülnek el.

Mindezt végiggondolva, ha a technikai képet és a táncot összeházasítjuk, akkor abból szükségszerűen valami olyasmi következik, ami „kikezdi” az ábrázoló(dó) test jelentéseit és működési módjait, továbbá a nézés új típusú, posztindusztriális módozatait követve egy sor kérdéshez vezet: hol a helyem a mai világban? Ki vagyok én? Mi a szabadság? Nem könnyű ezeket megválaszolni.

Három alkotó, három irány

Wayne McGregor a kortárs balett egyik legnagyobb hatású, hermetikusan saját világot létrehozó koreográfusa, aki a klasszikus szókinszből absztrakt, futurisztikus utópiát épített. A fémes feszesség és az áradó mozgásanyag (a gumyszerű facsarodások, hullámozó törzsmozgások, csápos karmunkák) kiegészülve a tudományos kutatásokon alapuló narratívával, mely McGregor munkáit jellemzi, egyszerre káprázatos, hátborzongató és – a koreográfus szándéka szerint – mély értelmű.⁵

Ezt az egyéni univerzumot teszi még gazdagabbá a digitális technológia: McGregor a villódzó LED-paneeltől (*FAR*, 2010) a 3D-s technológiáig (*Atomos*, 2013) sokféle technikai eszközt felvonultat a színpadon. A látványvilág kétségtelenül lenyűgöző, és – mint egyik elődje, Alwin Nikolais munkáiban – a vizualitás gazdag asszociációs hálójával tágtítja ki az előadások lehetséges jelentésmezéjét. Ebből a tágulatból ugyanakkor hiányzik a reflexió, amely visszakérdezne a vizualitás sajátos jelenlétére. McGregor a technika beemelésével valójában „igazodik” a ma szokásos nézési stratégiákhoz, és ennek megfelelően mindent átesztétizál. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy bár a mozgás továbbra is efemer, a testet kiemeli az enyészpontból. Ha visszagondolunk a Panofsky-féle perspektivikus ábrázolással vont párhuzamra, akkor azt mondhatjuk, McGregor teste *figurálódik*, azaz ahelyett, hogy megmaradnának a reprezentáció epicentrumában, az ábrázolt sík részeivé válnak, ami szükségszerűen egyfajta redukcióval jár. A digitális technológia valószerűtlenné teszi őket, pragmatikus kódokká lesznek, melyeken az aktuális program végigfut (ez még akkor is igaz, sőt akkor igaz a leginkább, amikor, mint a 2017-es *Autobiography* esetében, a program véletlenszerű).

McGregor munkái kapcsán nyomasztó kép bontakozik ki előttünk az egyén szabadságáról az áttechnologizált valóságban – mert ez szabadság gyakorlatilag megszűnik, nincs. A koreográfus elvitathatatlan érdeme ugyanakkor, hogy az eleven testet

és a digitális technikát úgy közelíti egymáshoz, hogy az egyben új identitást kölcsönöz az emberi szereplőknek.

Az új identitás Hiroaki Umeda darabjainak is sajátja. Umeda koreográfiáit gyakran olvassák a képzőművészet felől, nem véletlenül: bár Umeda a mozgás alapvető természetét kutatja, ezek a kutatások inkább elektronikus tájképek, melyekben a test, a fény, a digitális technika „összekoccan”, és egyenrangú játszótársként jelenik meg.

Umeda munkái radikálisak: Pfisztner Gábor például úgy fogalmaz – a Magyarországon kétszer is vendégszerepelt – *Holistic Stratáival* (2011) kapcsolatban, hogy a mozgó test víziószerű megjelenése során valójában „[a]z emberi test fizikai jelenlétének [...] az elbizonytalanítása, szinte felfüggesztése”⁶ történik. Az eleven test majdhogynem beleolvad a digitális hóviharba, ember és virtuális környezet kölcsönhatásában pedig olyan 3D-s, lélegző újmédium keletkezik, mely sem a táncelőadásokban, sem a vizuális művészetekben megszokott csatlakozási pontokat nem kínálja fel a néző számára. Itt maga a médium az, ami „üzenneté” válik, és ez a médium sajátos anyagsággal és formai autonómiával bír.

A test Umeda koreográfiáiban egy nyitott, dinamikus keringető rendszer, a digitális képzuhatag gócpontja (érdekes, hogy szülőiben a táncos-koreográfus gyakran szinte egy helyben áll). McGregorral ellentétben ő nem emeli ki a testet az enyészpontból, ugyanakkor a reprezentációs síkot egy virtuális síkkal helyettesíti, a test pedig ennek a középpontjába kerül. Umeda valójában azt a pillanatot igyekszik elkapni, amelyben a digitális technika felől érkező emlékezet és a mozgás felől érkező felejtés speciálisan reflektál egymásra. Ez a pillanat az örök visszatérés nyugópontja, a *gondolat elgondolásának* pillanata, minden szabadság lehetőségének origója, melyben a valós és a lehetséges (más szempontból a múlt és a jövő) összehajol.

