



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2021 • február

LIV. évfolyam, 2. 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. Borítótér: 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

MŰVÉSZETI FELSŐOKTATÁS III. / A SZÍNHÁZI KÉPZÉS ÚJ ÚTJAI

- 2 Harmadik típusú lehetőségek
Kerekasztal-beszélgetés a színházképzési reformokról: Bodó Viktort, Ördög Tamást, Schilling Árpádot és Trencsényi Katalint Bíró Bence kérdezte
- 11 Gubán Mária: Járt utat járatlanért
Papír nélkül színpadon

DRAMATURGIA I.

- 14 Mint az oltás
Belülről a dramaturgszerepekről: Garai Judittal, Mohácsi Istvánnal, Szabó-Székely Árminnal és Varga Zsófiával Zsigó Anna beszélgetett
- 19 A dramaturg egy köztes állapot
Erdélyi kerekasztal Boczárdi László, Keresztes Attila és Botond Nagy részvételével, moderátor: Boros Kinga
- 23 A hiány dramaturgiája
Trencsényi Katalin interjúja Radnai Annamária dramaturggal – posztumusz közlés

ROMAREPREZENTÁCIÓ

- 30 A közmunkás az új medvetáncoltató cigány?
Gábor Sára, Orsós János és Perényi Balázs a Roma hősök nemzetközi színházi fesztiválról
- 35 Ízléstelen tréfa vagy remekmű?
Szerkesztőségi hatkezes a sztereotípiák szerepéről a Pintér Béla és Társulata Vervörös Törtfehér Méregzöld című előadásában

SZABADKA

- 38 Oláh Tamás: Éljen az élet!
Desiré Fesztivál 2020
- 40 Egy hullámhosszon
Pálfi Ervinrel Proics Lilla beszélgetett

KÖNYV

- 44 Gabnai Katalin: Az abonyi bádogos fia
Mucsi Zoltán. Bérczes László beszélgetőkönyve
- 46 A 2020-as év (LIII. évfolyam) tartalomjegyzéke



IMEDIA



Címlapon: (fent) Nije to to (Ez nem az), a Belgrádi Drámai Színház, a cetinjei (Montenegró) Zetski Dom Királyi Színház, a Szarajevói Háborús Színház és a MESS Nemzetközi Színházi Fesztivál koprodukciója, r.: Tomi Janežič (fotó: Molnár Edvárd); (lent) Romacén – A boszorkányok kora, Giuvlipen Társulat, r.: Tina Turnheim (fotó: Vincze Alina); (belső borító) Blokád az SZFE-n (fotó: Fuchs Máté)

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.

Az SZFE elleni nyílt politikai hadjárat az öncélú rombolás élő, 21. századi mementója, amire generációk fognak emlékezni – és emlékeztetni. Mégsem akarjuk hinni, még kevésbé elfogadni, hogy ennek a vak, esztelen és velejéig gonosz ámokfutásnak akkora hatalma legyen, hogy hosszú időre megakadályozzon és lehetetlenné tegyen minden, a színházi képzés új útjairól szóló érdemi és értelmes szakmai párbeszédet azokkal, akik nem rombolni, hanem építeni akarnak. Sikertült egy asztalhoz ültetnünk olyan, ismert szakembereket, dramaturgot és rendezőket, akiket más-más indíttatásból ugyan, de régóta foglalkoztat a művészeti felsőoktatás reformja. Van közöttük, aki már évekkel ezelőtt (Schilling Árpád), és olyan is, aki a közelmúltban (Bodó Viktor) állt elő részletesen kidolgozott oktatási koncepcióval. A színházi közeg persze mindig is heterogén volt, „kívülről”, szakirányú végzettség nélkül is jöttek színészek, rendezők, és vetették meg lábukat a szakmában. Blokkunk másik írásában őket szólaltattuk meg, ezzel is támogatva a Színművészeti jelenlegi hallgatóit – akik egyelőre nem tudhatják, hogy szakirányú diploma nélkül kell-e boldogulniuk a pályán, vagy sem.

HARMADIK TÍPUSÚ LEHETŐSÉGEK

Kerekasztal-beszélgetés a színházképzési reformokról

Érdekes pillanat volt, amikor az SZFE-t politikai alapon és méltatlanul támadók SCHILLING ÁRPÁD szövegére hivatkozva állították, hogy az egyetem rosszul működik. Történhetett ez azért is, mert Schilling valójában már évekkel ezelőtt papírra vetette a színházi képzéssel kapcsolatos gondolatait és kritikáit, emellett egy innovatív oktatási tervet is kidolgozott, amely a honlapján olvasható. A közelmúltban BODÓ VIKTOR is előállt egy új szakmai koncepcióval, amelyet egy oktatói csapattal közösen írt, miután tavaly ősszel színészosztály indítására kérték fel. (A dokumentumot 2020 októberében a szinhaz.net-en közzétettük.) TRENCSENYI KATALIN számos, színházi dramaturgiával kapcsolatos tankönyv szerkesztője, amelyekből Ausztráliától Kanadáig tanítanak művészeti egyetemeken. ÖRDÖG TAMÁSt szintén erősen foglalkoztatja a színészképzés megújítása, kísérletezik is vele a Keleti István Művészeti Iskolában, ahol tanít, és tavaly egy kurzus erejéig a SZFE-n is volt rá alkalma. Ebben a témában tervez doktorálni is. Az SZFE új, felülről kinevezett vezetőitől oktatási koncepciót máig nem láttunk. És mivel arról nem tudunk beszélni, ami nincs, az előbbieken felsoroltak BÍRÓ BENCE irányításával arról cseréltek eszmét, ami van. Illetve arról, ami lehetne. Egyszer, valahol.

– Biztos mindannyiótoknak vannak felemás élményeitek, kritikai észrevételeitek arról a színházi képzésről, amelyben ti, személyesen részesültek. Gondolom, nem kis részben azokra épül, ahogy tanítotok, illetve az, amit a színházi képzésről gondoltok. Milyen hatások vezettek titeket a képzés újragondolásáig, és milyen tapasztaltok változást az SZFE-n a korábbiakhoz képest?

Bodó Viktor: A 25 évvel ezelőtti SZFE-ről tudok kritikát megfogalmazni. Amikor színész, majd rendező szakra jártam, sok szempontból elmaradottság, tájékozatlanság és a módszerek hiánya jellemezte a főiskolát. Sokszor magunkra voltunk hagyva, és olykor magunktól kellett rájönni, hogy is kell megcsinálni egy-egy jelenetet. Többször hiányzott a kép-



Függöny, az SZFE harmadéves bábszínész osztályának előadása, r.: Sardar Tagirovsky. Fotó: Deim Balázs / Szentendrei Teátrum

zés mögül a szakmai program. A mámoros pillanatok közben át kellett bújni ilyen-olyan alagutakon. Jellemző volt a kommunikációs kultúra hiánya, hogy sem egymással, sem a tanárokkal, sem a szakmával nem igazán tudtunk élő kapcsolatba kerülni. Amikor a Krétakör rakétaként kilőtt, és először kijutottunk nemzetközi fesztiválokra, tátott szájjal figyeltük, hogy milyen trendek vannak Európában és a világban – ezeknek a főiskolán a közelébe sem értünk. De ez akkoriban nemcsak az SZFE-re volt igaz, az egész ország hasonló állapotban volt.

Trencsényi Katalin: Egy színiegyetem mint cseppben a tenger mutatja meg és képezi le a társadalmat. Amilyen az ország, olyan a színháza, és olyan a képzési intézményrendszere is. Beindulások, megakadások, krízisek, kisebb-nagyobb forradalmak és reformok jellemzik az SZFE történetét. Az intézmény a maga 155 éves múltjával a szentpétervári RGSZI (Orosz Állami Előadó-művészeti Intézet, 1779) és a londoni LAMDA (London Academy of Music & Dramatic Art, 1861) mellett dobogós Európában. A Paulay Ede nevével fémjelzett korszakban a Színészeti Tanoda a világ élvonalában volt, amikor is a színészképzést szakmai alapokra helyezte. Az iskola kapcsolata a Nemzeti Színházzal a kezdetektől neuralgikus volt, a megújulásra való képtelenség problematikája pedig időről időre visszatér. A Színművészeti történetét végignézve kitűnik, hogy bizonyos konfliktusok és problémák a kezdetektől visszaköszönnének.

Amikor én oda jártam (1995–2000 között), a Színművészeti eléggé mizogün intézmény volt: lányok balra, ők a dramaturgosztályban, fiúk jobbra, ők a rendezőosztályban tanultak. Mi a dramaturg szakon (néhány kivételes tanár órájától eltekintve) elég zárt, főleg elméleti képzést kaptunk. Egy színház teljes, organikus működésével én Londonban, a Guildhall School of Music and Drama falai között ismerkedtem meg.

Amikor a támadásokra válaszképpen a nyáron az SZFE közzétette a *Színház és Filmművészeti Egyetem szakmai hitvallása* című online kiadványt¹ arról, hogy hogyan alakult a képzés az egyetemen az elmúlt harminc év során, abból nyil-

vánvalóan kitűnik, hogy rengeteg pozitív változás történt. Az SZFE átalált a bolognai típusú képzési rendszerre, a tananyagot fejlesztették, korszerűsítették, bizonyos kurzusokat alapjaiban reformáltak meg, és számos fontos új szakot, emellett nemzetközi képzéseket indítottak. Ezt el kell ismerni.

Schilling Árpád: Egyértelműen történtek előrelépések, a rendszerváltás után felnőtt generációk, ha nehezen is, de érvényesíthettek valamit a szempontrendszerükből – tisztelem mindazoknak, akik ezeket a harcokat az intézményen belül megvívták. De az SZFE által nyújtott intézményes keret és oktatási program valódi megreformálásához olyan elméleti és gyakorlati szakemberek is kellenek, akik nem feltétlenül a színházi vagy filmes szakma prominensei. Az SZFE egy tradicionális folyamat eredménye, amelyben mesterek hajdani tanítványait vették maguk mellé tanársegédnek, akikből később a következő mesterek váltak. A mester-tanítvány viszonynak azonban van egy veszélye: az infantilizáció, egyfajta kedélyes elnyomás, ami ellehetetleníti a felnőtt szakmai kapcsolatokat, amelyek alapja a kölcsönös tisztelet és az állandó szakmai vita eredményeként megvalósuló önkorrekciónak. Ez a jelenség is jól tükrözi a magyar társadalom krízisét: a számonkérhetőség és a reflexió hiányát. A rendszerváltást átélő, ún. „nagy generáció” nem gondolta át kellőképpen a társadalmi felelősségét. A megszokott módon haladtak tovább az elődeik által kijelölt úton, aminek oka lehetett a politikai pártok keltette bizonytalanság is. Nem ismerték föl az új helyzeteket és nemzetközi folyamatokat, avagy nem reagáltak kellőképpen azokra, és ezáltal nem igazán segítettek elő a szükséges változást. Mindig is az volt az állítás, hogy a tehetség minden körülmények között érvényesíti az akaratát, és az elitképzés természete, hogy az alkalmazhatatlanok menet közben kihullanak. Nem került tisztázásra, hogy az új elvárások (demokrácia, transzparencia, mobilitás, a szegregáció megszüntetése) mennyiben írhatják felül a tradicionális kereteket. Bár személyesen sokat kaptam ettől a generációtól, támogatást, lehetőséget az önreprezentációra, mégis azt kell mondanom, hogy a szakmai kritikám süket fülekre talált. Taníthattam volna, de csak a már ismert keretek között, változtatási kísérleteim nem érték el volt tanárain ingerküszöbét. Az én generációm felelőssége, hogy nem találtuk, és

¹ http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/SZFE_hitvallás1.pdf?fbclid=IwAR3SYqjEskM60qKGgPzANbAIRO30HAYCJswcs0atS6sehDnmjd2riEN-W6w



Bodó Viktor

talán nem is kerestük eléggé az utat egymáshoz. Nem akartuk eléggé a rendszerszintű változást, ki előbb, ki utóbb, de feladtuk a küzdelmet, s miután sem a szakma egésze, sem a politika nem támogatta a megújulást, maradt minden a régiben. Az elmúlt években talán azért indulhatott be mégis valamiféle nyitás, mert egyre több fiatal oktató jelent meg az egyetemen, és erre a közegre már nem annyira jellemző a minden ellentmondást kizáró fogalmazásmód. Azt mindenképpen tisztázni kell, hogy az éppen pozícióban lévők nem úszhatják meg a felelősséget azzal, hogy majd a lázadó egyetemisták megoldják az évtizedes problémákat. Mindig az idősebbnek, a tapasztaltabbnak, a már helyzetben lévőnek kell kezdeményeznie a párbeszédet, vagy ha ez el is marad, legalább el kell fogadnia, hogy valakik megkérdőjelezik a korábban elfogadott álláspontot. Akármennyire is szívszaggató és igazságtalannak tűnik ezt kimondani, de a jelenlegi helyzet már csak akkor kezelhető, ha a rendszerváltó generáció hátrébb lép.

– *Hogy volt ez Kaposváron, Tamás, az ottani színművészeti képzésnél?*

Ördög Tamás: A kaposvári iskola sajnos a létrejöttétől fogva meg volt bélyegezve. Mesterségesen gerjesztették az ellenségeskedést a diákok között, gondolom, a félelem miatt. Ez bennem is csak akkor oldódott fel, amikor Árpádnál részt vettem a komáromi táborban, ahol a pesti színmű mellett Marosvásárhelyről és Kolozsvárról is voltak résztvevők. Az volt az első helyzet, amikor legalább megismerhettük egymást. Az SZFE mindig kiemelt pozícióban volt, de egy egészséges versenyhelyzet mindkét iskolának nagyon jót tehetett volna. Ha az SZFE felismeri a lehetőséget abban, hogy nem egyeduralgkodó többé, és nem feltétlenül elég az, ami eddig elég volt, akkor megindulhatott volna a fejlődés: meghaladhatta volna önmagát, a kaposvári iskolának pedig sokkal jobban kellett volna bizonyítania.

Én még a Babarczy-féle iskolába jártam, most nem tudom, mi folyik ott. Bennem más kép élt a színészképzésről, amikor felvettek: jobb kedvű, közösségi. Kaposváron nem találkoztam

világos elvárásrendszerrel vagy szakmai programmal, nem tudtam, mi az, aminek meg kéne felelnem. Ennek a hiánya és keresése mindennapos küzdelmet okozott. Nem nagyon ért minket semmilyen külső impulzus, el voltunk vágva a világtól, olyan volt, mint egy falanszterben. De ez a legpozitívabb dolog is. Mert attól, hogy magunkra voltunk utalva, éjjel-nappal csak a színházzal foglalkoztunk, és közben azt nagyon megtanultam, hogy mit nem szeretnék majd, és mit igen. Volt terünk és időnk arra, hogy kialakuljon az ízlésünk.

Sokszor éreztem, hogy a tanáraink többsége nem szereti csinálni, amit csinál. Talán alkalmatlannak is érzi magát a tanításra. Ez két külön szakma. Lehet valaki remek rendező, de rossz pedagógus. Voltak nagyon jó tanáraink, de inspiráció és figyelem helyett sokszor inkább depresszióba és életundorba hajló érdektelenséget kaptunk.

– *Tavaly hívtak tanítani az SZFE-re, és rendeztél egy vizsgát a negyedéves osztálynak. Ez talán már önmagában is jelez valamiféle elmozdulást, hiszen egy fiatalabb generációhoz tartozol, kívülről jössz, és egyedi, progresszív stílust képviseltek a társulatoddal.*

Ö. T.: Életem egyik legjobb élménye volt. És az elmozdulás nem ott van, hogy az osztályvezetők engem odahívtak, hanem ott, hogy a hallgatók szavazták meg, hogy engem akarnak, és erre nyitottak voltak az osztályfőnökök. Bagossy is hívott a kurzushétre. Előremutató, hogy egyáltalán felmerült a kérdés, mi zajlik az iskolán túl, ki jön, a diákok kit szeretnének. Láthatólag megfogalmazódott a hallgatókban az igény, hogy válaszokat keressenek arra, kik ők, és mit akarnak. Kaposváron ezeket a kérdéseket mi még nem igazán tettük fel magunknak közösségileg, de akkoriban szerintem ez az SZFE-n sem volt másként. Számunkra nem volt nyilvánvaló, hogy színészként nem feltétlenül egy gyíkot vagy Hamletet kell megformálni, hanem az adott ember személyisége is valós kérdésfelvetést rejthet magában a színpadon. Persze erre nem mindenki alkalmas.

– *A színészképzésről magyarul az elmúlt húsz évben nem nagyon jelent meg kiadvány, talán a 2011-es SZÍKE kötet² az egyetlen átfogóbb tanulmánygyűjtemény, amelyben lehet módszerekről, illetve a módszerekkel szembeni szkepszisről is olvasni. Milyen elméleti keretbe lehet helyezni a színházi képzéseket?*

T. K.: Alapvetően három színházi képzési modellt különböztethetünk meg világszerte. Az egyik a konzervatóriumi-akadémiai modell, amely a gyakorlati munkára helyezi a hangsúlyt, és viszonylag tradicionális módszerekkel dolgozik – erre jó példa a londoni Royal Academy of Dramatic Art. Egy ilyen intézmény feladata, hogy a működő színházi struktúrát kiszolgálja, ellássa színészekkel, alkotókkal. A másik, az egyetemi modell az elméletet hatékonyabban integrálja a gyakorlati képzésbe, a színházat pedig nyitottabban, korszerűbben értelmezi. Mivel kínálatát nem elsősorban a színházak igényei alakítják, ezért az jóval szélesebb, és számos, a színiakadémiákon nem tanított kurzust is kínál (pl. színháztudomány, drámaírás, devised színházi alkotás, mozgásszínházi rendezés) – ide sorolható például a londoni Royal Central School of Speech and Drama. A harmadik modell a színházak, alkotók vagy színházi műhelyek körül kialakuló képzés, mint például Jacques Lecoq vagy Eugenio Barba műhelyiskolája. Ezek általában egy bizonyos, sajátosan rájuk jellemző esztétikát, színházfelfogást vagy

2 *Színészképzés – Neoavantgárd hagyomány*, szerk. JÁKFAI Magdolna, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, <https://szfe.hu/hirek/szineszkepzes-neoavantgard-hagyomany/>.



Ördög Tamás. Fotó: Ofner Gergely

metódust képviselnek, és többnyire nem kezdőknek adnak diplomát, hanem az élethosszig tartó tanulást hirdetik, ennél fogva időszakosan be lehet csatlakozni hozzájuk kurzusokra vagy workshopokra. Persze a kép ennél jóval árnyaltabb, vannak átfedések, hiszen az európai színiakadémiák többsége is a bolognai rendszer szerint működik, míg számos színházi műhely önálló iskolává nőtte ki magát.

– Ezek alapján mintha az SZFE is egyfajta mix lenne: inkább akadémiai, mint egyetemi jellegű, de sokszor bizonyos mesterek köré szerveződő műhelymunka is zajlik benne.

Sch. Á.: Egyetértek, az SZFE egyrészt akadémia, mert szakmai elitet képez, és elsősorban a gyakorlatra koncentrálnak, másrészt egyetem, mert vannak elméleti közösségei is, és igen széles körű a portfóliója, harmadrészt műhely, mert konkrét intézményekhez köthető oktatók képzik a saját utódait egy zárt ízlésrendszeren belül. Magyarországon volna létjogosultsága annak, hogy bizonyos színházak műhelyeket nyissanak, és annak is volna értelme, hogy egy akadémián sokszínű szakmai felkészítés történjen, és hát nagyon jó lenne, ha az ELTE-n folyó egyetemi szintű színházi és filmes oktatás is elnyerné a széles szakma támogatását.

– Nyíltan beszélgetünk a problémákról, szóval felmerül a kérdés: akkor az egyetemet támadó hangoknak végül is igazuk van?

Sch. Á.: Az, hogy mit mondunk, és valóságosan mit képviselünk, sajnos nem mindig kerül átfedésbe. Az új kuratórium létrehozásának módja és kommunikációja egy erősza-kos, patriarchális működésmódba enged betekintést. Ezek az emberek már most képtelenek együttműködni, tisztelettel fordulni a másik felé, ezért elképzelhetetlennek tartom, hogy bármelyikük is képes volna feloldani az eddig felsorolt feszültségeket. Akik a diákok önrendelkezési jogát megkérdőjelezzik, akiknek minden megnyilvánulása a tekintélyelvűségbe vetett hitet támasztja alá, nem méltók arra, hogy egy 21. századi egyetemet vezessenek.

– Nézzük, ti hogy képzeltek el egy ilyen, 21. századi egyetemet. Viktor, ti Gigor Attilával, Rácz Attilával, Róbert Júliával és Szamosi Zsófiával közösen írtatok egy képzési tervet,³ amely jövőre megvalósulhatott volna, ha elindul az általatok vezetett színészosztály.

B. V.: Az osztályt eredetileg Keresztes Tamással együtt indítottuk volna, de ő aztán átgondolta, és arra jutott, hogy most nem tud ekkora ügybe belevágni. Ezt csak azért mondom, mert a dolog itt kezdődik, hogy egy ilyen helyzetben elgondolkodunk a felelősségről. Amekkora lehetőség, akkora felelősség. A tervet az alapokról kezdtem el írni, aztán megosztottam az említett csapattal. Ez egy vitaindító írás a színházcsinálással és a filmkészítéssel kapcsolatban a színészképzésről, a magyar színházi helyzetről. Megpróbáltuk a tapasztalatátadásnak egy olyan irányvonalát képviselni és megfogalmazni, amely nem a már említett tekintélyvel alapul. Személyes élményekből kiindulva, konstruktívan vitattuk meg a fő kérdéseket. Azért kezdtünk el ezen az anyagon gondolkodni, mert elégünk volt abból, hogy csak arról beszélünk, ki mit rontott el, és hogyan. Túl akartunk lendülni ezen a katonán és terméketlen mentalitáson, amiben az ország is szenved. Szerettünk volna előrébb nézni, továbblépni, és szakmai vitákon keresztül, közérthetően beszélni arról, mit kezdenénk mi egy képzési lehetőséggel.

– Az anyag a színészképzésre koncentrálnak, figyelembe véve azokat a kereteket, amelyeket a mostani (korábbi?) Színház- és Filmművészeti Egyetemen megvalósíthatónak gondoltatok.

B. V.: Mi a jelenlegi rendszerben igyekeztünk feszegetni a falakat, felrázni a lehetőségeket és összekötni az eszközöket. Egy olyan képzést próbáltunk felépíteni, ami nem megszűnteti, hanem kihasználja ennek az intézménynek azt a specialitását, hogy a színházi és filmes tanszak egymás mellett működik. Ez egyedülálló Európában, és szerettük volna, hogy a filmes képzés erőteljesebben legyen becsatornázva a színházi képzésbe. A másik fontos célunk az volt, hogy az elméleti képzés szorosabban, lépcsőzetesebben vezessen át a mesterségképzésbe, és a kettő együttes folyamatként tartson valamiről, hogy a hallgató pontosabban tudja definiálni, mit miért tanul. Érezze, hogy a lépcsőfokok egymásra épülnek, és egyik sem kihagyható. Így amikor az alapok megvannak, már bátrabban tud válogatni a különböző színházi műfajok és stílusok között. Hiszen egy fiatal ember fejében elsősorban az a kérdés merül fel, amikor bekerül egy ilyen intézménybe, hogy ő kicsoda, ő mit gondol a világról, és hogyan tud arra reagálni. Ha ezt nem vesszük figyelembe, akkor bármilyen képzési programot csinálhatunk, összeomlik. Az alapok hiánya és tisztázatlansága később komoly frusztrációkat okozhat.

3 <http://szinhaz.net/2020/10/29/szineszkepzes-az-szfe-n-2021-2026-tervezet/>



Ha átléped a küszöbünk, az SZFE utolsó Zsámbéki-Fullajtár színészosztályának vizsgaelőadása, r.: Tárnoki Márk. Fotó: Éder Vera

– További kulcsfogalmak a tervezetben az oktatói csapatmunka, a pszichológusi jelenlét, a hallgatói érdekképviselet és a nemzetközi terepre való kitekintés.

B. V.: A tervezet szerint az oktatói csapat tagjai váltják, kiegészítik, de leginkább erősítik egymást, ami ugyanakkor lehetővé teszi, hogy a hallgatók különböző véleményekkel és nézőpontokkal találkozassanak. Ezenkívül próbálnánk odafigyelni a hallgatók idegállapotára, fizikai és mentális állapotára, amelyek szintén erősen összefüggenek egymással: az oktatói gárda mellé egy pszichológuscsoportot vontunk, amely állandó jelleggel dolgozna nemcsak a hallgatókkal, hanem a tanárokkal is.

Kidolgoztunk egy, a világra nyitottabb, utcai terepgyakorlatokon alapuló karakterépítési technikát is, miszerint a hallgatóknak el kell menni dolgozni: be kell állni mentőnek vagy árufeltöltőnek. A célunk ezzel az, hogy ne zárjuk be a társaságot a négy fal közé, mert nem mindent a fantáziából, belülről építkezve kell kitalálni, a való életből származó inspirációk is nagyon fontosak. És nagy hangsúlyt fektettünk a nemzetköziségre is. A nyelvtanulás legalább olyan alap kell legyen, mint a mozgás vagy a beszéd. Egészen más technikát kíván, és a mai világban elengedhetetlen, hogy egy színész idegen nyelven is ugyanolyan biztonsággal tudjon játszani, mint az anyanyelvén. Ez azért is fontos, hogy az európai trendeket közel hozzuk, és ne privilégium legyen, ha valaki megtekinthet egy nemzetközi koprodukciót, vagy részt vehet benne.

– *Ettől különböző igényekkel jött létre Árpád terve,⁴ aki egy nagyszabású, színházcsinálókát képző rendszert dolgozott ki, amelynek kulcsszavai: művészet, fórum, intézmény. Hogy született ez az anyag?*

Sch. Á.: Annak idején még Bagossy László keresett meg egy közös rendezőosztály indításának tervével. Ő vetette fel,

hogy ezt hozzuk közös platformra a párhuzamos színészosztállyal, ám végül nem tudtunk megfogalmazni egy közös curriculumot, és mivel nekem ez volt az alapelvárásom, végül, ha kicsit késve is, de kiléptem. Már másodszor, mert korábban Székely Gábor hívott Bodó Viktorral együtt tanársegédnek a rendezőosztályához. Ott is az alapvetések tisztázásának hiánya okozta azt, hogy nem vállaltam a közös munkát.

– *Míg Viktor anyaga az SZFE alapvetéseiből indul ki, a te holisztikus szemléletű elképzelésed hazai szemmel nézve kifejezetten távolinak tűnik.*

Sch. Á.: Különböző holland, német és francia példákban kiindulva gondoltam azt, hogy a színházcsinálók képzése lehet ennyire kiterjedt és átfogó. Egyrészt a színházi műfajok komplexitásának feldolgozása, másrészt a különféle színházi szakterületek átfedése motivált. A színházcsinálás kikerülhetetlenül közösségi műfaj, még akkor is, amikor a rendező nem tekinti partnerének a díszítőt. A színház szépsége éppen abban rejlik, hogy képes egy fedél alá hozni a kismillió részfeladatot a történet megírásától a közönséggel való kapcsolatépítésig. Az én elképzelésemben a képzésben résztvevőknek a tanulási folyamat közben nyílna lehetőségük arra, hogy eldöntsék, konkrétan mely szakterületet, szakterületeket akarják mélyebben elsajátítani. Ebből következik az is, hogy ez a képzés nem abból indul ki, hogy valaki már tud színházat csinálni, hanem hogy egyszerűen csak érdeklődik a színházcsinálás iránt, és ezért jelentkezik. Egyetérték Viktorral, hogy az elméletet és gyakorlatot jobban össze kell kapcsolni, érthetővé kell tenni a szinergiákat. Én azonban még jobban hangsúlyoznám az elméleti képzés jelentőségét, hiszen mégiscsak valamiféle értelmiségikultúróról van szó. Olyan embereket képzünk, akik a jövőben különféle színpadokról szólnak majd a polgárok sokaságához. Mondom ezt úgy, hogy én soha nem szereztem meg az általam elvárt elméleti háttérrel. Ennek csak egyik oka volt az SZFE, a másik a saját lustaságom, illetve az az általánosan elfogadott nézet, hogy a

⁴ <http://www.schillingarpad.com/work/215>

színházcsináló alapvetően gyakorlati ember, akit gyakran csak akadályoz a sokféle elméleti szempont. Az én elvárásom egy olyan szakmai színvonal, ami nem önmagunk reprodukciójáról, hanem önmagunk meghaladásáról szól. A valódi szaktudás intellektuális, racionális és reflektív, nem csak egy ösztönös valami. Ahhoz, hogy ügyesen játsszunk, rendezzünk, elég némi formaérzék, de ahhoz, hogy emberek tömegeihez szóljunk felelősen, szakmailag és intellektuálisan is fejlődünk kell, tájékozódunk kell a társadalom dolgaiban, különben könnyen beleragadhatunk egyfajta infantilis állapotba, amelyben állandóan a játék öröme meg a nagy írók nagyszerű gondolataira mutogatunk saját tényleges tudásunk és társadalmi elköteleződésünk hiányában.

– *Miért a Shakespeare–Csehov–Brecht hármasköré építet a képzést?*

Sch. Á.: Ez a hármaskör felosztás csak a képzés második évre vonatkozik, nem a képzés egészére. A képzés lényege, hogy minden egyes év újabb szakmai kihívásokat támaszt, és ezekre keresi a lehetséges megoldásokat. Az első év a színházi alapfogalmakat járja körbe elméleti és gyakorlati megközelítésben. A második év épül az említett három alkotó munkássága köré. Shakespeare-rel indítottam, mert az ő költészete és képisége a színházcsinálás mámoros, örömteli szabadságát képviseli. Azt, hogy a különféle műfajokkal, a tánccal, a zenével, a bábbal, a szóval hogyan lehet igazán szabadon és nagy képzelőerővel bánni. Csehovnál a realizmust, a valóság ismeretét és az arra adott művészeti reflexiót tartottam fontosnak, és ehhez kapcsoltam a pszichológiai ismereteket. Brecht esetében pedig a társadalmi elkötelezettséget tartom a legfontosabbnak. Továbbgondolva az elidegenítést, a néző felé kiforduló művészt – hiszen ezt az elmúlt ötven évben már jócskán meghaladták –, ide próbáltam becsatornázni az alkalmazott színházi formákat, a fórumszínházat és a színházpedagógiát, valamint a társadalomtudományokat. A harmadik év a színház terei felől közelít, és a diákok önálló alkotására fókuszál. Ebben az évben az iskolában, a kőszínházban és szabadtéren folyik a munka.

– *Te is 3+2 évben képezed el az ideális képzést.*

Sch. Á.: Franciaországi tapasztalataim azt mutatják, hogy azt a gyakorlati tudást, amellyel professzionális módon lehet részt venni a színházi folyamatokban, három év alatt el lehet sajátítani. A plusz két év valamilyen értelemben az önállóságról, a specifikációról, a kutatásról kell szólnon: amikor az iskola abban nyújt támogatást, hogy a hallgató meghaladja az alaptudását, különleges tapasztalatokra tegyen szert, akár elméleti, akár gyakorlati szempontból alkosson valami egyedülállót. A plusz két év elvégzése adhat belépőt ahhoz, hogy a volt diákból akár oktató is váljon. Mesterdiplomát csak az kaphat, aki valamilyen szempontból többet tud a mindennapi gyakorlathoz elegendő szaktudásnál.

– *Katalin, Tamás, ti hogy látjátok Viktor és Árpád képzési tervét?*

T. K.: A kortárs hazai színház két kiemelkedő egyénisége letett az asztalra két izgalmas és előremutató képzési tervet. Ez rendkívül fontos. Erről lenne érdemes széles körű szakmai vitát folytatni, illetve mindkettőjüknek intézményes keretek között lehetőséget kellene biztosítani arra, hogy ezt a képzést elindíthassák, kipróbálhassák és folyamatosan tovább alakíthassák. (Jut eszembe: miért van az SZFE-nek – azaz most már egy magánintézménynek – erre kizárólagos monopóliuma Magyarországon?) Mert miről gondolkodunk a színházi felsőoktatás kapcsán? Az alapelveinkről. Hogy mi számunkra a színház, mit jelent nekünk a kultúra, a társadalom. Arról

van szó, hogy átgondoljuk, hogy mi a színház feladata a 21. században. Hogy mi számít értéknek, ezt mi hogyan gondoljuk közvetíteni, és kik részesülhetnek belőle. Hogy hogyan egyensúlyozzunk tradíció és innováció között. Évszázados hagyományokkal nem lehet teljes egészében szakítani, viszont nemcsak az a feladatunk, hogy a jelen színházi struktúráját kiszolgáljuk, hanem fel kell mérnünk a színház folyamatosan változó ökológiáját is. Egy általunk ismeretlen jövőről kell megpróbálni nyitottan, rugalmasan és demokratikusan gondolkodni, és arra felkészíteni a hallgatókat, hogy ott helyt tudjanak majd állni. Mindez azt is jelenti, hogy számot vessünk azzal, mit gondolunk a pedagógiáról a 21. században. Hierarchikus, egyirányú, a tudás és az igazság kinyilatkoztatását és átadását szolgáló eszköznek véljük? Vagy egy olyan, kölcsönös és kétirányú folyamatnak gondoljuk, amelyben a tanár/mester szerepe az, hogy empátiával és figyelemmel odafordulva, a hallgató emberi méltóságát maximálisan respektálva elősegítse és támogassa a tanítvány önépítését, önmagán való folyamatos munkáját? Utóbbi – fontos – gondolat mindkét tervben hangsúlyosan jelen van.

Ö. T.: Mindkét tervben van egyfajta nyitás, ami valóban elengedhetetlen. Amikor Kaposváron tanultam és amikor az SZFE-n tanítottam, végig a nyitás iránti vágy vezérelt. Frusztrál, hogy futószalagon jönnek ki a színészek, akik mind ugyanazt tudják. Minket is mintha csak arra akartak volna nevelni: beszélj, mozogj, mutasd a képed, húzd ki magad, lovagolj, mindegy, de minden körülmények között meg tudj jelenni! Közben én az egész képzésem alatt nem álltam nagyszínpadon. Stúdiókban játszottam három évig – igaz, többnyire most is ott dolgozom, tehát végül is hosszú távon bejött a dolog.

Árpád terve pontosan fejezi ki azt az igényt, ami rég benne van a levegőben. Ezért jön létre egyre több projekt, ezért mennek a végzősök szívesen függetlenekhez. A berögzült hierarchia megbicsaklani látszik. Korigény, hogy a színész egyenrangú alkotópartnerként fogalmazza meg magát, miközben színészként is gondolkodjon. Ma már kevésbé az a lényeg, hogy „roncsold magad, dögölj bele, és akkor hátha érzel majd valamit, én meg majd rendezőként megmondom, hogy jól érezd-e”. Ez a hozzáállás szerencsére kezd eltűnni. Én a munkáimban a személyiségközpontú színészi jelenlétet keresem.

– *Az SZFE-s rendezésednél mit tapasztaltál ebből? Mennyire akarnak vagy mennyire képesek adott szerepekben a saját személyiségükkel dolgozni a hallgatók?*

Ö. T.: Én rendezőként leginkább struktúrákat tudok létrehozni, amelyekben aztán hagyom az embereket működni. A közös létezést keresem, olyan, esemény jellegű helyzeteket, amelyekben a színészek nem tudnak rossz döntéseket hozni. Ez az SZFE-n néha küzdelmes volt, egyénileg nagy különbség volt azok között, akik azonnal vevők voltak a módszeremre, és azok között, akik az ott eltöltött három év alatt mintha elfelejtették volna, hogy ők is alanyi jogon hozhatnak döntéseket, vagy lehet véleményük. Ez persze önbizalom dolga is, csak az a kérdés, hogy mihez lesz vagy nem lesz az embernek önbizalma. Ahhoz, hogy gondolkodás nélkül, önfeledten mindent megcsináljon, és esetleg még jól is érezze magát benne – amihez szintén óriási önbizalom kell, és nekem sosem sikerült –, vagy ahhoz, hogy esetleg merjen szembemenni valamivel, vagy megtanulja keresztülvinni a saját akaratát. Fontos, hogy egy színésznek legyen bátorsága jelezni, ha valami nem tetszik neki, vagy valamit nem ért. Mindkét képzési terv afelé mutat, hogy együtt gondolkodjunk és folyamatosan beszéljünk arról, kik vagyunk, mit miért csinálunk.



Schilling Árpád. Fotó: Nagy Zágon

Sch. Á.: A személyesség jelenléte kikerülhetetlen, ha művészetről beszélünk. Emlékszem, Székely Gábor azért tartotta veszélyesnek a személyesség túlzott hangsúlyozását, mert tartott a személyiség vacakságától. Attól, hogy a leírt szó ereje és a mögötte lévő, adott esetben évszázados tudás és kultúra helyébe csak a nyegle visszautasítás, a pillanatnyi örület, az öncélú mánia lép. Egy jó oktatás megpróbál valamiféle egyensúlyt teremteni, hogy a személyiség is kifejezhesse önmagát, akár megkérdőjelezhesse a korábbi értékeket, de közben bizonyos kulturális értékeket is továbbörökít, ha másért nem, azért, hogy kellő felkészültséggel kritika tárgyává tegyük azokat.

Ö. T.: Teljesen egyetértek. Én sem a személyiség mindeknek felett állását erőltetem, csak a perifériáról szeretném elmozdítani.

B. V.: Módszerek és saját mániák töredékeiből próbálunk kitalálni és összetákolni valamit egy biztonságos burokban. Úgy érzem, mi mindannyian az élet felé akarunk nyitni, hogy azt az összes szélsőséggel, szépséggel és borzalmával együtt kezdjük el feldolgozni, megérteni, és reagálunk rá.