Franck Vigroux újmédiaművész és experimentális zenész *Flesh* című „elektronikus operája” már aligha értelmezhető az előadó-művészet felől. Mechanikus gépeket, digitális képeket, fűlsértő zajból, zörejekből építkező soundscape-eket és emberi testeket egyaránt felhasználó installációja látványos művészi valóságot, Bob Cluness esztéta kifejezésével: cyberpunkpornó esztétikát teremt.

A *Flesh*ben „minden valóság a képben van”:⁷ a színpad a fényképészetből ismerős black boxot idézi, egy olyan fekete dobozt, amelyben a képalkotási folyamat során a mágia történik, és amely mindent magába szív, amivel csak kapcsolatba kerül. Vigroux-nál tulajdonképpen már akkor sincsenek eleven testek, amikor vannak, amikor időnként két hús-vér nőalak is feltűnik. Itt minden csak önmaga reduktív mása. De nemcsak az, hanem a nézői magatartás modellje is: a jelenkori társadalmi működés egyik alappillére ugyanis, hogy a látott képek rituálékra készítetik a szemlélőket, az előadás végén ennek szimbólumaként a két szubába búj, arctalan, horrorisztikus nőalak komótosan a nézőtérre sétál, mintegy megidézve a képrombólók ősi félelmeit.

Vigroux a maga kétségtelenül patetikus és didaktikus módján fontos mozzanatra hívja fel a figyelmet: arra, hogy a képdömping szemfényvesztésében valójában az ember kritikai képessége, ezáltal pedig szabadságának alapfeltétele kezd kikopni a világból. Hozzászoktunk az állandó változáshoz, a redundáns képek okozta káprázathoz, ezek viszont már nem segítenek a tájékozódásban. Ma a nyugalom, a változatlanosság az, ami meglepő és kalandos, talán ezért is mozognak annyira lomhán, butoh-lassúsággal Vigroux nőalakjai a színpadon.

5 McGregor kétségtelen formalizmusával kapcsolatban igen eltérő álláspontokkal találkozhatunk. Jennifer Homans például egy 2013-as esszéjében felrója neki, hogy míg a 20. századi, „emocionálisan és intellektuálisan rettenthetetlen” mestereket „egyszerre foglalkoztatta a forma és az absztrakció”, addig a jelenkori alkotók „a formát tökéletesre csiszolták, de hátrahagyták az érzelmet”; vö. newrepublic.com/article/114707/crisis-contemporary-ballet-essay-jennifer-homans. Luke Jennings viszont amellett érvel, hogy az emberi intimitás egyszerűen nem McGregor asztala, és a koreográfust inkább az inspirálja, ami egyáltalán érző lényé tesz minket; vö. www.theguardian.com/stage/2013/oct/13/wayne-mcgregor-atomos-random-review.

6 PFISZTNER Gábor, „Összjátékok”, *Balkon* 23, 6. sz. (2015): 42.

7 Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája...*



Oszwald Marika az operettszínházi Marica grófnőben.
Fotó: Juhász Éva

LÁSZLÓ FERENC

PAPRIKA, SÓ

Operettkarakterek 4.: Szubrettek régen és ma

A szubrett az (olyan, mint) Oszwald Marika – amennyire kézenfekvő, éppen annyira felelős is ez a meghatározás. Poént feladni, cigánykereket vetni, s közben rendíthetetlenül és üdén bájosnak megmaradni egyszerre túlságosan hálás és vesziesen hálátlan színpadi munkakör.

„A szubrettet, azt hiszem, mindenki mosolygó, ugráló bakfisnak képzei el, aki hol táncol, hol énekel, néha pedig megnevetteti a közönséget. A szubrett csakugyan énekel és táncol, mint valami óraműre beállított szoknyás gép. [...] Szubrettnak lenni nehezebb, mint prózai színésznőnek. A szubrett olyan, mint a só az ételben, nélküle nem jó az operett. Hiába jók a főszereplők, hiába megy minden, mint a karikacsapás, a szubrett képviseli a színpadon a napsugarat, a jókedvet, ő a fokozatos tempó iránytűje.”¹ Egy 1946-os nyilatkozatában Csikós Rózsi formulázta ekképpen saját szerepkörét: az operett műfajához illő módon félig a valós színpadi feladatok, félig meg a nézőtéri képzetek felől közelítve a szubrettlét lényegéhez.