Sch. Á.: A rendszerváltás után a színházcsinálók nem gondoltak bele, hogy mi változott a világban ahhoz a színházhoz, ahhoz a környezethez képest, amiben korábban szocializálódtak. Voltak kis előrelépések, de a szakmában még mindig nem sikerült átgondolni, hogy mi változott vagy minek kellene megváltoznia a társadalomban, és hogy milyen eszközökkel tudunk erre reagálni a magunk állami pénzből finanszírozott infrastruktúrájával és művészetével. A probléma harminc éve ugyanaz, pedig megúsztatlan a múlt, a jelen és a jövő viszonyainak tisztázása. Sajnos nem lehet egyről a kettőre lépni, amíg a múltat meg nem értjük, fel nem dolgozzuk. Egy állami fenntartású egyetemen kötelező valamit gondolni arról, hogy hol tart a társadalom. És nemcsak azért, mert akkor a színész jobban fog karaktert ábrázolni, hanem mert erkölcsi kötelességünk ezzel foglalkozni.

T. K.: Érdemes lenne még a saját vakfoltjainkról is szót ejteni. Miközben rendkívül fontosnak tartom, hogy mindkét tervezet a színházat az együttműködés és a kölcsönviszonyok

felől közelíti meg, Árpád anyaga, annak ellenére, hogy egy újfajta, holisztikus szemléletet képvisel, továbbra is tipikusan Európa-, középosztály-, szöveg- és férficentrikus tananyag. Mondom ezt az alapján, hogy kit szólít meg és mit mutat fel színházként. Javasolnám még felvenni a három drámaíró mellé fókuszpontként, mondjuk, Caryl Churchillt, hogy legyen egy jelentős női drámaíró is, akinek erénye nem melleleg a színházi formák feszegetése, megkérdőjelezése. Vagy ha már drámaírókról beszélünk, szóba jöhetne akár Suzan-Lori Parks is, aki a fekete-amerikai történelem és nyelv a drámai irodalomba történő beemelésével készítet bennünket annak az újragondolására, hogy kiről, kinek és hogyan szóljon a színház. Szükséges volna tágítani az Európa-centrikus és a színház mint irodalom központú látásmódon, és egy olyan globális színházfelfogás felé elmozdulni, amelybe például a performanszművek is beleférnek. A másik javaslatom az volna, hogy a Kelet-Európában tradicionálisan jelentős és innovatív bábszínházi műfajt a képzés tovább erősíthetné. A harmadik, komoly hiányérzetem a digitális médiához és a színházi technológiával való foglalkozáshoz kapcsolódik: a digitalizált, a hibrid színházi terek és az ezekre válaszképpen megújuló színházi eszköztár kérdése a pandémia óta végképp megkerülhetetlen.

Sch. Á.: A képzési program egésze nem pusztán három férfi szerző köré épül. Bár elismerem, hogy a női szerzőket hangsúlyoznunk kell, mint ahogy a felvételnél sem a korábbi nemi megoszlást kell követnünk, hanem törekedni kell a nemek egyensúlyára. Az oktatási programomban nem szerepel, hogy férfiak oktatnának, és például a dramaturgia, az alkalmazott színház vagy a pszichológia nem férfispecifikus fogalmak vagy szakterületek. A felsőoktatás középosztályi jellege általános társadalmi kérdés, amelyre válaszokat kell találnunk. Az én anyagomban két megközelítés segíthet nyitni ebben a kérdésben. Az egyik az, hogy a felvételihez nem szükséges semmiféle színházi előtanulmány, és maga a felvételi sem a tudásra, hanem az érzékenységre épít; másrészt a képzés közösségi alapú, és csak a második évtől indul el a specifikáció. Az európai fókusz valódi probléma, és a saját szűklátókörűségem bizonyítéka, ezt elis-

merem. Ahhoz, hogy fejlődjön az anyag, sok-sok vitára és különböző szempontok beépítésére volna szükség. Ezért is örülök annak, hogy Katalin felvetette ezeket a problémákat.

B. V.: Valóban fontos ezeknek a vakfoltoknak a megfogalmazása. És kulcskérdés, hogy egy felvételi rendszerben, egy intézmény működésében gondolunk-e azokra, akik szegregált helyzetből próbálnának kiszakadni. A társaimmal szegyenkezve lehajtottuk a fejünket, hogy mi ezt nem tudjuk megoldani. Nem tudunk vonzóvá tenni egy felvételi helyzetet, mondjuk, egy mélyszegénységből érkező roma fiatalnak. A tehetségek pedig ott ugyanúgy megtalálhatók, sőt, lehet hogy onnan még sokkal mélyebb élményanyaggal, egyedibb élettapasztalattal, fiatalabb érzelmi intelligenciával is érkezne valaki. De nem tudtunk olyan felvételt vagy osztályprogramot kitalálni, ami segítene ezen a helyzeten. Nem tudtunk megalkotni egy olyan rendszert, amiben egyenlő eséllyel lehet elindulni. Nem hallottam róla, hogy a jelenlegi intézmény törekszik-e ilyesmire, de az új vezetőség pláne fényévekre van attól, hogy ilyen problémákkal foglalkozzon.

Sch. Á.: Létezik Magyarországon egy elég kiterjedt mozgalom: a diákszínjátszás, amit az elmúlt harminc évben szintén nem vett elég komolyan a színházi szakma, pedig az egész országot lefedi. Bár ott is megjelenik a szegregáció, de bizonyos műhelyek direkt ellene dolgoznak. Ha az Országos Diákszínjátszó Egyesülettel komolyabb viszonya lenne az SZFE-nek, akkor igenis el lehetne érni, hogy a felvételin megjelenhessenek ezek a fiatalok, hiszen helyi szervezetektől kapnának támogatást. Sokat segítene ezen a problémán a decentralizált felvételi, aminek segítségével olyanok is hozzáférhetnének a lehetőséghez, akiknek a több száz kilométeres utazás és a szállás komoly gondot okoz. Ezen felül pedig az ösztöndíjrendszer fejlesztése is vonzóbbá tehetné ezt a területet a kirekesztett közösségek számára.

– Szeretném, ha még beszélhetnénk az ideológiai képzés fogalmáról. Lehet-e ideológiát tanítani? Vagy: lehet-e ideológiamentesen tanítani?

B. V.: Ezek matricafogalmak. Mi is nap mint nap dobálózunk velük, egyesek fegyverként használják őket, de ezek

semmik. Akik ilyen vádakot hangoztatnak, legtöbbször az ideológia fogalmával sincsenek tisztában. Ezek érzelmi töltettel rendelkező, de üres, eltorzult szavak, egyszerű kommunikációs eszközök.

– Kicsit más értelemben akartam ezt megkérdezni. Ha még nem adtunk volna elég muníciót az egyetem támadóinak: szerintem igenis van ideológiai képzés az SZFE-n, még talán túl gyenge is. Én például tanultam ott nyitottságról, szolidaritásról, amik szintén illeszkednek bizonyos ideológiai rendszerekbe.

Sch. Á.: Sok konfliktushelyzet és félreértés a fogalmak összekeveréséből fakad. Az ideológiákkal kapcsolatban is folyamatos a maszatolás, és azok emlegetése rendre összekapcsolódik valamiféle pártszimpátiával, pártpolitikával. Amennyiben az ideológia egy bizonyos gondolkodásmódot, a világhoz való viszonyulási módot jelent, akkor igen, az SZFE-n volt és van ilyen. Akármilyen drámát elemzünk, sorsok, személyek és történetek igazságát keressük, ami sohasem fekete-fehér. Alapvető szándékunk a megértés, az empátia. Chris Cooper elismert angol színházpedagógus mondta, hogy nem tudunk a TIE műfajáról beszélni anélkül, hogy a baloldaliságról is beszélhetnénk, hiszen a színházpedagógiai módszer az egyenlőség és esélyteremtés gondolatából indul ki.

T. K.: Az SZFE körül kirobbant konfliktus tulajdonképpen két érvényes színházi paradigmának egy végletekig kiélestedett és vakvágányra futott vitája. Metaforává egyszerűsítve: a színház mint templom és a színház mint fórum (börze, piactér) elképzeléseiről van szó. Az előbbi a színházat a rítus felől definiálja, a tiszta művészet eszményére törekszik, és a hagyományok őrzésére és átörökítésére teszi a hangsúlyt. Míg az utóbbi a színházat a játék felől definiálja, azaz itt egy dinamikusabb, innovatív, értékeiben nyitottabb, a korszellemre gyorsabban reagáló, pluralistább, a szabályokat megkérdőjelező színházi eszme jelenik meg. Egészséges társadalmakban e két színházi paradigma dinamikus és dialektikus kölcsönviszonyáról beszélhetünk.

– A beszélgetésünkéből is látszik, hogy rengeteg kibeszéltetlen és megbeszélendő téma van a színházi oktatással és a kulturális környezettel kapcsolatban. Így van ez Angliában is?

Trencsényi Katalin. Fotó: Marina Dmitrijeva



T. K.: Az Egyesült Királyságban a #MeToo, illetve a #BlackLivesMatter mozgalmak komoly és éles szakmai vitát robbantottak ki, egyúttal felszínre hozták a már a nyolcvanas évek óta változásra érett brit színházi felsőoktatási képzés problémáit. A közelmúltban több helyen vezetőcsere történt, női vezetők érkeztek, többen közülük színházigazgatói pozícióból kerültek színházi oktatási intézmények élére; talán ez is közrejátszott abban, hogy felforrósodott a vita a felsőoktatási intézmények szerepéről. Tudniillik, hogy mi lenne ezeknek az iskoláknak a fő feladata: a szakmai alapok megtanítása, vagy ennél fontosabb a társadalmi folyamatokra itt és most történő reagálás? Emellett régóta szó van a hátrányos helyzetű fiatalok bekerülésének nehézségeiről vagy lehetetlenségéről. Ezzel párhuzamosan kérdőjeleződik meg a színházi és irodalmi kánon. Égető kérdéssé vált, hogy milyen társadalmi rétegek hogyan vannak reprezentálva a színpadon. Ez a téma egészen az intézményes rasszizmus kérdésköréig vezet, ami az Egyesült Királyságban jelenleg fontos beszédtema. A pandémia által előállt helyzet rákényszerített arra, hogy ezeket a kérdéseket nemcsak egyéni, de intézményi szinten is feltegyük a szigetországban. Dühös és fájdalmas viták zajlanak, patinás intézmények kényszerültek őszintén szembenézni eddigi működésükkel, és ennek következményeként a nyilvánosság elé lépni, a hibákat beismerni, és bocsánatot kérni. Ez hosszú folyamat lesz, amelynek fontos része a társadalmi nyilvánosság és a párbeszéd. De látható, hogy valami őszintén elindult.⁵

– Mit gondoltok: hogy ne legyen ez az egész beszélgetés pusztába kiáltott szó?

5 Lapzárta után érkezett a hír, hogy az Egyesült Királyság leghíresebb színiakadémiája, a RADA igazgatója, Ed Kemp távozik posztjáról. Lemondása hátterében nagy valószínűséggel a #BLM-mozgalom által júliusban felszínre hozott problémák állnak, amelyek rávilágítottak az iskolában a fekete diákokat és oktatókat érintő, az iskola működésében rendszerszinten kimutatható diszkriminációra.

Sch. Á.: A történelmi SZFE-ért folytatott heroikus harc még zajlik, és minden támogatás kijár azoknak, akik az egyetemi autonómiáért, a tanszabadságért, a hallgatók és oktatók jogaiért vállalják a méltatlan és arrogáns einstand elleni küzdelmet. Érzésem szerint ugyanakkor a paradigmátikus változáshoz újraalkotott keretek is szükségesek. Valamilyen értelemben új iskolára van szükség, az SZFE korábbi struktúrájának és módszertanának radikális átgondolására. A színházi oktatás reformja mellett a színházi szakma reformja is időszerű. De nem erőből és politikai hátszéllel, hanem konszenzussal és szakmai alapon. A jelenlegi katasztrofális helyzet a szakmai együttműködés hiányából következett, amennyiben a politikai erő egyszerűen kihasználta a szétzilált viszonyokat. Minél több párbeszédre van szükség, és nemcsak abban az értelemben, hogy mindenki elmondja az érveit, hanem hogy meghallgatjuk egymást, főleg azokat, akiknek a gondolatai különböző okokból nem érhettek el a mainstream ingerküszöbét. Szakmai elvárásainknak valahogy igazodniuk kell a 21. század társadalmi elvárásaihoz. Jó volna már a jövő felé fordulni, mert tagadhatatlan értékeink lassan elvesznek a globális versenyben.

A beszélgetés 2020. december 17-én készült.

*A beszélgetés résztvevőiről: **Bodó Viktor** színész, rendező, az SZFE (volt) tanára, a Szputnyik volt vezetője, többnyire német nyelvterületen dolgozik; **Ördög Tamás** színész, rendező, óraadó tanár, a Dollár Papa Gyermekei társulat vezetője; **Schilling Árpád** színházrendező, a Krétakör alapítója, több országban rendez és tart workshopokat, jelenleg Franciaországban él; **Trencsényi Katalin** dramaturg, kutató, színházcsináló, rendszeresen tanít Európában és Amerikában, 2015–2019 között a Royal Academy of Dramatic Art (RADA) tanára volt, Londonban él.*

Kohlhaas Mihály, r.: Antal Bálint, az SZFE negyedéves rendezőhallgatója. Fotó: Gálos Mihály Samu



GUBÁN MÁRIA

JÁRT UTAT JÁRATLANÉRT

Papír nélkül színpadon

A Színház- és Filmművészeti Egyetem átalakításával járó küzdelemben a jelenlegi hallgatók sorsát folyamatos bizonytalanság övezi: elismerik-e féléves munkájukat? Kaphatnak-e jegyeket? Le tudnak-e majd diplomázni? És itthon vagy netán valamelyik külföldi intézményben? Mihez kezdhet egy színész szakirányú diploma nélkül?

Attól a kérdéstől, hogy „Mi is a művészet?”, színházról szólva viszonylag hamar eljutunk egy másik felvetésig: mitől lesz valaki jó színész? A filozofikus kérdések sajátja, hogy sosem volt, és nem is lehet bennük konszenzus, mint ahogy arra sincs biztos recept, hogyan válhat valaki jó színésszé. De abban a pillanatban, hogy ezeket a kérdéseket már nem művészetfilozófiailag vagy történetileg vizsgáljuk, hanem engedjük, hogy hatalmi és politikai narratívák színezzék értékítéleteinket, és esetleg egyetemessé tágítjuk ezeket a narratívákat, önkényesen korlátozzuk a művészet szabadságát – megsemmisítve magát a művészetet.

Ezért ha a művészeti képzéseket felülről kezdjük szervezni és irányítani, vagy politikai eszközként tekintünk rájuk, esetleg különböző utakon azt is megszabjuk, kik gyakorolhatják az egyes művészeti ágazati szakmákat (nem transzparens módon osztogatott támogatásokkal, átláthatatlan pályázatokkal), akkor propagandát gyártunk, nem kultúrát teremtünk.

Hat színésszel és egy rendezővel beszélgettünk arról, hogyan kerültek a pályára, hogyan boldogultak szakirányú diploma nélkül, és a felsőoktatáson kívül milyen egyéb (kerülő) utak vezethetnek a színházhoz.

„Soha nem jutott eszembe, hogy színész szeretnék lenni” – kezdi Lukács Andor, aki ennek ellenére ma már Kossuth- és Jászai-díjas színész, de rendezett játékfilmeket és színházi előadásokat is. Ugyanakkor a színpad korán megjelent az életében. Édesanyja által szervezett előadásokban, amelyeket az általa gondozott „pszichiátriai betegeknek” írt és rendezett, gyakran ő is feltűnt apró mellékszerepekben, természetesen mindig rossz időben, a számára kijelölt végső elhangzása előtt.

Saját elmondása szerint Fodor Tamás sem igazán tervezte a színészi pályát, az Egyetemi Színpad indította el a karrierjét – azóta ő is Jászai-díjas, és a ma Stúdió K néven ismert hajdani Orfeo Stúdió is az ő vezetésével alakult meg a rendszerváltás előtt.

Szalontay Tünde sem sorolható azok közé, akik már kicsi koruk óta színpadon képzelik el az életüket. A képzőművészeti performanszok világából csöppent a színházba. Majd dán és olasz színpadokon keresztül vezetett az útja a magyar filmekbe és sorozatokba.

De vajon mi a közös Urbanovits Krisztinában, Mohácsi Jánosban, Scherer Péterben és Csákányi Eszterben – persze azt

leszámítva, hogy mindannyian sikeres művészek és színészek? Nos az, hogy egyiküket sem vették fel a Színház- és Filmművészeti Egyetemre, sokuk esetében még a Színművészeti Főiskolára. (Az intézmény 2000 óta viseli az egyetemi rangot, amit a rendszerváltás után felgyorsult oktatási reformok tettek indokoltá és lehetővé Babarczy László rektorsága idején.)

Mohácsi János például huszonnyolc éves koráig körülbelül nyolcszor jelentkezett minden olyan szakra, amelyik valamilyen szinten kapcsolatba hozható a színházi rendezéssel. „Amikor utoljára mentem felvételizni, Babarczy megkérdezte tőlem, hogy minek akarom én ezt annyira. Azt válaszoltam neki, hogy »nézd, Laci, meg kell nekik adnom az esélyt, hogy felvegyenek.«” Pedig ekkor Mohácsi már rendezett Kaposváron a Csiky Gergely Színházban.

Urbanovits Krisztina négyszer felvételizett, és mindig hatalmas csalódás volt számára az elutasítás, pedig minden alkalommal becsületesen készült. Csákányi Esztert háromszor utasította el az intézmény, de Scherer Péter sem volt sokkal szerencsebb. Csákányi ezután rögtön jelentkezett a Nemzeti Stúdióba, Scherer pedig fogta magát, elment a Műegyetemre, és elkezdte „civil” egyetemi éveit, amelyeket ma már semmiért nem adna.

A többszöri nekifutással és az elutasításba való lassú bele-törődéssel párhuzamosan mindnyájan a gyakorlatban kezdtek elsajátítani azt, amit a Színművészeti tantermei tartogattak volna számukra.

Urbanovits Krisztina a szülei unszolására az ELTE Bölcsészkarán tanult művészettörténetet, de ott is rögtön az Egyetemi Színpadon találta magát. Ugyanezen az egyetemen, kicsit korábban, Fodor Tamás magyar-pedagógia szakos hallgatóként szeretett bele a színjátszásba. „Az Egyetemi Színpad nagyon izgalmas terepe volt annak, hogyan találkozik egymással az értelmiség, a művészek, az írók és költők. Számomra ez sokkal izgalmasabb volt, mint elkezdni színészetet tanulni” – emlékszik vissza. A hatvanas években ez a fórum az Eötvös Loránd Tudományegyetemen valóságos olvasztótégelye volt a tiltott és vágyott avantgárdnak, a szabad Nyugatról érkező hatásoknak és a József Attilához hasonló életművel rendelkező ikonikus magyarok felfedezésének. Fodor elmondása szerint számára a hatvanas évek Színművészeti Főiskolája egyébként sem volt túl vonzó hely, ideológiailag meghatározott, egyfajta politikai

eszmerendszer által irányított szakipari képzés folyt az intézményben. Fodor Tamás hírnevét igazán a Magyar Televízió által rögzített Plautus-mű, az *Amphitruo* hozta meg, amelyben Sosiát, a szolgát játszotta. „Ezek után eszembe sem jutott, hogy nekem ezt az iskolát el kéne végezni. Ez egy másfajta képzés volt. Itt nemcsak olyan mesterek álltak mellettünk, akik a katedráról, mintegy frontálisan adták át a szokott ismeretanyagot, hanem társulatban gondolkodó művészek, de a társulat maga is visszahatótt a művészekre.”

Csákányi Eszter, Lukáts Andor, Mohácsi János és Urbanovits Krisztina életében további közös pont Kaposvár. „A hetvenes években Kaposvár az ország egyik legjobb helye volt – mondja Csákányi. – Velem a legjobbat tették akkoriban, hogy nem vettek fel. Ezek az emberek ugyanis még nem tanítottak a főiskolán. A szellemiség, ami ott kialakult, az a maximalizmus, az az akarás, hogy színházat csináljunk (mi éjjel-nappal próbáltunk!), nekem ez volt a legnagyobb iskola.”

„Ott lengtünk a Csákányival a trapézban a magasban” – idézi fel Lukáts Andor a Pincészház utáni időket: egy Garas Dezső rendezte előadáshoz még cirkuszi sátrat is építettek. „Kaposváron mindent megtanultam, még kötélén táncolni és egykerekűzni is. Zsámbéki, Babarczy, Ascher, Ács – elképesztő mesterek, elképesztő színészek. Olyan csapat volt, amikor odamentem, hogy olyat álmodni sem lehetett.”

Itt indult Mohácsi János pályája is, aki huszonhét évet töltött a városban. Elmondása szerint a kilencvenes évek közepére már senkit sem érdekelt, hogy van-e papírja arról, hogy rendező, vagy sem. A legtöbb dolgot önművelő módon tanulta Kaposváron, a zenés mesterséget például a saját hibáiból okulva.

Urbanovits Krisztina Ascher Tamás biztatására ment Kaposvárra. Csoportos szereplőként kezdte, pályája aztán hatalmas lendülettel ívelt felfelé, majd megrekedt, nagyjából akkor, amikor a sötét felhők is gyülekezni kezdtek Kaposvár környékén.

Szalontay Tünde és Scherer Péter maradt Budapesten. Ők a Szkénében játszó, Somogyi István vezette Arvisura Színházi Társaságban lesték el a szakma fortélyait. „Olyan erős volt a stúdió, hogy fel sem merült bennem, hogy máshová menjek” – meséli Szalontay, aki Schererrel ellentétben nem is jelentkezett a főiskolára. Voltak beszéd-, tánc- és művészettörténeti óráik, emellett minden este játszottak. Az Arvisurában akkoriban már nem voltak ismeretlenek azok a módszerek, amelyek az intézményes oktatásba csak később kerültek be: akrobatikával, kontakt táncsal és néptáncsal is foglalkoztak. „A mozgás és az energia felől közelítettünk meg mindent” – mondja Szalontay.

Scherernek a legnagyobb áttörést viszont a Csákányi János rendezte *Szentivánéji álom* jelentette, pontosabban annak köszönhetően a megismerkedés és a barátság kezdete Mucsi Zoltánnal, aki szintén játszott az előadásban. „Rengeteget formált rajtam. Ő az akkori szolnoki kőszínházi gondolkodásából egész mást hozott, mint én a független helyekről.” Mucsi egyébként szintén autodidaktaként küzdött fel magát a színészi számlátrán.

Abban mindenesetre nagy az egyetértés, hogy vannak olyan technikák, amelyeket intézményes keretek közötti oktatás nélkül sokkal hosszabb idő eljáratni, és azok a kapcsolatok, amelyek az egyetemen adóttak, szintén lassabban épülnek ki. Scherer Péter noteszába tizenöt év alatt kerültek be azok a telefonszámok, amelyek a diplomás színészeknél már négy év után megvannak.

„Míg engem három vagy négy rendező rendezett, ott sokkal több ember foglalkozik a hallgatókkal – mondja Csákányi

Eszter. – Az elméleti tudás a nem végzett színészeknél alulmaradhat. Az egyetemen többféle ízléssel, több lehetőséggel, többféle műfajjal találkozunk a diákok.” Majd hozzátesszi: „A produktumon, a tehetségen, azon, hogy ki milyen színész lesz, nem látszik, hogy valaki végzett-e egyetemet, vagy nem.” A különbségek feloldódnak az időben.

Az elején viszont igenis lehet érezni a különbségeket. Az Egyetemi Színpadon egy darabban Scherer vele egyidős, de főiskolát végzett hallgatókkal játszott együtt. Míg ők az Arvisuránál inkább a Mejerhold-féle módszer szerint működtek, a diplomás színészek a Sztanyiszlavszkij-módszerben mozogtak otthonosan. „Ha egy jelenetről tudták, hogy róluk szól, és az övék, abba nagyon bátran beleálltak. Nem volt bennük az a szemérmesség, ami bennem még akkor is megvolt, amikor éreztem, hogy jó lesz.” A magabiztosság, amiről Scherer mesél, nem feltétlenül a módszer sajátossága. Inkább az intézményes közeg folyamatos megerősítése, illetve a technikák megfelelő alkalmazásának elsajátítása eredményezhet ilyesfajta biztonságot.

Urbanovits Krisztina ugyancsak a próbafolyamatok során érezte meg a különbséget. „Nem igazán voltak eszközeim, nem tudtam, hogy kell próbálni. Nem tudtam beosztani az energiám, rögtön az első próbán elsütöttem az összes patronom, és nem értettem, a többi színész miért ilyen energiatakarékos üzemmódban tolja. Aztán mikor nekem már ötletem sem volt, ők hirtelen begyújtották a rakétáikat, és elszárgultak mellettem. Önállóan voltam, csüggttem a rendezőkön.”

Szalontay Tünde szerint van különbség az utak beláthatóságában is. „Az egyetemen van egy klasszikusabb rendszer, ami alapján a színészeket képzik. Ilyen értelemben az ismeretebb út, mint egy úgynevezett alternatív színház.” Szerinte a független, alternatív helyek másféle, kevésbé járt, kevésbé egyértelmű utakat kínálnak. „Ez ad egy abszolút szabadságot, ami néha szorongató is.” Ez az olykor kellemes, máskor kellemetlenebb szorongás a határok hiányából is fakad. „Úgy érzem, én mint színész kevésbé vagyok megfogható. Persze ez nem biztos, hogy így van.” A különbségeket valószínűleg csak kívülről lehet látni – ha láthatóak egyáltalán.

Lukáts Andor életpályája minden szempontból rendhagyó. A laza nemtörődömség és a véletlenek olyan helyekre és helyzetekre repítették, amelyek ma már komoly szervezéssel is nehezen elérhetőnek tűnnek. A Pincészház hátsó sorából, ahonnan csak azért állt fel, mert a rendező, Fodor Tamás fel szólította, hogy több hónapnyi csendes bámulás után ugyan mondjon már végre egy verset, meg sem állt Kaposvárig, ahol Zsámbéki Gáborral szemben ugyancsak megtagadta az együttműködést a felvételi alatt – amelyre egyébként ő maga jelentkezett. Ennek ellenére mégis játszott feketére festett arccal néger Jézust, majd később még megannyi főszerepet. Nem lehetett mit tenni, színházi embernek született.

De – ahogy Csákányi Eszter megfogalmazza – persze nagy adag szerencse is kell ahhoz, hogy az ember bekerüljön olyan helyekre, ahonnan aztán jó irányba vezet az útja. „Olyan mérhetetlenül telítve van a pályánk, hogy gyakorlatilag az alternatív színházakon kívül a színész, ha nem végez egyetemet, alig tud bekerülni a színházba.” Ennek ellenére szerinte nem kell feladni. „Azoknak, akiket nem vesznek fel, én ugyanezt tanácsolom: ha tényleg színészek akarnak lenni, akkor menjenek el valahová gyakorlatra, és ne hagyják abba! Érdemes valamilyen csoporthoz tartozni.”

Abban a legtöbb színész egyetért, hogy valamelyest könnyebbé teszi, hogy az utóbbi időben a határok kőszínház

és független játszóhelyek között sokat lazultak. „Régebben nagyobb volt a szakadék a színjátszás fajtái között – mondja Szalontay Tünde. – Ma már sokkal képlékenyebb a két világ határa. Van olyan független előadás, amiben két szabadúszó színész játszik, de a többiek nem azok. És egy-két kőszínházi előadás is simán elmenne független előadásnak.”

Annak ellenére, hogy fiatalabb korokban, diákként nem járhattak a főiskolára, tanárként, óraadóként, kurzusvezetőként többüket visszahívta az egyetem, de olyan is akad közöttük, aki elvégezte a doktori iskolát, mint például Urbanovits Krisztina. Lukáts Andor Jordán Tamással vezetett színészosztályt, Scherer Péter drámainstruktoroknak a drámajátékos szakirányon tartott féléves kurzust saját ifjúsági darabjairól, Mohácsi János a doktori iskolában tartott órákat, és Csákányi Esztert is felkérték, hogy tartson egy tematikus kurzust Kurt Weillről, amely sajnos végül nem jött össze.

Az Ascher Tamás rektorsága alatt indult drámainstruktor szak színjátékos szakiránya többek között várta és befogadta azokat a színészeket, akik úgy érezték, mégiscsak kellene nekik a papír, vagy kíváncsiak arra, mit adhat az egyetem. Itt tanult Szalontay Tünde is. „Akkoriban lettem szabadúszó, szerettem volna rendszerben látni azt, amit tapasztaltam és tudok a színházról, és új impulzusokat szerezni” – mesél a jelentkezése mögötti motivációkról.

Az SZFE viszont sokkal többet jelent mindannyiuk számára egy sötét foltnál a múltból, egy olyan intézménynél, amelyhez hallgatóként nem lehetett közük, annál a helynél, amely később munkát ajánlva kiengesztelte őket. Mint mondják, nem érznek sértettséget. A jelenlegi eseményeket az egyetem körül pedig mind aktív figyelemmel kísérik.

„Az SZFE-n történő dolgok nagyon szimbolikusak – kezdi Szalontay. – Szimbolizálják azt, ami most történik az országban. Fel nem fogható tragédia. Sósavval öntik fel azt, ami több mint 150 év alatt hagyományozódott át.”

„Mindent megtennék, hogy ezt vissza lehessen fordítani” – mondja szomorúan Lukáts Andor. Ő az elsők között állt őrt a tetőn diákjaival, és szeretné a hallgatók rendelkezésére bocsátani a Fészek Klub tereit is, hogy a jövőben ott tanulhassanak, alkothassanak. „Ezek az egyetemisták most a szakmájukon kívül mást is megtanultak – teszi hozzá. – Tudják, hol élnek, hogy mi minden történhet itt az emberrel. Megtanulták, mi a politika.”

Fodor Tamás párhuzamot érez a rendszerváltás előtti főiskolára nehezedett irányítás és a most végbement modellváltás között. „Akkor ebbe született bele ez a nemzedék, és nem hitték, hogy ez megváltoztatható. A mai generáció, épp ennek az eddig szabad egyetemnek köszönhetően, teljesen másképp gondolkodik az életéről és a környező valóságról. Ők már nem lehetnek áldozatai semminemű abúzusnak. Nem véletlen, hogy pont a – másféle – abúzusok kapcsán lett nyilvánvaló, hogy ez az új nemzedék már nem hajlandó elfogadni azt, hogy mások a tekintélyük, hatalmuk miatt korlátlanul rendelkezzenek velük.”

Az egyik fő probléma Urbanovits Krisztina szerint a magyar színházi élet együttes kiállásának hiánya. „Lehet valaki jobboldali és konzervatív színészként és rendezőként is. De a szakmáról nem lehet két értékrenddel gondolkodni. Bizonyos alapvetésekben muszáj megegyeznünk. Az nem lehet, hogy nincs egyetértés abban, hogy az egyetemi szintű szakmai oktatás szabad és független. Ezek ártatlan dolgok, ennek a vállalásától nem kell megrémülni. Ha ennek nem lesz jó vége, az a mi felelősségünk lesz.”



Csákányi Eszter. Fotó: Keleti Éva



Urbanovits Krisztina. Fotó: Kovács Juju

A színházi szakmában tudjuk, mit jelent dramaturgnak lenni – gondolhatnánk. És milyen egyszerű is volna! A valóság ezzel szemben az, hogy ennek a többnyire láthatatlan, anyagilag-erkölcsileg aligha megbecsült, ám a színházi működés szempontjából elengedhetetlen színházcsinálói funkciónak (ma már végképp) nincs hajszálpontos, kőbe vésett definíciója. Mást gondolnak a rendezők a dramaturg státusáról – lásd egyik kerekasztalunkat –, ahogy az sem biztos, hogy ha több dramaturg ül le beszélgetni egymással, mind ugyanazt mondják el a saját szerepükről, az alkotómunkában való részvételről stb. – lásd másik kerekasztalunkat –, és ez nem feltétlenül baj, sőt. Örülni kell e képlékenyebbé váló praxisnak, mert ha a feladatkörök változnak, pluralizálódnak, akkor jó esetben a színház is változik, és egyre többféle gyakorlatot ölel fel. Dramaturgiáról szóló fókuszunk februári, első részében a jelen mellett a múltnak is teret engedünk egy posztumusz publikált interjúval. Az évszám: 2009. Trencsényi Katalin mikrofonja előtt pedig a megbocsáthatatlanul korán eltávozott Radnai Annamária.

MINT AZ OLTÁS

Belülről a dramaturgszerepekről

Az alábbi beszélgetésre olyan dramaturgokat kértünk fel, akik állandó alkotótárssal/társakkal dolgoznak. Milyen közösségben érzik komfortosan magukat, hol maradtak huzamosabban, és miért? Ki(k) mellett mit jelent dramaturgnak lenni? GARAI JUDIT, MOHÁCSI ISTVÁN, SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN és VARGA ZSÓFIA dramaturgokkal a szintén dramaturg ZSIGÓ ANNA beszélgetett.

– *Ti mit csináltok dramaturgként?*

Mohácsi István: Amikor a bátyámat hívják rendezni, akkor még egy kész darabnál is egészen új értelmezésre, új szövegre, új dramaturgiára készülnek fel. Ezért aztán szerintem a színházak azt várják tőlem, hogy a darab „az Iso szemén keresztül látszódjon”. Konkrétabban az a feladatom, hogy minél bonyolultabb cselekménybe keverjem a karaktereket, minél izgalmasabb szituációkba helyezzem a színészeket, és minél jobban inspiráljam a bátyámat.

Varga Zsófia: A munkám talán elsősorban a hatások felügyelete és az, hogy ami történik a színházi térben, izgalmas legyen: a színészek számára játszható, kihívásokkal teli, a nézők számára pedig érthető és átélhető, vagy éppenséggel felkavaró és intenzív befogadói munkát igénylő. Jelenleg a Thália Színház az állandó munkahelyem, de ha időm engedi, mellette igyekszem más munkákat is vállalni. A konkrétabb feladatok közé tartozik a folyamatos tájékozódás, darabkeresés, szövegek fordítása, átírása az aktuális kontextustól függően, majd a próbafolyamatban való részvétel. Eddig minden kőszínházi és/vagy független munkámban kicsit mást csináltam, és az is változott, hogy én mit gondolok a saját feladataimról. Még keresem, hogy mi érdekel a legjobban. A MU színházi *Búcsúkoncertet* és az *Isten, haza, család*ot például az az igény hívta életre, hogy Tarnóczy Jakabbal szeretnünk volna kicsit kilépni a hagyományos kőszínházi keretek közül.

Az *Isten, haza, család*ban az érdekelt minket, hogy lehet mai szemmel ránézni az Átreidák családtörténetére. Volt egy vázlat a fejünkben, amit a színészek improvizációi nagyban alakítottak, együtt írtuk az előadást. Ez például egészen másfajta munkamódszer, mint amit eddig Jakabbal alkalmaztunk.

Garai Judit: A darabkeresés és naprakészség nekem most elsősorban a tanítás és saját magam miatt fontos. Így jellemzném a munkámat: szabadúszó dramaturgként az alkotótársaimmal együtt gondolkodom olyan történeteken, amik legalább ugyanolyan mértékben érdekelnak engem is, mint őket. Akár meglévő drámáról, akár regényadaptációról, akár improvizáción alapuló munkáról, akár egy új darab születéséről legyen szó. A koncepció kitalálásán és segítésén túl pedig a próbafolyamat alatt természetesen a hatékonyságot igyekszem szem előtt tartani.

Szabó-Székely Ármin: Szabadúszó dramaturg vagyok, akinek vannak állandó munkatársai és munkahelyei – elég különböző területekről. Székely Krisztával, Hód Adrienn-nel és Polgár Csabával dolgozom együtt rendszeresen. Mindhárman egy-egy társulat szerződéses tagjai és/vagy szakmai vezetői. Ez azt jelenti, hogy nekik a társulati/repertoárműködésből adódó elfoglaltságaik miatt is szükségük van arra, hogy valaki erőteljesen jelen legyen mellettük a projektek előkészítésében, koncepcionális kialakításában. A munkám másik része egy kettős szituáció a próbafolyamatok alatt. Az

előkészítő munka intenzitása miatt alkotóilag is erősen kötődöm ahhoz, ami a próbán történik. Viszont folyamatosan külső visszajelzéseket kell adnom, illetve belső szempontokat felvéve megoldási javaslatokkal kell előállnom. Nem jó, ha valamelyik irányba túlságosan elmozdulok, azt szeretem, amikor váltogatok az alkotói és az elemzői szerepem között. Ehhez szükséges egy jól működő párbeszédhelyzet a rendezővel, de a többi alkotóval sem árt.

– Egy vagy akár több rendezővel is régóta szoros munkaviszonyban dolgoztok. Hogyan kezdődtek ezek a munkakapcsolatok, és hogy látjátok, mitől működnek jól hosszú távon? Iso, nálad nyilván a születésed pillanatában kezdődött.

M. I.: A bátyám, Mohácsi János tíz évvel idősebb nálam. Én azon a színházon nőttem fel, amit nála láttam. Új és érdekes volt nekem, és nagyon hozzám szólt. Harmincéves korom körül Amerikában tanultam TV production szakon. Akkoriban készítettem egy *Othello*-átíratot, ami után a bátyám azt mondta, hogy próbáljunk meg együtt dolgozni. Nagyon hasonló a felfogásunk, mégis másképp látjuk a világot. Ez a kicsi különbség neki bőven elég ahhoz, hogy inspirációt nyerjen belőle. Nekem talán könnyedebbek a gondolataim, és ő ehhez a laza darabfelvitelhez jól tud csatlakozni – de lehet, hogy csak arról van szó, hogy én inkább vagyok író, ő pedig inkább rendező. Az első közös darabunk, a nyíregyházi *Kréta*kor az akkori POSZT-on öt díjat nyert, szóval akkor összevagyorogtunk, hogy talán érdemes tovább együtt dolgozni. Janó amúgy maga köré gyűjti azokat az embereket, akik inspirálják. Ilyen például a Marci (Kovács Márton zeneszerző – a szerk.), látványban Remete Kriszta és Khell Zsolt.