Ez az interiorizált elvárásrendszer határozta meg az operettszubrettek működését a II. világháború előtt csakúgy, mint közvetlenül a háború után, s Fényes Szabolcs nejének még az a felismerése is általános érvényűnek volt tekinthető, miszerint: „...a szubrett karrierje aránylag rövid életű. Öreg szubrett nincs.” Mindennek szellemében töltötte be szerepkörét Csikós, de éppígy Bársony Rózsi is: egyként szókén, karcsún és dekoratív módon, a táncos-komikusnak való készséges kontrázást a

női csáberő már-már primadonnai léptékű kijátszásával ellensúlyozva. S habár mindketten játszottak másféle stílusú operettekben és zenés darabokban is, azért váltig félreismerhetetlenül a dzsesszes-nyugatias jegyű szubrettség ideálját képviselték.

Ha más külső adottságokkal is, de szintén ezt a kicsattanóan pikáns típust és közelítést képviselte Fejes Teri, aki a „régigárdából” jószerint egyedüliként az ötvenes évek első felében is kitartott még bevett szerepkörében. Az Operettszínház falain belül és kívül egyaránt jócskán megváltozott történelmi körülmények mindazonáltal a szubrett szerepkörét sem hagyták érintetlenül. Vagyis jelentős mértékben csökkent a megjelenés dekorativitása, s mondhatni, teljesen eltűnt az érzéki jelleg, illetve olyasfajta általános operettkacérság szintjére apadt le, amelynek legfeljebb sporadikus pikantériája a mából már gyakorlatilag felismerhetetlen. Valamint, éppenséggel nem utolsósorban, a szubrett némiképp népiesebbé vált: gondoljunk csak Mészáros Ági az 1949-es filmoperetten messze túlmutató Marcsa-alakítására, s legfőként az államszocialista korszak első emblematikus szubrettjére, Zentay Annára.

Zentay, akinek emlékezetét néhány kor- és kartársnőjével (pl. Hódossy Judit, Bán Klári, Gyenes Magda) ellentétben mindmáig elevenen őrzi az operettlegendárium, derűs-lapidáris humorra, józan csinossga és sebes nyelvű temperamentuma, no

¹ „Vallomás”, elmondja: Csikós Rózsi, lejegyezte: VÁGI Andor, in *Színház* 2, 28. sz. (1946): 13.

meg talán alacsonyabb súlypontú alkata révén bizonyult fachelelődjénél – mondjuk így – tösgyökeresebb jelenségnek. S miközben lírizáló szívhangjai elvitathatatlanul saját értéket képviseltek (s akár a naiva szerepkörben is hitelesítették működését), addig erotikamentes jókedve, színpadi létezésének eleven tempójú alapsebbsége, valamint sokkal inkább játék- és ének-, semmint táncközpontú szerepfelfogása remekül összeillett Rátonyi Róbert felpörgetett táncos-komikusi aktivitásával. A magánéletéből átsugárzó polgári-úrinői eleganciája pedig jól harmonizált azzal a csendes és a közönségtől erősen pártolt klasszicizálódási folyamattal, amely 1956-ig a deklarált vezetői szándék ellenében, majd 56 után azzal félig-meddig összhangban érvényesült.

A hatvanas évek azután új nemzedéket és új közelítést hoztak ebbe a kisvilágba is, hiszen Galambos Erzsi, Lehoczky Zsuzsa és Felföldi Anikó személyében ugyan más-más (test)alkatú és karakterű, de egyként modernebb kisugárzású szubrettek vették birtokukba az operettek belső négyesének vonatkozó szerepeit. Összességében hangsúlyosabb táncstudás és erotikusabb-mondénebb színpadi létezés jellemezte ezt a generációt, akárha tudattalan visszatérésként a Bársony–Csikós hagyományhoz. S mintegy jelöl annak, hogy az operett körül immáron újra megjelenhetett valamennyi a bulvár légköréből: mindhárom említett szubrett feleségként is szerepelt a nyilvánosságban, a képes hetilapok hasábjain éppúgy, mint a televízió képernyőjén. Ennél persze fontosabb, hogy a hatvanas és kora hetvenes évek mind hangosabb műfajavulási aggodalmait közepette a szubrettgeneráció hol fanyarabb (Galambos), hol édesebb (Felföldi) mellékízű ténykedése váltig az életképesség érvrendszerét/vélemét erősítette.