Sz.-Sz. Á.: Tetszik, amit mondasz, hogy izgalmas tud lenni a kis nézetkülönbség. Kiindulásnak kell a közös platform, a közös nyelv. Viszont az sem működik, ha nincs nézeteltérés, ha nem lehet jókat vitatkozni vagy akár összeveszni. Székely Krisztaival két év átfedéssel együtt jártunk az SZFE-re. A közös munkánk nagy részét eleinte a szakma „megfejtése” tette ki, a terep felmérése: mit lenne érdekes és érdemes csinálni? Ez kialakított köztünk egy erős szövetséget, egyben arról is szólt, hogy ő rendezőként letegye a névjegyét. Hód Adrienn-nel akkor kerültem kapcsolatba, amikor már bőven a kortárs tánc egyik legsikeresebb és legizgalmasabb alkotója volt. Tíz éve egyszerűen bekopogtattam hozzá. Eleinte csak megfigyelő voltam, aztán elkezdtem megtalálni, hogy a társulat már kialakult alkotói nyelvéhez képest mit tudok én mondani. Polgár Csaba amellett, hogy izgalmasan gondolkodó rendező, az Örkény Színház vezető színésze. Ebből megint következik egy másfajta alkotói tudás. Vele később kezdtem dolgozni, csatlakoztam egy kialakult „teamhez”, ízléshez, amit persze közel éreztem magamhoz.

G. J.: Amikor az SZFE-re jártunk, a fölöttünk és alattunk levő évfolyamokban folyt párhuzamosan rendezőképzés, de a miénkben nem. Így ez a fajta koordinált, közös munka a mi osztályunknak az egyetemen kimaradt. Eleinte legalább egy generációval idősebb alkotóktól kaptam felkéréseket. Ez aztán bővült. Jelenleg nagyon sokat dolgozom Hegymegi Mátéval és Pass Andreával. Mátéval először a *Peer Gynt*ön dolgoztunk együtt a Stúdió K-ban. Azóta már a tizenvalahányadik előadásunkat készítjük közösen. Pass Andit a Lengyel Anna vezette PanoDráma egyik előadásával ismertem meg, amikor is a társulat életében először úgy kértünk fel egy író-rendezőt, hogy nem verbatim-anyaggal dolgoztunk. A *Más nem történt* fiktív történet volt, a Sipos Pál-ügy ihlette. Pass Andival az alkotópárosunk a PanoDráma későbbi előadásánál, a *Csodát magunktól kell várni*ál alakult ki. És ha együtt dolgozunk,



Garai Judit. Fotó: Brozsek Niki



Szabó-Székely Ármín.
Fotó: Nagy Dániel

akkor a darabötlet megszületésétől a bemutatóig egymásba vannak csatornázva a gondolataink.

– Szabadúszóként szerintem sokaknak ismerős az a bizonytalanság, sőt hozzászógtunk, hogy lesz-e munkánk vagy sem. Ezek a stabil munkakapcsolatok egyfajta biztonságot jelentenek.

G. J.: Valóban, de az automatizmustól óvakodni kell. Könnyű belecsúszni abba, hogy ha a rendező kapott egy felkérést, akkor egyértelmű, hogy megyünk együtt. Ezért mielőtt igent mondok, felteszek magamnak néhány kérdést, például hogy érdek-e az a hely, az a csapat, ahol készül a darab, milyen határokat szab a produkció, engem alkotóként mi inspirál benne.



Varga Zsófia.
Fotó: Varga Vanda

Sz.-Sz. Á.: Ez nagyon fontos. Mindkét fél számára biztonságot jelent, ha állandó alkotótársal dolgozhat, akire karrierépítés szempontjából is lehet számítani. De ennek a veszélye is megvan. Ha valakit felkérsz egy munkára, akkor le kell ülnöd vele, és elmondani, hogy mit szeretnél csinálni, mit vársz tőle. Nem árt, ha ezek a beszélgetések akkor is megtörténnek, ha valakivel régóta együtt dolgozol. A magától értetődőség sokszor kiiktatja a kezdeti alapvetéseket, amiktől világos, hogy mit vállalsz, mit csinálsz, és miért. Ha ez nem fogalmazódik meg, képlekenyre válnak a munka határai.

– Egyetértetek. Habár például Kárpáti Pállal, akivel még a középiskolában kezdtünk el közösen színházat csinálni, sokszor a munkafolyamat jellegéből adódik, hogy egyikünk sem tudja még pontosan, mire mond igent. Vállaljuk, hogy elindulunk egy teljesen ismeretlen úton, és ehhez biztonság kell. Tehát néha azt érzem, hogy dramaturgként az is a munkám, hogy vigyázzak az emberi és szakmai kapcsolataink állapotára.

V. Zs.: Én is igyekszem abban tudatos lenni, hogy ne csak „kiszolgáljak” munkákat, hanem azt élhessem meg, hogy fontos a véleményem. Ha én is erősen tudok kötődni az anyaghoz, akkor tud igazán hatékony és felszabadult lenni a munka. Többször dolgoztam már Barcsai Bálinttal az FAQ Társulat révén, illetve Tarnóczi Jakabbal. Bálinttal mindig nagyon szabad, kísérleti munkafolyamatokban dolgoztunk. Volt, hogy azzal foglalkoztunk egy fesztivál-előadás keretein belül a komáromi erődben, mit hoz magával a generációnk a kilencvenes évekből. Az *Izland-Magyarország* esetében Gábor Sára dramaturggal közösen három különböző szöveganyagból hoztunk létre egy dokumentumalapú előadást a magyar közhangulatról és a kivándorlás kérdéséről. A legutóbbi közös előadásunk, Sára darabja, a *Kutyaportéka* pedig egy szociológiai kutatáson alapult. Tarnóczi Jakab akkor keresett meg, amikor Hamburgban töltöttem a szakmai gyakorlatomat, ahol Michael Thalheimer rendezte *Az eltört korszak*. Jakab is erre a darabra készült itthon, amire felkért engem. Jó érzés volt, hogy nem a semmibe érkezem majd haza Hamburgból. Ez volt az első közös munkánk, nagyon jó flow-ban zajlott. Salgótarjánban dolgoztunk, és többnyire ott is laktunk, olyan erős közösségi élmény volt, amit korábban az FAQ-s próbafolyamatoknál éreztem. Aztán készítettünk előadást a Tháliában, a Katonában, a k2-vel a MU Színházban.

– Nekem pont fordítva alakultak eddig a munkáim. Általában független színházi vagy kollektív előadásokban dolgozom, Kárpáti Péterrel és a Titkos társulattal, ahol úgy érzem, hogy megtaláltam a helyemet, és beszélem ezt a nyelvet. Ott nem is

lehet nem részt venni a próbán, mert sokszor napról napra alakul a darab vagy a történet. De ez a határok teljes elmosódásával is járhat, nem lehet tudni, hogy kinek hol kezdődik és ér véget a feladatköre és a munkaideje, reggeltől éjszakáig mindenki ügyeletben van. Emiatt tudatosan sarkallom magam, hogy időről időre máshol is dolgozzak. Koltai M. Gáborral szintén nagyon inspiráló a közös munka és a párbeszéd. Létező darabokkal dolgozunk, de a példány létrehozásában, az írói, fordítói feladatoknál nem válnak külön a feladataim. Hosszan és nagyon részletesen formáljuk a szöveget a próbafolyamat megkezdése előtt.

Sz.-Sz. Á.: Szerintem dramaturgként az van, amit te kiharcolsz magadnak: kissé vadnyugati viszonyok uralkodnak. A korábbi generációkhoz képest nagyobb lett a mozgástér, több a lehetőség. De ez azzal is jár, hogy ki kell alakítani egy neked tetsző helyzetet, rendszeresen átgondolni, mi a te feladatod, és amennyire lehet, láthatóvá tenni. A Hodworksszel jelenleg egy koprodukción dolgozunk a Theater Bremen (a brémai állami színház) rezidens táncársulatával. Az ottani társulat egyik vezetője egy nálam pár évvel idősebb dramaturg, Gregor Runge. Az ő működésükön most nagyon érzem, amit Németországban korábban is tapasztaltam: ott dramaturgnak lenni komoly intézményi pozíció. A dramaturg magát a színházat képviseli, miközben kreatívan is részt vesz a folyamatban. Ez egy sokkal tisztább helyzet. Egyáltalán nem biztos, hogy izgalmasabb, de perspektíva van benne. Magyarországon jelenleg nem látok dramaturg „életpályamodellt”. Lehet építeni.

G. J.: A dramaturgok aktívabb bevonódásában én is pozitív tendenciát látok. Azt is kutatom, hogy a dramaturgképzés milyen utakat és lehetőségeket mutat a hallgatóknak, hogyan lehet tágitani az egyébként is képlekeny feladatköröket. A sokféle út felmutatásának szándéka Radnai Annamáriától származik: a most végzős osztály képzési tervének kidolgozásánál ez alapvető fontosságú volt számára. Nem véletlenül kért fel minket, Róbert Júliát és engem társosztályfőnököknek. Fontos lenne erről diskurzust kezdeményezni. Ennek a beszélgetésnek a felkérőjében az állandó rendezőtársakkal való közös munka állt a fókuszban, miközben ez csak egy szegmense a dramaturg szerepkörében rejlő lehetőségeknek. Még egy lényeges dolog: amikor leülök tárgyalni a tiszteletdíjaimról, majdnem minden esetben megalázó helyzetbe kerülök. Vajon miért van az, hogy anyagi szempontból a közsínházakban az összes alkotó közül a legutolsó helyen áll a dramaturg? Félreértés ne essék: ezek nem árnyalatnyi különbségek, hanem sokszor felfoghatatlanul alacsony összegek. Mi alapján

történik ez a beárazás? Több olyan helyzet is kialakult már, hogy a rendezők kénytelenek voltak felhívni a figyelmet a munkánk súlyára.

– Arról lehet szó, hogy a nagyobb intézmények vezetőségei nem tartanak lépést az új tendenciákkal a dramaturgok munkáját illetően, nem tudják, hogy mit csinálunk pontosan.

Sz.-Sz. Á.: Szerintem azt látják, hogy alakul a terep. Húsz-harminc éve a kőszínházaknál állásban lévő dramaturgok jellemzően irodalmi munkatársak voltak. Például egy csúcserőtelmes egyetemi tanár, aki darabokat keres a színháznak, leporolja a fordítást, meghúzza a szöveget, amivel aztán a rendező és a színészek elkezdene dolgozni. Ez az alap, amihez képest mi már alkotótársnak tartjuk magunkat.

V. Zs.: Nehéz képviselni, hogy fontos a munkád, ha ezt bizonygatnod kell. Nem túl megerősítő, ha az intézmény felől is folyamatosan érkezik a kritika a bérezés formájában. Mi egyre inkább csapatként kommunikáljuk magunkat, és ezzel próbáljuk biztosítani a „méltányos” bánásmódot. Vagy együtt vagyunk benne valamiben, és mindenki – a lehetőségekhez mérten – elégedett, vagy egyikünk sincs benne. De nem könnyű. Főleg most, amikor egyébként is finanszírozási gondokkal küzd az egész szakma.

M. I.: Én is rengeteg megalázó helyzettel találkoztam. A pénzvita állandó. Azt is megkaptam már egy nagyon tisztességes – és mint később kiderült, nagyon is sikeres – átírás után, hogy semmit nem csináltam. Volt, hogy azzal kellett fenyegetőznöm, hogy nem mehet le az előadás. Vagy hetekig tartott egy tárgyalásom. De az is nagyon furcsa érzés, amikor nem jelenik meg a nevem a színlapon, hanem „csak” Mohácsi testvéreként vagyunk feltüntetve. Persze, tudom, hogy én is az vagyok, de valahol meg furcsa, hogy a sugó neve ott van, az enyém meg nem.

– Itthon rendezői színház van. Ritka, hogy egy dramaturg keres meg egy rendezőt, és kéri fel közös munkára.

V. Zs.: Vagy hogy rendezők beszélgetnének a dramaturgokról ehhez hasonló helyzetben.

G. J.: A dramaturg szakmán belül konszenzusra lenne szükség a tiszteletdíjjal kapcsolatban. Érzékeny és komplex kérdés, de van egy olyan alsó összeghatár, ami alatt friss diplomásként sem szabadna elvállalni egy munkát.

– Az anyagi elismerés mellett beszélhetnénk az időről is.

Dramaturgokra szerintem jellemző, magamon is tapasztalom, hogy gyakran szétszakadnak. Egyeztetve sincsenek, másrészt anyagilag nehezen engedhetik meg maguknak, hogy akár több hónapig elmélyülten csak egy dologgal foglalkozzanak. A közös gondolkodás vagy a példány elkészítése sokszor hónapokkal korábban elkezdődik.

M. I.: A mi közös munkánkban én felelek a karakterekért, illetve nagyrészt a sztoriért is. A szöveg szinte másodlagos – persze nyilvánvalóan nem, mindenki a leírt szavakkal tud csak mit kezdeni –, de ha jó szituációkat adok a színészeknek meg a bátyámnak, akkor legtöbbször nálam sokkal jobb szövegeket tudnak kitalálni. Szóval a legkomolyabb munka és a legtöbb idő annak a kitalálása, hogy kik ezek az karakterek, mit csinálnak, hogy néznek ki, milyen történetük lesz, honnan és hova tartanak, és aztán ugyanez lebontva jelenetekre. Itt még egyáltalán nincs szó írásról, az már a rövidebb része. És akkor néha megkapom a kérdést, hogy hány oldal van meg, és mivel oldalszámban valóban semmi, csak pár telefirkált lap, emiatt sokan azt hiszik, hogy nem is csinállok semmit.

G. J.: A munkánk nagy része nem a gyors reagálásból áll, hanem ki kell találni valamit a nulláról, végiggondoltan javaslatot tenni. Figyelnem kell rá, hogy a megbeszélések mellett legalább dupla annyi idő jusson a gondolkodásra is.

– Rendezői kérdésekben is szoktatok véleményt alkotni?

Sz.-Sz. Á.: Az ún. „rendezői koncepció” szerintem például közös terület. Más kérdés, hogy amikor már el vannak gurítva a labdák, tudni kell, hogy dramaturgként min tudsz még változtatni, mibe érdemes beleszólni, mi az, amiről csak véleményt mondasz, de nem erőlteted. A legvégén át kell engedni az ügyet, hogy lábra álljon az előadás. Aztán, ha van rá lehetőség, mehet tovább a visszajelzés megbeszéléseken, felújító próbákban stb. De bizonyos pontokon le kell tekerned magad. Akkor is, ha valamivel nem értesz egyet.

G. J.: A Hegymegi Máté–Fekete Anna–Kálmán Eszter csapattal bevezettük és tartani is próbáljuk azt a metódust, hogy a premiért követően, miután hagyunk egy kis időt magunknak, leülünk, és a kezdetektől a bemutatóig végigbeszéljük a munkát. Elképesztően hasznos és tanulságos annak ellenére, hogy sok véleménykülönbséggel is jár. Jó úgy belevágni a következő munkába, hogy nincsenek bennünk korábbi frusztrációk.



Mohácsi István. Fotó: Horváth Judit

V. Zs.: Ez nagyon inspiráló szokás! Az *Isten, haza, család* próbafolyamatában például nagy szükség volt erre a kupaktanácsra. Közösen gondolkodtunk a felkészülés fázisában, egyszerre alakult a látvány, a jelmez, a zene, a dramaturgia. Aztán ahogy elkezdtünk próbálni, és realizáltuk, hogy a napról napra improvizálás és írás milyen elképesztő energiákat követel, főleg így, hogy a vírushelyzet nyomasztóan ott kopogtatott az ajtón, kicsit szétfolyt a koncentráció. Volt egy pont, ahol szükség volt rá, hogy az egész alkotói stáb újra összeüljön, és ismét átbeszéljük a koncepciót. Mindenki fellelegzett. Szabó Zola mondta még a *Kutyaportéka* próbafolyamata alatt, hogy a főpróbahéten, amikor sietni és pörögni kell, akkor van a legnagyobb szükség a lelassulásra.

Sz.-Sz. Á.: A dramaturg azt is látja a próbafolyamat során, ami még az anyagból lehetne. Feladata, hogy gondolkodjon, mit lehetne másképp csinálni. De fontos tudni, hogy ezek csak lehetőségek, és egy idő után, mondjuk, a főpróbahéten, meg kell látni azt az előadást, ami ebből a verzióból lesz, és azt megsejteni.

– *Érdekes kérdés, hogy hogyan és hol ismerjük fel a saját alkotótevékenységünket a közös munkákban. Ha a szöveg és a koncepció is közös, akkor nekem nagy örömet okoz visszaemlékezni egy korábbi beszélgetésre, ahol be tudtam hozni egy gondolatot. Vagy ha látom, hogy egy mondat/helyzet, attól függetlenül, hogy ki írta, a helyére került. Mit gondoltok az elismerésről? Fontos, hogy legyenek díjak dramaturgoknak? Vagy hogy a kritika gyakrabban említse a dramaturg nevét?*

M. I.: Az összes közül a mi munkánk a legláthatatlanabb. Én mérnökként gondolok saját magamra. Olyanok vagyunk, mint a statikusok: miattunk áll meg a ház, de aztán mindenki az építésszt meg a belsőépítésszt dicséri. Ahhoz szakmabelinek kell lenni, hogy igazán lássák a te részedet is, már amennyiben nem íróként veszel részt a munkában. Engem nem nagyon érdekel az elismerés, talán azért sem, mert kaptam már csomót, meg igazából nagyon kritikus vagyok magammal és a munkáimmal szemben, emiatt önmagam vagyok a léci. A magyar kritika nagy része pedig arról szól, hogy te ki vagy vagy ki nem vagy.

G. J.: A kritika hozzáállásában látok változást. Már azok az elemzések vannak többségben, amik minden alkotói folyamatról, területről megemlékeznek a szövegükben akár terje-

delmesen, akár csak az említés szintjén – ezt szerzője válogatja –, és nem hagyják ki a dramaturgot sem.

– *Annak persze örülök, ha az előadásunk elismerést kap, de dramaturgként az alkotótársaktól, a rendezőtől érkező megerősítés nekem fontosabb.*

V. Zs.: Végül is megállapíthatjuk, hogy a munkánk minőségét – ha nem író vagy fordító vagy – leginkább azok látják, akikkel együtt dolgozunk. Az a jó, ha partneri módon én is kérdezhetek, visszajelezhetek akár a tervezőknek, zeneszerzőnek. Azt szeretem, amikor a közönségtől sokféle visszajelzés érkezik. Örülök, ha sokféle hatás és értelmezés jön létre.

– *Amikor egy-egy előadásunk után nemcsak a rendezővel vagy a színészekkel, de velem is párbeszédet keresnek a nézők, akár szakmabeliek, akár nem, az elismerés.*

G. J.: A munkatársak felé egyértelműen látható a munkánk, és a nézők felé is, persze utóbbi esetben a szövegen túl nem mindig lehet pontosan kiemelni, hogy mely részek tartoznak a dramaturghoz. Azt viszont nagyon hiányolom, hogy a szakmabeli nézőkkel nem zajlanak mély, analitikus beszélgetések egy-egy előadásról. Kevesen szánnak rá időt. Ha el is indul egy diskurzus, az gyakran átszök abba, hogy a másik hogy csinálta volna. Ritkán tudunk jól beszélgetni előadásokról. Ha megtörténik, az nagyon üdítő, aminek a kritika is fontos része.

Sz.-Sz. Á.: Bizonyos formáknál – például átiratoknál vagy rendhagyó szerkezetnél – jobban látszik a dramaturg munkája, de ez nem függ össze a munka mennyiségével. Ha jól sikerül az előadás, akkor fel sem merül bennem, hogy az én munkám hol van ebben, nyilván, mert csacsi módon az egészet sajátomnak érzem. Ha nem tetszik annyira a végeredmény, akkor keményen mérlegelek, hogy én mit csináltam jól vagy rosszul.

– *A kedvenc élményem, amikor egy megosztó előadásunk után engem ugyanúgy számonkértek, mint a rendezőt. Jó érzés volt együtt elvinni a balhét.*

Sz.-Sz. Á.: A vadnyugati dramaturgok hajlamosak rápörögni a láthatóság témájára. Én biztosan, de látom, hogy ti is. Egy kiváló színészi alakításnál valahogy nem merül fel, hogy most ebben hol van a színész és hol a rendező munkája, pedig érdekes téma. Mindig a színész látszik.

M. I.: Engem nem zavar, hogy látszik-e a munkám, vagy sem. Láthatatlanok vagyunk, és ezt el kell fogadni. Olyanok vagyunk, mint az oltás: a hiányunkat lehet csak észrevenni.



Zsigó Anna. Fotó: Vágó Borbála

A DRAMATURG EGY KÖZTES ÁLLAPOT

A magyar és a román metszésében létező erdélyi színház a dramaturg szerepét illetően is átmenetet képvisel. Intézményi formáját Bukaresttől kapja, és mert a romániai foglalkozások besorolásában csak az irodalmi titkár szerepel, a társulatoknál nem lehet dramaturg alkalmazott. Kulturálisan viszont a magyar szisztémához igazodik, így az utóbbi két-három évtizedben az alkotócsapatokban megjelent a dramaturg. De mi a feladata? Mit jelent az említett átmenetiség az erdélyi dramaturg munkakörében, hatáskörében, ambícióiban? Rendezőket kérdeztünk erről, mert munkaszerződéses állás hiányában nem az intézményvezető dönt arról, hogy foglalkoztat dramaturgot, vagy sem, hanem produkcióként a rendező. Mondhatni, az erdélyi dramaturg létezése a rendező kezében van. A számok pedig nem túl biztatóak. A kerekasztal-beszélgetést BOCSÁRDI LÁSZLÓ, KERESZTES ATTILA és BOTOND NAGY részvételével BOROS KINGA moderálta.

– *Mi a dramaturg szerepe a ti színházatokban?*

Keresztes Attila: Körülbelül tizenkét éven át ugyanazzal a dramaturggal dolgoztam, Bodó A. Ottóval. Ő volt a „harmadik szem” számomra. A mi alkotói együttműködésünkben nem volt külön feladata a dramaturgnak és a rendezőnek, hanem az együttgondolkodás és az ellentétállítás tette gyümölcsözővé a munkánk. Amikor a látásmódunk már túlságosan hasonlóvá vált, akkor abba is hagytuk. Jelenleg fiatal emberekkel termékeny számomra együtt dolgozni, akik ránéznek az én esztétikámra, és azt tudják mondani, hogy ez nem jó. Provokálják a rutinjaim, megkérdőjelezik azt a szerkezetet, amelybe én sok munkával érhető módon bekövesedtem. A dramaturg egyfajta kontroll a rendező számára.

– *Olyan munkatárs tehát, aki az előadás létrehozásának teljes folyamatában részt vesz?*

K. A.: Már a tervezésben is, igen. Mondjuk, én úgy szocializálódtam a színházban, hogy nem nagyon hagyok beleszólni a folyamatba, a szöveget is én magam húzom. Ezért beszélgetőpartnerre van szükségem, akivel vitahelyzetben lehetek.

– *Van most ilyen partnered?*

K. A.: Szabó Réka, aki az asszisztensem a színházban is, és nagyon jól gondolkodó ember, illetve Marthi Szilárd, ő frissen végzett, vele egy egyetemi munka során találkoztunk. Megkedveltem, mert határozottan képviseli az álláspontját velem szemben.

– *„[A] darabválasztás számomra rendkívül nehéz. Itt jön be a képbe a rendező legjobb barátja, a dramaturg” – egy néhány évvel ezelőtti beszélgetésben mondtad ezt, Laci. Azt venni ki belőle, hogy a te színházadban a dramaturg jogköre és felelőssége a szöveg.*

Bocsárdi László: Ha az előadás szövege biztonságban van, az nyilván felszabadít engem, és az időmet jobban ki tudom

használni a rendezésre. A darabválasztásban valójában egyedül vagyok. Nem elemzés következménye, hogy mit választok, hanem szembejönnek velem a szövegek, sokszor csak úgy feldobja magát egy darab, és olyankor van, hogy egy nap alatt döntök. Az első időszakban, 1984 és 1990 között nálunk még nem létezett dramaturg, mindannyian dramaturgok voltunk. A Figura kimondottan közösségi ügy volt, másfél évig csináltunk egy előadást. Volt egy téma a fejemben, például a bikaviadal, amiről előadást akartam csinálni. El is kezdtük az improvizációs gyakorlatokat. Mígnem a kezembe került a *Vérnász* Illyés Gyula fordításában, és másnap elkezdtük azt próbálni, mert tökéletesen illett a témára. Később egy olyan dramaturggal dolgoztam, Sebestyén Ritával, aki elsősorban nagyon értett engem. A rendezés az első években a benned lévő vízió felfedezése, és az nem elemzés által jut el a színpadra, hanem megtestesül. Ezért akkor a dramaturgnak számomra olyan embernek kellett lennie, aki jó színházi érzékkel rendelkezik. Akikkel eddig dolgoztam, azok közül Rita érezte leginkább a színpadot. Úgy vett részt a próbákban is, hogy nem tolakodott előtérbe, mégis folyamatosan egyeztetnem kellett vele, mert nagyon okos. Épp a napokban gondoltam rá, hogy milyen jó lenne, ha elő tudnám őt húzni, hogy segítsen egy adaptáció elkészítésében. A dramaturg muszáj, hogy partnerem legyen. Ma már főleg fiatalokkal keresem a kapcsolatot, hogy segítsenek rálátni arra, ahogy a mai fiatalok érzékelnek dolgokat. Attilához hasonlóan nekem is van egyfajta biztonságom, ami rettenetesen idegesít, és aminek a szétbombázásában segítenek a fiatalok. A jelmeztervezőm is megváltozott egy idő után.

– *„A rendező barátja és rossz lelkiismerete” – így szól Visky András klasszikus definíciója.*

B. L.: Világsemléletek ütköznek ilyenkor, és ez egészséges küszködéshez vezet. Persze a vízióról az ember nem tud



lemondani, mert akkor képleteket gyártana. Rita után Czégő Csongorral dolgoztam, majd Benedek Zsolttal többet, nehezebb, adaptációt igénylő munkákon küszködünk együtt. Nemrégiben Kali Ágnessel működtem együtt, aki nagyon izgalmas lány, ilyen értelemben igazi partnere tud lenni a rendezőnek.

– *Boti, neked néhány éve Kali Ágnes az állandó dramaturgod.*

Botond Nagy: A kezdetekkor Tamás Istvánnal dolgoztam, akivel elsősorban nagyon jó barátok vagyunk. A gergyószentmiklósi *Anyegint* kifejezetten az ő buzdítására rendeztem. Három közös munka után ő jelezte, hogy nem tud velem menni. Kali Ágnessel akkor találkoztam, amikor a *Vakokra* készültem a kolozsvári színházban. Ő a költészet és a spiritualitás felől közelíti meg a dramaturgi munkát. Nagyon sokat tanultam tőle a szövegről, a szerkezetről, a szavakról és a szavak szónélküliségéről. Vele tapasztaltam először az Attila és Laci által is említett konfrontációt – olyan ő nekem, mint egy konfrontációs papnő: egy második, tudatalatti én tud lenni a fejemben, aki visszafordít, ha nagyon eltávolodom a koncepciótól, vagy túlságosan szerelmes leszek egy ötletembe. Azt hiszem, ő faragott rendezőt belőlem. És én dramaturgot belőle. Néha meg is ijeszt, hogy nem tudom elképzelni, tudnék-e nélküle színházat csinálni.

– *Rendkívül kényes egyensúlyi helyzetet vázoltok fel. Adott a rendező, aki önmagáért van, a saját vízióját képviseli, és adott a dramaturg, aki a produkcióért van, annak rendeli alá magát. A konfrontációban a dramaturg úgy támasztja meg a rendező vízióját, hogy meglöki, és próbára teszi a stabilitását. Ebbe a viszonyba azért bele van kódolva, hogy felszámolja önmagát. Vannak szakmai támpontjaitok ahhoz, hogy mégis jól működjön?*

B. N.: Én rendezőként ugyanúgy alárendelem magam a vízióknak, mint a produkciónak, és azt gondolom, hogy egy egészséges alkotói folyamatban a dramaturg is ezt az utat járja be. A konfrontáció nem abból születik, hogy a dramaturg teljesen fel kell áldozza magát, hanem abból, hogy mindannyian

fel kell áldozunk valamit az előadásért, ami persze nem azt jelenti, hogy kompromisszumokat kötünk. A stabilitás illékony állapot egy előadás létrehozása közben, és azt gondolom, hogy jó esetben a dramaturg és a rendező viszonyába az van belekódolva, hogy amikor ez a stabilitás eltűnik, akkor mankót tudnak nyújtani egymásnak. Én rendezőként ugyanúgy segíteni tudom a dramaturg munkáját, mint fordítva.

B. L.: Életkorfüggő a kérdés. Attila mesélt a rendezői pályakezdése éveiről, ami a művészi én tettenéréséről, kikristályosodásáról szól. Később, amikor az ember idősebb, már nem olyan könnyű együtt menni valakivel. Nekem rendkívül fontos, hogy alkotótársam legyen, de az lehet akár a zeneszerző vagy a díszlettervező. A színész kevésbé tud rendszerben gondolkodni, ilyen jellegű munkakapcsolatom nem is alakult ki hosszú távon. A dramaturg a rendezőhöz képest kevésbé tapad a színpadhoz. Ez a gyengéje is, de ez teszi lehetővé, hogy a háttértudásával fontos asszociációs rendszereket nyisson meg a rendezőnek. Hangsúlyozom, kell hogy legyen érzéke a színpadhoz. Akinek nincs, azzal egy ponton túl nehéz haladni, mert bizonyos dolgokat nem ért meg. Akinek van, az szinte rendező is lehetne.

K. A.: A dramaturg szerepe a munkafolyamatban nagyon kényes. A színészek elvárják azt, hogy első számú partnerei legyenek a rendezőnek, és a dramaturgra mindig orroznak. Olyan, mintha megcsalnád a színészt, mintha a „titkot” nem rá bízna, hanem a gondolkodótársaddal osztanád meg. Nehéz megtalálni az egyensúlyt, hogy ne legyen konfliktus a dramaturg és a színészek közt. Ezért én az egész színházcsinálást nyílt helyzetként kezelem. Kigondolom, hogy mit szeretnék csinálni, ehhez a dramaturgnak elsősorban hivatkozásokat kell hoznia mindenféle területről, ami releváns. Aztán megpróbálom mégis nulláról indítani a próbafolyamatot, mintha nem tudnék az anyagról semmit. Mindent megkérdőjelezek, erre kérem a csapatot is, és első számú alkotótársá emelem a színészeket, mert nem gondolom, hogy a kivitelezés lenne a

dolguk. Ebben a nyílt helyzetben a dramaturg is szépen tud kapcsolódni a színészekhez.

– Azt mondd, Laci, hogy a jó dramaturg szinte rendező is lehetne. Létezik szerinted az önértékű dramaturg, vagy a dramaturg mint olyan wannabe rendező?

B. L.: A rendezőnek van egy olyan, veleszületett képessége, hogy az elképzelését, vízióját „le tudja fordítani” az alkotótársaknak. A dramaturg, általában azt tapasztaltam, ha beavatkozik, és beszélni kezd a színésszel, káros, mert nem jól „fordít”: elméleteket, filozófiát mond, és a színész összezavarodik. A színész nagyon konkrét úton halad, amit közösen a rendezővel követhet ki. Ha előadás-felvételt nézünk a rendezőhallgatókkal, azt kérdezem tőlük, vajon a rendező ott mit mondott a színésznek, amivel elérte, hogy így játsszon, ezzel az éréssel, ezekkel a színekkel. Elmondani, hogy miről szól a jelenet, a dramaturg is tudja, de mit mondasz a színésznek?

– Dramaturg egyenlő rendező mínusz gyakorlati színpadi érzék. Tehát egy hiányzó kvalitás által identifikáljuk ezt a szakmát?

B. L.: Nem lehet ezt így leszögezni. A legjobb dramaturgok azok a szerzők voltak, akik egyben rendezők is voltak. A nagy elődök a deszkákon éltek az életüket, abból kiindulva írták a darabjaikat. A dramaturg egy köztes állapot, egy folyamatban lévő állapot. Elképzelhető, hogy előbb-utóbb rendező lesz belőle, de az is elképzelhető, hogy íróvá válik. Ha megmarad dramaturgnak, az azt jelenti, hogy rátalált egy rendezőre, akivel úgy kiegészítik egymást, hogy nem téma, hogy ki a rendező, ki a dramaturg. Az igazi munka az, amikor nem számít, hogy ki mit hozott. Ha a dramaturgnak van érzéke a színpadhoz, nagyon sok ötletet hoz. Ha nincs, akkor gondolatokkal, referenciákkal egészíti ki a munkát. Nem lehet kijelenteni, hogy a dramaturg csak egyféle. A színházban annyira meglepő módon állnak össze a dolgok, mint a szerelemben. Zseniális ötletnek tartom, hogy tőlünk nyugatra a színházi képzésben gyakorolnak, hogy több éven keresztül egy csapatban vannak mindannyian, és menet közben válik el, hogy kiből lesz rendező, kiből díszlettervező, kiből színész.

A rendező szak felvételijén mindenkitől megkérdezem, hogy volt-e rá példa, hogy a barátaival összeállt valamit létrehozni. Ha ez nincs meg benne, nem lesz rendező. Ez a belső indítást egyszer csak kiderül. Lehet valaki évekig zseniális dramaturg, aztán már rendez.

– A romániai színházi felsőoktatásban külön képzésben tanulnak a színészek, rendezők, dramaturgok – teatrológusok, ahogy nálunk a szakot nevezik. Milyen az erdélyi dramaturgok felkészítése, mit kell nekik megtanulniuk az egyetemen, hogy eredményesen tudjanak részt venni az alkotásban?

K. A.: Maga a tény, hogy beszélnünk kell a dramaturg szerepéről, azt jelzi, hogy valami baj van. A színész vagy a rendező szerepének nem fog külön számot szentelni a Színház, mert az nagyjából tisztázott. Én nem gondolom, hogy a dramaturgnak másnak kell lennie, mint dramaturgnak. Viszont már az oktatásban meg kell találnia a helyét, meg kell tapasztalnia a színházi alkotófolyamatokat. Én úgy látom, hogy akinek van hozzá affinitása, az önjelöltként, a kötelező tantárgyak nélkül is bekerül a folyamatokba. Bejár kurzusokra színészekhez, rendezőkhöz. Magának a felsőoktatási intézménynek kellene megtalálnia a dramaturg pontos helyét a színházcsinálásban. Pusztán arról van szó, hogy az elméleti oktatást közelíteni kellene a gyakorlatihoz.

B. N.: Az lenne jó, ha a színházi felsőoktatásba nem felvételiznének, hanem „megérkeznének” az érdekelt emberek. Persze akkor nem lehetne minden évben osztályt indítani. Emlékszem, elsőévesen Laci teletömte a fejünk elmélettel, annyit olvastunk, mintha orvosin lettünk volna. Utána elkezdett magunkra hagyni, odáig, hogy harmadéven már csak félév elején találkoztunk, és aztán már csak a vizsgán. Így teret kaptunk, hogy tényleg azzal foglalkozzunk, ami érdekelt. Mint a növények, amelyeket nem vágnak vissza, hanem engedik, hogy úgy nőjenek, ahogy akarnak. Ez a szakma nagyon telített, gondolkunk csak arra, hogy hány színész végez egy év alatt. Valamiféle természetes szelekcióban bízom. Az jut még eszembe, hogy a legutóbbi pitești-i munkánkban a zeneszerző egyszer csak el-



Keresztes Attila. Fotó: Bereczky Sándor



Botond Nagy. Fotó: Marius Popa

kezdett koreografálni. Tényleg nem az a fontos, hogy a munkafolyamaton belül tudatosítsuk, hogy kinek mi a feladata. Checkpointok vannak, amiket közösen el kell érniük.

– Nézzük meg a kérdést a másik oldalról, mert eddig arról beszélünk, hogy hogyan alkalmazkodjon a dramaturg a többi alkotóhoz. Mit kell tudnia a rendezőnek, a színésznek ahhoz, hogy eredményesen dolgozzon együtt a dramaturggal?

B. L.: Amikor a sepsiszentgyörgyi színházhoz kerültem mint művészeti vezető, rendkívül türelmetlen voltam, és követeltem, hogy mondják meg, mettől meddig van az én felelősségem. Az igazgató, Nemes Levente azt mondta, akkor lesz a mozgástered, amekkorát magadnak kiharcolsz. Ha egészségesek az emberek, akkor a munka folyamatában a szerepek és a felelőségek szépen kialakulnak. Ha meggyőző vagyok, akkor hinni fognak nekem. A színház nyitott, bármi megtörténhet benne. A jó hangulatú munkában megszűnnek a szerepek. Erre kell tanítani a diákokat. Az egyetemnek azt kell biztosítania, hogy ezek a fiatalok könnyen tudjanak egymással találkozni, és akkor előbb-utóbb kialakulnak a barátságok és együttműködések, a szerepkörök is kikristályosodnak. De ezt megtanítani nem lehet.

– „2010 és 2017 közt, azaz nyolc év alatt (hivatalosan) az [erdélyi] előadások – összesen 663 bemutató – kevesebb mint felében vett részt dramaturg. A 235 »dramaturgos« előadásban 103 különböző személy dolgozott. Ennek értelmében az erdélyi magyar színházakban nyolc év alatt egy dramaturg 2,23 előadásban dolgozik, azaz négyévente egyben. A listában mind-

össze tíz olyan dramaturg szerepel – a színházak által közölt hivatalos adatok szerint –, aki nyolc év alatt minimum öt dramaturgi munkát végzett, a többiek kivétel nélkül nyolc év alatt ötnél kevesebbet.”¹ A magyarországi és az erdélyi dramaturgi szakma közti különbség ezekben a számokban látszik a legtisztábban. Míg Magyarországon magától értetődő, hogy az előadásoknak van dramaturgia, addig Erdélyben az esetek kicsivel több mint egyharmadában tűnik fel. Ennyire nincs érzéke az erdélyi dramaturgnak a színpadhoz? Nem történnek meg a találkozások a potenciális dramaturgok és a többi alkotó között? Vagy mi az oka annak, hogy az erdélyi színházkultúrában ez a szakma tulajdonképpen még mindig a létjogosultságáért küzd?

K. A.: Biztosan van kulturális oka is, mégpedig az, hogy az erdélyi színházcsinálási szokásrend a román rendezői iskolából származtatható, abban meg ritka esetben van szerepe a dramaturgnak. Másrészt mi itt azt állítottuk, hogy a hosszú távú együttműködésben, a rendező-dramaturg párosban hiszünk, ezzel több rendező így van, gondolom, ezek azok a dramaturgok, akik nyolc év alatt ötnél többször dolgoztak. Magyarországon minden színháznak van saját dramaturgia, aki akár minden produkcióban hivatalból stábtag. Harmadrészt, és ez reményre ad okot, azt látom, hogy a frissen végzetek eleve csapatban gondolkodnak, tehát ezek az eléggé rémisztő számok változni fognak.