1972-ben azután a Fővárosi Operettszínházhoz szerződött a fiatal Oszvald Marika, akit a kollektív operettészlelés mindmáig a szubrett, illetve a műfaj nemtőjeként ünnepeleendő szubrett emerita gyanánt azonosít – méghozzá méltán. Ha nem is rögvést a hetvenes évek óta, de immár majd négy évtizede az ő működése határozza meg a közönség és a pályatársak számára azt, hogy milyennek is kell lennie a táncos-komikus oldalán a színpadot lendületesen felszántó operettalaknak. Oszvalddal a higanyelevelességű, pajkos-cserfes humorú és apró termetű, illetve alacsony súlypontját akrobatikus táncok-táncrészletek során kamatoztató szubrett vált korszakos ideáltípussá. Méghozzá olyan imponáló módon, már-már parancsoló erővel, hogy annak korántsem kizárólag a pozitív hozadékait lehetsé-

ges számba venni. Merthogy az Oszvald színpadi és civil létezésében valósággal felmagasztosuló műfajszeretet, s persze a művésznő szabálytörő szertelenségeinek és gyengéinek (emlétsük itt csupán az énekhang már régen bekövetkezett, fájó kiéledését) elbűvölően személyes jegyű koncentrációja történeti hatásában túlságosan is meggyőzőnek bizonyult.

Oszvalddal ugyanis jószerint alapkövetelménnyé lett az a tűzről pattant harsány, túlradó játékmód, amely a szubrett szerepkör színészileg amúgy sem kimeríthetetlenül gazdag lehetőségeit hatásosan, de egyúttal már-már végletesen leegyszerűsíti. Vagyis az operett 150 centiméteres óriása által leárványolt jelenkori szubrettek körében ilyesformán ma már rég általános elvárásnak számít a vér felfokozottan magas paprikaszintje: persze a legkevésbé sem függetlenül a hazai esztrád- és a külföldi turnéfellépések elvárásai horizontjától. (Lásd még: *Mit Paprika im Blut.*) Ez pedig két szempontból is problematikusnak tekinthető: egyrészt nem mindenkinek áll jól, illetve nem mindenki képes egy ilyen elvárásnak megfelelni, másrészt nyilvánvaló sablonszerűsége révén egyszerre gyengíti az adott előadást és a szubrett jövőbeli színpadi lehetőségeit, irányváltásának esélyét.

Alkalmassint ennek, valamint a Nagymező utcai operettjátást kisebb megszakításokkal tartósan jellemző humordeficitnek tudható be, hogy a jelen és az egészen közeli múlt meglepően népes és kvalitásos felhozatalából ez idáig nem emelkedhetek ki olyan önálló arcú és összetéveszthetetlen színpadi varázsú szubrettek, mint a megelőző nemzedékekben. Ami bizonyosan állítható, hogy a mai teljes korú szubrettek közül Peller Anna tetszik a stramm kicsattanás és a teliszájas cserfesség legnagyobb személyes hitellel rendelkező reprezentánsának, s ilyesformán az oszvaldi vonal avatott képviselőjének. Míg ugyanakkor Szendy Szilvi a maga karcsúbb és üdítően karcosabb jelenlétével, a táncszámok terén estéről estére fényesen igazolt aktivizmusával jelzi örökös jogkövetelését, amihez – mi tagadás – néha egy-egy olyasforma félreintonálás is társul, amelyet némi iróniával ugyancsak visszavezethetnénk az operettművészet Kossuth-díjas fátylavívőjének iskolatereim praxisáig. Akárhogy is, ők ketten öntudatosan felvállalják (s úgy tűnik, ígéret gyanánt a pályája elején járó Bojtos Luca is viszi majd tovább) a szerepkör hagyományát, amelyben a szubrettnak hol só, hol meg paprika gyanánt kell fűszereznie az operettelőadásokat. A magyar konyha- és operettművészet rég elfogadott receptúrája szerint.

E számunk szerzői

Albert Mária (1968) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem adjunktusa, fordító
 Dézsi Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, egyetemi hallgató, Budapestén él
 Gáspár Máté (1973) kulturális, oktatási szakember, Budapestén él
 Kiss Gabriella (1970) színháztörténész, drámapedagógus, Budapestén él
 Komjáthy Zsuzsanna (1986) tánc- és színházi kritikus, Budapestén él
 Kovács Bea (1991) esszéíró, blogger, a Tomcsa Sándor Színház munkatársa, Székelyudvarhelyen él
 László Ferenc (1976) történész, szerkesztő, kritikus, Budapestén él
 Neudold Júlia (1982) színész, színházpedagógus, Budapestén él
 Sarlós Flóra Eszter (1987) koreográfus, a Ziggurat Project művészeti vezetője, franciatanár, Budapestén él
 Szabó Attila (1983) színháztörténész, muzeológus, tanár, Budapestén él
 Ugorn Nóra (1994) kritikus, szerkesztő, író, fordító, aktivista, Kolozsváron él
 Vida Gábor (1968) író, a Látó szépirodalmi folyóirat főszerkesztője, Nyárádgálfalván él