B. N.: Vagyok olyan szerencsés, hogy én rátaláltam a tökéletes dramaturg munkatársamra, és nem látom értelmét annak, hogy másokkal dolgozzak együtt, hiszen Kali Ágnessel évek óta együtt alakulunk, együtt nővünk fel, egy utat járunk, amit csak vele szeretnék végigjárni. A rendezőnek ugyanúgy felelőssége kijelölni a dramaturg fontosságát, de azt gondolom, hogy egy erre hivatott dramaturgnak egy idő után már nem kell a létjogosultságáért küzdenie.

– Ketten közületek intézményvezetők vagytok. Mit gondoltok, van helye a színházban az alkalmazott dramaturgnak?

K. A.: Bár mifelénk nincs ilyen státusz, mégis a művészeti igazgató első számú munkatársa dramaturg végzettségű kell legyen. Ha az az igazgató rendező, akkor azért, ha nem az, még inkább. A dramaturgnak nagyon fontos szerepe van egy színház művészi arculatának, profiljának körvonalazásában.

B. L.: Meglepődtem a számokon. A harminc év alatt, amióta színházzal foglalkozom, az előadásaim 75–80 százaléka dramaturggal készült. De az fontos, hogy konkrétan produkciós dramaturgot nem szerencsés alkalmazni, ahogy díszlettervezőt és rendezőt sem. Egy művészeti vezető kell, és azon kívül meghívott rendezők, akik hozzák magukkal a csapatuk. A beszélgetésünk során eddig elhangzottakból is kiderül, hogy butaság lenne valakinek felülről a nyakába sózni tervezőt, dramaturgot. Viszont ha volna rá pénzünk, nagyon jó lenne egy dramaturg, aki kifejezetten azzal foglalkozik, hogy a színházat közelebb vigye az oktatáshoz, a fiatalokhoz.

A beszélgetés résztvevőiről: **Bocsárdi László** rendező, 2005-től a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatója; **Keresztes Attila** rendező, 2012-től a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának művészeti igazgatója; **Botond Nagy** rendező, 2015-ben végzett a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen Bocsárdi László osztályában.

¹ DEÁK Katalin, „Segít vagy akadályoz? – A dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben”, *Játéktér* 8, 4. sz. (2019, tél), <https://www.jatekter.ro/?p=32973>.

A HIÁNY DRAMATURGIÁJA

Trencsényi Katalin interjúja Radnai Annamária dramaturggal
– posztumusz közlés –



Radnai Annamária (1964–2019). Fotó: Horváth Judit

A dramaturg munkáját vizsgáló kutatásához Trencsényi Katalin 2007 és 2013 között ötven kiemelkedő dramaturggal készített interjút a világ minden tájáról. Ebből nőtt ki *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners* című könyve (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015). Az interjúkat nem tervezte külön megjelentetni – ez itt a kevés kivételek egyike. Az archivált beszélgetés szöveghű, minimálisan szerkesztett változatának közzétételét – egy rendkívüli alkotófolyamatba való betekintésen túl – az a fájdalmas hiány indokolja, hogy Radnai Annamária (1964–2019) már nem lehet részese a szakmáról folyó diskurzusnak. Akkori beszélgetésük apropóját az Örkény Színházban 2007 decemberében bemutatott, Jurij Kordonszkij rendezte Csehov-előadás, az *Apátlanul* dramaturgi munkája, illetve a dramaturgképzés szolgáltatta.

– A Színház- és Filmművészeti Egyetemen Osztovits Levente halála óta ismét átalakulóban van a dramaturgképzés. 2007-ben Upor László, Kárpáti Péter és Jákfalvi Magdolna indított újfajta tematikájú dramaturgosztályt. Neked mint a korábbi osztályok tanárának és osztályfőnökének mi az elképzelésed, milyen tudásra és képességekre van szüksége egy dramaturgnak a mai színházban? Úgy tudom, készítettél erről egy felmérést.

– Nagyon megtisztelő, hogy ezt felmérésnek hívod. Nem volt az. Nekem lelki válságot okozott bizonyos értelemben az Uporék zászlóbontása, mert azt gondoltam, hogy lehet, hogy igazuk van, és tényleg új alapokra kéne helyezni az egészet, és teljesen nem jól csinálom, és Levente sem csinálta jól. Nemcsak mint dramaturg vagyok Levente tanítványa, hanem mint

tanár is az ő tanítványa vagyok. És azt a megoldást találtam ki, hogy megkerestem kilenc rendezőt – ezért nem reprezentatív az egész –, és mivel nem volt időnk leülni erről beszélgetni, összeállítottam nekik egy kérdőívet.

– Kik voltak ezek a rendezők?

– Ascher Tamás, Máté Gábor, Koltai M. Gábor, Guelmino Sándor, Dömötör András, Novák Eszter, Alföldi Róbert (ő végül nem küldte vissza), Zsótér Sándor és még valaki, aki nem jut eszembe. Azért ezt a kilenc embert választottam, mert szükséges volt, hogy személyesen valamilyen viszonyban legyünk ahhoz, hogy ők megtegyék nekem ezt a szíveséget. Fontos volt, hogy olyan rendezők legyenek, akik állandó dramaturggal dolgoznak, vagy legalábbis egynél többször

Fotó: Nánási Pál



dolgoztak dramaturggal. Sőt, hogy ők választották azt a helyzetet. És arra is törekedtem, hogy különböző stílust és munkamódszert képviseljen ez a kilenc rendező. Az volt a kérdőív lényege, hogy felsoroltam tizennyolc készséget, tulajdonságot vagy specialitást, amit én a dramaturgnak tulajdonítok, és ebbe örületesen ravaszul vegyítettem azt, amiről tudtam, hogy az Uporék hangsúlyt helyeznek rá, azzal, amit én preferálok. Vannak átfedések az ő módszerük meg az én – nincs módszerem, de mondjuk – praxisom között olyanokban, amiket mind a ketten fontosnak tartunk. És van, amiben meg tök mást gondolunk. És közben megpróbáltam úgy összekeverni, hogy ne derüljön ki, hogy nekem mi a véleményem, tehát nehogy ezek a szimpatikus emberek meg akarjanak felelni nekem. És azt kértem tőlük, hogy ezt a tizennyolc kvalitást egytől ötig osztályozzák fontosság szerint. Hogy amikor ők úgy döntenek, hogy megtartják a dramaturgot, vagy a véletlen összesodorja őket, és aztán másodszor is úgy érzik, hogy vele akarnak dolgozni, akkor miért döntenek úgy. És akkor ez a tizennyolc minősített dramaturgi készség kiadott egy sorrendet.

– Mik voltak ezek a készségek?

– Egyrészt voltak a színházi dramaturgoknak tulajdonított tradicionális értékek, mint íráskészség, stílusérzék, nyelvtudás, tájékozottság a kortárs európai színházban, különböző színházelméletek alapos ismerete. Voltak a próbákhoz elengedhetetlen készségek, például hogy tud elemezni. És voltak emberi dolgok, amiket én nagyon fontosnak tartok: hogy kritikus, hogy figyelmeztet a hibáimra. Ez a része döbbenetesen magas pontszámot kapott. És ha úgy tetszik, triumfáltam ennek okán, mert az általam preferált értékeket iszonyatosan fölértékelték ezek a rendezők.

– Tehát az emberi kvalitást értékelték.

– Az emberi kvalitást rendkívül erőteljesen hangsúlyozták, de például az elemzőkészséget is. Az viszont halálosan hidegen hagyta a rendezőket, hogy valaki, mondjuk, a femi-

nista drámaelemzést mennyire ismeri. Teljesen világos volt, hogy az általam megkérdezett rendezők egy praktikus munkatársat akarnak, nem olyat, aki elmagyarázza, hogy ez hogy van amúgy a világban, hanem aki ott helyben tud segíteni, aki meg tudja magyarázni, hogy ez a szituáció miért van úgy, ha elakadnak.

– És teszi ezt a megfelelő empátiával.

– És a megfelelő érzékenységgel. Ilyen készség is volt. Vagy például az, hogy elfogadják őt általában a társulatban, vagyis hogy egy rendezőnek ez mennyire fontos. Ez közepes osztályzatot kapott. A rendezők igazából azt akarnák, hogy akit munkára fogadnak, azt a színészek is fogadják el. Nyilván amikor megcsináltam ezt a kérdőívet, abban én is önigazolást kerestem, nem csak mint tanár. És ebben az nagyon vicces, hogy ez lett volna a témám a DLA-ra, hogy mi a dramaturg. Az volt az irányvonala, hogy a képzésben hogyan lehetne ezt hasznosítani. Interjúkat akartam csinálni, hogy azok valamilyen erővonalak mentén kimutassák azt, hogy milyen készségeket kell fejlesztenünk. Mert azt gondoltam, hogy szakkönyv híján igazából minden tanár a saját dramaturgi tapasztalatait hasznosította, amikor dramaturgiát tanított. Hiszen gyakorlatilag nincs létező szakirodalom a dramaturgképzéshez. A Nyílt Fórummal kapcsolatban is szinte minden évben újratárgyaljuk, hogy most ez kinek szól, az íróknak vagy a dramaturgnak. Hiszen ez az egyetlen workshop, ahol egymás módszereit is meg tudnánk ismerni, hogy hogyan közelítünk kortárs szövegekhez, milyen irányba fejlesszük azokat. Mert mi nem tudjuk egymásról, hogy milyen dramaturgok vagyunk, hiszen egymás előtt sohase dramaturgосkodunk.

– Hogyan dolgozik egy fordítóval egy dramaturg?

– Amikor a Radnóti-ban dolgoztam, ott az volt a szten-derd, hogy a drámafordításokat Morcsányi Géza készíti. Ez engem elégedetlenséggel töltött el. Egyrészt, hogy miért van ez így leszögezve. De ennél elégedetlenebb voltam attól, hogy a színház úgy érezte, hogy megsérti a Gézát, ha engem jelöl ki dramaturgnak egy olyan produkcióba, amit ő fordít. Ezt a Gézával utóbb tisztáztuk, hogy ez neki is jó lett volna. Mert természetesen nem nyelvi lektorként léptem volna föl, tehát nem az lett volna a kérdés, hogy az a megfogalmazás ott jó-e, pontos-e, amihez még az sem feltétlenül szükséges, hogy beszéljek oroszul. Egyébként furcsa módon olyan nyelven is érzem a szövegen, hogy valami nem stimmel, amilyen nyelvet nem beszélek.

– Az Örkenyben bemutatott Apátlanulban viszont te voltál a dramaturg és a fordító is. Fodor Géza például, akinek a nevéhez mégiscsak egy emblematisz Platonov-előadás dramaturgi munkája kötődik, kiemelkedőnek tartotta a ti előadásotokat.

– Tényleg? Érdekes, én nem voltam vele boldog végül.

– Miért?

– Egyrészt sose vagyok boldog végül.

– Mert a hibáit látod?

– Csak azt! És le tudnám lőni magam azért, amiért engedtem, hogy benne maradjanak ezek a hibák, és nem csináltam valami nagyon radikális protestet.

– Könyvbe kéne szedni a tipikus dramaturgbetegségeket: önvád, bűntudat...

– Azért nem olyan nagyon nagy a bűntudatom, egyrészt mert a felelősségem erősen megoszlott Jurij Kordonszkijjal. Bár azzal áltatom magam, hogy sokat tettem hozzá ehhez a struktúrához, de azért szerencsére ő sokkal aktívabb volt ebben, mint a rendezők általában. Ez persze az ő iskolájuknak a sajátossága.

– Teljes terjedelmében hat óra hosszú előadást adna ki ez a Csehov-dráma. Hogyan lehet ennek a munkának egyáltalán nekikezdeni? Leültetek Kordonszkijjal beszélgetni róla?

– Leveleztünk, merthogy két különböző országban voltunk, ráadásul nem ismertük egymást. Bonyolította a helyzetet, hogy egyikőnknek sincs cirill betűs klaviatúránk, tehát angolul leveleztünk. Egy orosz darab esetében ez azért pikáns. És igazából a címmel kezdődött minden. Mert az volt az első dekrétuma Kordonszkijnak, hogy ő semmiképp nem akarja a *Platonov* címet. De nem akarja *Címnélküli darab* címen sem játszani, mert ő meg azzal volt elfoglalva, ha már az „apátlanulról” van szó, hogy lerúgja magáról a Dogyin emléket.

– Mármint hogy Lev Dogyintól mint mestertől, szellemi apától alkotóként függetlenítse magát?

– Igen, szabadulás a rendező és társulatvezető Dogyin hatása alól. Dogyin vette föl őt a pétervári színiakadémiára, és az elvégzése után még nyolc évig együtt dolgoztak a Malijban. Ráadásul Jura játszott a *Címnélküli darabban*, amit Dogyin rendezett. Tehát már csak ezért sem akarta azt a címet. És akkor azt írtam neki, hogy nem tartom túl konstruktívnak, hogy kizárásos alapon haladunk a koncepció és a cím felé. Hogy ezt nem akarja, azt nem akarja. Viszont van itt ez az irodalomtörténetileg alátámasztható vélekedés, hogy ez az a darab, amit az *Apátlanság* címen megsemmisült kéziratnak hittek. Csehov halála után került elő, de hiányzott a címlap, ezért volt a Dogyin-előadás címe *Címnélküli darab*. Bizonyos levelekkel kimutatható, hogy ez lenne az a darab, amit feltehetően tizennyolc éves korában írt Csehov, és ő maga is azt hitte, hogy megsemmisítette, de fennmaradt. És valószínűleg az a címe, hogy *Apátlanság*. Ebből hangzásbeli okok miatt lett nálunk *Apátlanul*, bár az első változaton, amit fordított-

tam, három lehetséges cím szerepelt: *Apátlanság*, *Apátlanul* és *Apátlanok*. Végül nehezen, de megegyeztünk. De ez korai volt egyfelől. Arra jó volt, hogy segített ebben a kásahegyben eligazodni. Tehát tudtuk rögtön azt, hogy mi fontosabb, és mi kevésbé fontos. Segített megválni problémáktól. Ha úgy láttuk például, hogy két apa-fiú kapcsolat hasonlít egymáshoz, akkor már csak el kellett dönteni, hogy melyiket hagyjuk ki. Hogy legyenek ilyen prototípusos problémák. A másik, amit deklarált Kordonszkij, az az volt, hogy inkább az apátlanul *maradtak* érdeklik, mintsem a létező kapcsolatok. Tehát hogy őt igazából egy apátlanul maradt generációnak a története érdekli. És akkor ezek mind elvezettek ahhoz, hogy ezt hagyjuk el, azt hagyjuk el, elkezdjük leszűkíteni, és ehhez kellenek ilyen radikális mondatok. Volt még egy merőben praktikus szempont, ami segített: hogy próbáljuk meg azt, hogy itt is tizenkét szereplő legyen, mint a négy nagy Csehov-darabban.

– Ezeket a koncepciót érintő alapvető döntéseket mind e-mailben dolgoztátok ki?

– Mind-mind e-mailben. És amikor ezekben a fő irányvonalakban, de még merőben elméleti síkon megállapodtunk, akkor Kordonszkij ezek alapján megcsinálta a példányt. Az egész együttműködésünkre tulajdonképpen jellemző volt, hogy az elviek szintjén jobban egyetértettünk, mint a megvalósításkor. Szerintem neki segített, amikor arra ösztönöztem, hogy valljon színt. Mert végül is így voksolt az *Apátlanul* mellett. Az egy más kérdés, és ha önostorozni akarok, amire mindig kapható vagyok, akkor tulajdonképpen az én hibám, hogy ez a koncepció másfelől meg nincs benne a darabban sajnos. Viszont ez az eszme, ez az apátlanság jól kimutatható szándék. Valószínűleg Csehov tizennyolc évesen tényleg



Kerekes Éva és Debreczeny Csaba – *Apátlanul*, Örkény Színház

ennek, egy tiszteletreméltó felmenőket nélkülözni kénytelen generáció leírásának veselkedett neki.

– *Mint Turgenyev.*

– Pont onnan látszik, hogy ez egy zseni, hogy nagyon sok hatás nyomát őrzi a darab. Tehát hogy Csehov ezt akarta, de aztán a Platonov-sztori bekebelezi ezt a szándékot. És ezt egyszerűen nem lehet megoldani. Ez az apák és fiúk szembenállása csak az első felvonásban fenntartható koncepció, és aztán kész, jön Platonov és a nők. Nincs mit csinálni. És nem lehet visszatérni rá az ötödikben. Úgy négy felvonásos ez a dráma, hogy a második felvonás két nagy képből áll, vagyis tulajdonképpen öt felvonás a lelke mélyén, csak négynek van számozva. És ezt nekem valószínűleg előbb észre kellett volna vennem. Hogy ez nem lesz jó. Mielőtt a nyomdába kerültek volna az anyagok, addigra már észrevettem, és újra elkezdődött ez a címadási nehézség, miközben Mácsai Pál is finoman

nem hamisít: mert nem a saját elképzelésem szerint javítom ki, hanem az érett darabok felől. És a karakterek nagyon hasonlóak, tehát látszik, hogy ez ugyanaz a szerző.

– *Átvettetek mondatokat is más Csehov-drámákból?*

– Nem. Úgy volt, hogy Kordonszkij megcsinálta a példányt, és én ahhoz fűztem megjegyzéseket.

– *Miket?*

– Például hogy értem én, hogy ő egy kéziratos példányból betoldott egy monológot Platonovnak, de nehogy azt higgye, hogy nem lóg ki a lóláb, hogy ez csak az apátlanlúság miatt van, amúgy meg rendkívül drámaiattannak tartom, és szerintem elviselhetetlenül nehéz helyzetbe fogja hozni a színészt, mert a szituációból nagyon kilóg az a jelenet. Ez végül benne maradt az előadásban. Vagy az elég fontos, hogy az Oszip, az igazságos haramia nálunk nem szerepel. Mindenki azt mondta, hogy milyen vagány dolog, hogy Oszipot kihúztuk. Egy-



Apátlanul, Örkény Színház

tolt minket a *Platonov* irányába, de Kordonszkij megmaka-csolta magát, és így lett végül *Apátlanul* az előadás címe. De ez fontos, mert a példány létrejöttében nagyon nagy funkciója volt ennek a vitának. És aztán még egy dolog történt: hogy ezt a nem polifonikus darabot – és ez a példánykészítéssel is, de a rendezéssel is összefügg – színészi vagy színházi eszközeiben meg a húzásban és a fordításban is megpróbáltuk olyan polifonikusra csinálni, mint amilyen a későbbi négy nagy darab lett. Tehát nemcsak a szereplők számában próbáltuk azt a sémát követni, amit a többi nagy Csehov-dráma sugall, hanem a dialógtechnikában és a nyelvi stílusában is.

– *Kijavítottátok az ifjú szerzőt az érett Csehovra?*

– Igen. Ez is egy egzakt célkitűzés volt, megpróbáltuk felhozni arra a színvonalra, amilyen később a többi nagy Csehov-dráma lett. Abban ugye biztos lehetett az ember, hogy

részt ő a tizenkettes számnak esett áldozatul, másrészt annak, hogy a funkcióit ki tudtuk osztani más szereplőknek.

– *Mint például?*

– Ő van fölbérelve a darabban arra, hogy megölje vagy megverje a Platonovot. De ez az egész cselszövés nálunk kimaradt. Viszont Vojnyicevnek, aki Szofja Jegorovna férje, sokkal több oka van inzultálni, megverni Platonovot, mint Oszipnak, akit csak fölbérelnek, és amúgy az egyetlen személyes motívuma, hogy sajnálja Platonov feleségét, mert nem jól bánik vele Platonov. Úgy gondoltuk, hogy az ilyen funkció ugyanolyan vagy még nagyobb hitellel átadható más szereplőknek. Egy nagyon súlyos hiányérzetem maradt: van az a levél, amit Szofja Jegorovna ír Platonovnak, amikor végül is az első randevújuk van. Azt a levelet egy egyszerű szolgálo hozza Platonovnak, de emiatt nem akartunk bent hagyni egy szolgálot, mert amúgy

az egész darabot jól le tudtuk tömöríteni szolgáló nélkül. Most azért az egy nyomorult levélért... És az például kemény dió volt, hogy akkor ki hozza azt a levelet. Szerintem az béna, hogy a Trileckij hozza. Ott kértem, hogy próbáljuk ki azt, hogy Izsak Abramovics, a fiatal zsidó hozza. Mert ott viszont fontos volt, hogy neutrális ember legyen. Ezt a vitát teljesen elbuktam.

– *Megírtad a rendezőnek ezeket az észrevételeket, és utána mi történt?*

– Ezekre kaptam válaszokat. Volt, amit megfontolt, és volt, amit nem fontolt meg. És akkor lefordítottam azt a példányt, amiben végül megegyeztünk. Itt az volt a sajátossága a munkának, hogy a rendezői példány oroszul készült. Nem fordítottam le az egész *Platonov*-ot, csak azt a példányt. Ezt az idő hiánya okozta. Nagyon sajnálom, mert így most nincs egy komplett új fordítás, hanem csak az Elbert János-féle fordítás van, ami nem rossz, csak harmincéves. És van egy töredék, amit én csináltam.¹

– *Hogyan döntötted el, hogy stílusosan milyen legyen a fordítás?*

– Mindenképpen új fordítást akartam csinálni, nem akartam, hogy a korábbira hasonlítson. Nyelvileg helytálló, a történés idejét kevésbé megkötő szövegre törekedtem. Ezért azt ajánlottam – és ez végül is az én döntésem volt, hiszen Kordonszkij ezt nem tudta megítélni –, hogy időtlen legyen a fordítás. Ez azt jelentette, hogy olyan szavak legyenek benne, amiket most is szemrebbenés nélkül ki lehet mondani, de száz éve is ki lehetett volna mondani. Lehet, hogy más sorrendben, de igazából a sorrenden vagy a kontextuson múljon a szöveg korszerűsége, ne azon, hogy száz éve nem volt még ilyen szó. Ez az előadás nem tesz úgy, mintha ma játszódna, tehát miért legyen szleng benne?

– *A magyar fordítás után mi történt?*

– Megjött a Kordonszkij!

– *Milyen példányból dolgoztatok?*

– Nekem kettő példányom volt: egy magyar és egy orosz nyelvű. Annyit tudtunk segíteni egymáson, hogy az oldal-szám stimmel. De akkor még nem volt olvasópróbánk, mert még tíz napon át dolgoztunk a szövegen.

– *Mit csináltatok?*

– Húztunk. Sokat. Huszonöt oldalt. Mert még mindig nagyon hosszú, száztíz oldal volt ez a példány. Tehát ez a munkafázis, a hagyományos dramaturgi munka, ami egy klaszikus szöveg mai színpadra igazításánál nélkülözhetetlen, ekkor kezdődött el.

– *Mit lehetett kivenni?*

– Nagyon sok jelenetnek az elejét húztuk ki, hogy a szereplők úgy jöjjenek be, hogy már zajlik a dialógus. Ezzel sokat lehet fogni. Ráadásul a *Platonov* második felvonásának valamelyik jelenete kettősökből áll. Bejönnek, elmondják, kimennek. Bejön a másik kettő, elmondják, kimennek. Itt az lett, hogy nagyon sokszor rájön a következő jelenet az előzőre, mert Kordonszkij nagyon idegesítette ez a mechanikus jelenetépítés. Szerintem nagyon problémás, hogy egymásra tolnak a jelenetek, egy csomó necces pillanat adódott – ez a „ki mit hallhat?” kérdés. Vannak olyan pontok, amikor nem szeretek odanézni, mert nem szeretem látni, hogy most egy olyan szereplő hall valamit, amit neki még nem lenne szabad.

– *De ez lehet színpadi konvenció is, nem? Declan Donnellan is használja például.*

– A mai napig sokat gondolkodom ezekre az egymásra eresztett jelenetekre, hogy talán úgy kellett volna csinálni, ahogy ezt Dogyinnál láttam nemrég a *Lear királyban*: a szereplők reagáltak egymásra, de nagyon stilizáltan. Tehát nem konkrétan arra reagáltak, hogy én most mit hallottam, hanem valami elemelt reakciót adtak, ami inkább a találkozásnak szólt, és nem a konkrét információnak. Mi meg állandóan azzal küzdöttünk, hogy a konkrét információra reagál a szereplő. És most, hogy Dogyinéknál is láttam ezt a technikát, még mindig ezen gondolkodom, hogy valami ilyesmit kellett volna csinálnunk, úgy horgolni át a jeleneteket.

– *A közös szöveghúzás hogy történt?*

– Két lappal ültünk, és hangosan olvastuk oroszul egymásnak a jeleneteket, dialogikusan. Ez például egy olyan fogás, amihez ragaszkodom, mert annyira bevált. Még az Osztovitstól tanultam. Mert amikor némán olvassa az ember, a kognitív disszonancia értelmében valahogy az agyával kiigazítja azt, ami esetleg nem stimmel a szövegben, meg hozza rá a hiányzó információt. Akusztikusan megtapasztalni a szöveget viszont nagyon szerencsésen fölnagyítja a problémákat – egyszerűen megállsz, hogy itt valami nem stimmel. És akkor ki kell deríteni, hogy „ezt most mire mondom?” vagy „hogy jön ezt most ide?”. Jó darab esetében jó eséllyel ki lehet deríteni, de egy kevésbé jó darab esetében például az derül ki, hogy ez vagy az itt hülyeség.

– *Ezután milyen munkafázis következett?*

– Jött az olvasópróba. És jött minden fordító rémálma: amikor megláttam, hogy egy-két színésznel ott van az Elbert-féle szöveg.

– *Mert összevetették?*

– Igen, elolvasták otthon. És akkor egyrészt jött az, hogy „itt ki van húzva az, hogy...”. De olyan is volt, hogy „szerintem az jobb szó, hogy...”. Ebben például megállapodtunk Kordonszkijjal, hogy mindenképpen hagyunk a színészeknek teret a változtatásra. Egy dologban viszont nem engedtem: amikor csak egy alternatívát javasoltak egy szóra, akkor mondtam, hogy én is ismerem azt a szót, és alapos megfontolás után döntöttem úgy, hogy a másikat használom. De ha nem volt ilyen jelentősége, akkor engedtem, mert az tudatos stratégia volt, hogy a színészek is közelebb kerüljenek a szöveghez.

– *Például ha egy színész azt jelezte, hogy valamit nehéz kimondani, vagy egy bizonyos szókapcsolatnál rendszeresen megakadt?*

– Akkor abszolút. Sőt! Egyébként volt olyan, hogy nekem nem jutott eszembe egy jó poén, vagy ők mondtak egyet, és én mondtam, hogy köszönöm, ez sokkal jobb fordulat. Az önmagáért való átírástól viszont megőrülök. De ez egy rendezői tünet is. Irtózatosan idegesít, amikor például egy rendező átír mindent.

– *Egy hétig dolgoztatok az asztal körül?*

– Igen, elemzőpróbák voltak. Az nem volt kérdéses, hogy Kordonszkij sokkal jobban ismeri ezt az egész anyagot, mint mi mindannyian. Mondjuk, én voltam a második, lemaradva, de mégiscsak a második, mert ugye őutána én töltöttem a szöveggel a legtöbb időt. De hát ő egyrészt nyolc évig játszotta a darabot, és négy évig próbálták Dogyinnal. Szóval ő ebben eléggé otthon volt. Az vicces volt egyébként, hogy tulajdonképpen egy kicsit ravasz tanár módjára feleltette a színészeket. „Vajon miért mondja azt izéke izékének?” Mire a színészek lázasan gondolkodtak, és próbáltak felelni. Ezután

1 A nézők, kritikusok és a színészek biztatására R. A. később elkészítette a teljes drámafordítást. Fordítói tapasztalatait a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 2012-ben benyújtott DLA disszertációjában összegezte: *Tápasztalatok Anton Pavlovics Csehov Apátlanság / Безомыслия című drámájának fordítása kapcsán*. A teljes disszertáció itt olvasható: <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/radnaiadolgozat.pdf>.

elkezdünk a szó hagyományos értelmében rendelkezni, tehát elkezdjük a színpadi próbát. De ez egyáltalán nem jelentette azt, hogy vége lett a szöveg értelmezésének. Ez is a próbák sajátossága, hogy a színészeket iszonyatosan könnyű meggyőzni az asztalnál, vagy hát nem annyira nehéz. De ha én azt mondom, hogy a fülemmel meghallok egy csomó mindent, akkor az is igaz, hogy ők meg a testükkel megéreznek hazug szituációkat. Hogy egyszer csak ott állnak egy olyan karakterrel szemben, akivel nem állhatnak ki most így. Tehát tényleg fizikailag megérik a hamisságot. És annak persze dramaturgiai konzekvenciái is lehetnek, mert akkor ott valami hamisság van, valami nem igaz, valami sántít. Például kiderül, hogy onnan kihúztunk egy olyan mondatot, ami egy lépcsőfok lett volna ahhoz, hogy az a helyzet előálljon. De annak hiányában az a helyzet nem állhat elő, mert egyszerűen hiányzik az út a két állapot között.

– *Mennyit voltál bent a próbateremben?*

– Rengeteget. Gyakorlatilag minden nap.

– *És meddig alakult a szöveg?*

– Hát volt egy kis béke. Elég sokat próbáltunk, mert hét héten keresztül napi kettő próba volt, illetve volt hosszú próba, ami tulajdonképpen dupla próbának számít, ami kicsit fárasztó. A végén, amikor már egyben ment az előadás, akkor kiderült, hogy hosszú, este tizenegy után lett vége. És akkor megint kellett húzni. Ma már a legművészibb művészház is tízkor be kell hogy fejezze az előadásait. A bulvárszínháznak meg fél tíznél tovább nem szabad tartani. Mindenesetre az lett, hogy egy éjjel, esti próba után ott maradtunk, Mácsai, Kordonszkij meg én, és hárman próbáltuk meghúzni.

– *Mi lehet még redundáns ilyenkor?*

– Ott nyilván már szavak nem lehetnek, meg mondatok sem, ráadásul ez ebben az előrehaladott fázisban zavart is okozhat, mert a színészek már tudják a szöveget. Ott már csak nagyot szabad változtatni: három-négy-öt replikával kezdődött a húzás. És meg is csináltuk, még egy fél órát kihúztunk az előadásból. De az már nem volt kellemes senkinek. Én kimondottan szeretek húzni, élvezem a szerkesztést. De amikor percekért kell küzdeni, és már minden jó, tehát nem azért húzod ki, mint az elején – amikor nagyon könnyen ki lehet dobni kevésbé sikerült szituációkat, mert nem kellenek a történetbe –, akkor már nem öröm.

– *Csehov mai színpadra alkalmazásában egy dramaturgnak mi okozhat nehézséget?*

– Szerintem nem nehéz Csehovot értelmezni. De ez összefügg a dialógtechnikával. Nagyon jól kell elemezni, mert a csehovi dialógtechnika egyik sajátossága az inadekvát válaszok és befejezetlen mondatok. Csehovnak tulajdonítják az önmagát kifejezni nem tudó karaktert. Nekünk nyilván mögé kell nézni ezeknek a mondatoknak, amitől nehéz elemezni. Mondjuk, szerintem iszonyatosan élvezetes, pont ezért. Meg hát játszani, illetve megérteni is nehéz, mert a figura nem pont azt mondja, ami van, hanem esetleg egész mást, vagy esetleg nem sikerül azt mondania, amit mondani akar. Van-e ezek az éneklős szereplők, például Tyegin, akik válasz helyett énekelnek. Ez tipikusan az önmagát kifejezni nem tudó karakter. És mindig föl is merül ez a kérdés a mindenkori Tyegintől: „De itt én most miért énekelek?” Ha van nehézség, akkor ez az, hogy meg kell győzni az embereket arról, hogy... jó, mondjuk, a Mása Prozorovát soha nem kell meggyőzni arról, hogy miért jó, amit ő csinál, Tyegint kell meggyőzni róla inkább. Talán az nehéz az interpretációban, hogy nem annyira egyértelműek a dolgok.

– *És mitől nem nehéz?*

– Kizárásos alapon tudom kifejezni magam. A Shakespeare-interpretációban nekem az okoz nehézséget, hogy ott mindig kell egy világot teremteni, egy univerzumot rajzolni. Még akkor is, hogyha azt választom, hogy Erzsébet-kori külsőségek között játszunk, mert az is egy világteremtés bizonyos értelemben. Nyilván nem véletlen, hogy a legtöbb Shakespeare-előadás teljesen másmilyen univerzumot teremt. A Kenneth Branagh rendezte Shakespeare-előadások a legkirívóbb példák erre. Mivel a Shakespeare-daraboknak nincs úgy meghatározva a világa, mint egy Csehov-darabnak.

– *Még Csehovnál van egy nagyon konkrét tér és idő, amin belül történhet az értelmezés?*

– Igen. Például tavaly dolgoztam a *Velencei kalmárban*, ami csodálatos volt. Annyira élveztem! De azt sem tudtam, hogy melyik oldalról olvassam a szöveget, amíg a rendező nem mondta azt – és tök mindegy, hogy az nekem tetszik, vagy nem –, hogy az a színpadkép, hogy... Mondtam, jó, akkor értem nagyjából, hogy mi a világ. A Csehov így nem nehéz. Akkor sem, ha nincs távoli balalajkaszó, sem kerti hinta, még akkor is sokkal kézenfekvőbb a világa.

– *Viszont van egy ráarakódott konvenció, amit valamelyest le kell róla fejtetni, nem?*

– Bementem próbára az Örkénybe, és az történt, hogy a Kirill Glagoljev és az apja verekszenek, és a fiú valami kosarat dob az apja után, köpködik egymást, nem lehet őket szétválasztani, teljes téboly és üvöltés van a színpadon. És azt kérdeztem Kordonszkijtől: „Elnézést, ez annak az unalmas orosz darabnak a próbája, amire jöttem?” Mert ő például teljesen szakított a Csehov-játszás tradícióival, amennyiben nem a szavakat játszották a színészek, hanem azt a valódi érzelmi kapcsolatot, ami az adott pillanatban a két szereplő viszonyát jellemezte. Nagyon szórakoztató volt, és egyáltalán nem volt sem unalmas, sem halk, távoli balalajkaszó sem volt, semmi ilyesmi. Miközben nem mondanám, hogy tudatosan dolgoztunk ennek ellenében. Hanem Kordonszkij módszeréhez hozzátartozott – és ez szerintem nagyon korszerű a Csehov-játszásban –, hogy ő ezeket a viszonyokat mutatta meg. Így értem azt, hogy a mondatok mögé kell nézni, hogy mi helyett mond egy szereplő valamit, és akkor mi az az állapot, amit nem a szavakkal fejez ki. Tulajdonképpen azt az állapotot kell ábrázolni. És akkor sokkal elevenebb lesz az egész, mint hogyha csak a leplezést ábrázolná.

– *Tehát Sztanyiszlavszkij-féle közelítéssel?*

– Lehet, hogy Csehovhoz ez a megközelítés kell, mert ezt nincs hova stilizálni, hiszen eleve stilizált az, hogy nem azt mondják, amit szeretnének, hanem mást mondanak. Ez önmagában stilizáció, még ha naturalis is, csak hogy itt a karakterek stilizálnak, és nem a szerző. Ez a sajátossága. De ezt már nem nagyon kell szerintem teátrális eszközökkel tovább stilizálni, mert akkor visszafordítjuk az unalomba nagyon könnyen.

– *Mikor ért véget a dramaturgi munka?*

– Még mindig nem ért véget. De nem tudom, hogy ez még dramaturgi munkának számít-e. Illetve tudom, hogy nem, de valahogy meg mégis. Jó volt az egész próbafolyamat, és hogy lett egyfajta kreditem a színészeknél ebben a munkában. És volt egy pillanat, amikor fölhívott a társulat, hogy szeretnék, ha nézném az előadást, és tartanék megbeszélést utána.

– *Kordonszkij addigra visszament Amerikába?*

– Nyáron volt egy előbemutató, aztán december elején próbáltunk még tíz napot, még akkor is húztunk egy kicsit. Decemberben volt a hivatalos bemutató, aztán Jura hazament



Mácsai Pál – Apátlanul, Örkény Színház.
Fotók: Gordon Eszter

Connecticutba. És azóta változó rendszerességgel, de én nézem az előadást. Havonta, kéthavonta. Vagy hívnak, hogy fű, baj van, szétesett az egész. És megnézem, jegyzetelek közben, utána pedig tartok egy megbeszélést. Nem kell ilyenkor nagyon megváltani a világot, csak összerázni a dolgokat.

– Szerinted hol a határ a fordítás és az adaptáció között?

– Azt gondolom, hogy a Platonov esetében minden példány adaptáció. Vannak ilyen darabok, amikkel bármit csinál az ember, az adaptációnak számít. Például a Woyzeck is ilyen szerintem. Statisztikailag és számszerűen annyi döntést kell hozni, hogy az egyszerűen megüti az adaptálás mértékét. Van olyan darab, amit fordítottam, és nem akkor játszódik, amikor az eredeti mű, mégsem tartom adaptációnak, hiába helyeződött át korban, és lettek benne kisebb szerepösszevonások. Azt hiszem, hogy a változtatást tekintve valami egészen lényegi dolognak az elhatározása jelentheti az alsó határát az adaptációnak. Valami, ami tényleg koncepcionálisan dől el.

– Az interpretáció eredetisége számít?

– Ezen úgy mennék tovább, hogy mennyit kellett a szövegben változtatni ahhoz, hogy az adott koncepció érvényesülni tudjon. Utaltam Kenneth Branagh rendezéseire. A Lóvátett lovagokat, amit nagyon szeretek tőle, a húszas évekbe helyezte át, és Charleston-ruhákba bújtatta a szereplőket. Vagy egy másik példa: most fordítottam a Mégis, kinek az életét Brian Clarktól. Nagyon rossz darab. És az a vicces, hogy most jövök majd mint dramaturg, és kezdek el jó példányt csinálni abból a szerzőből, akiről lesújtó véleményem van. A szavak rendben vannak, a mondatok rendben vannak, csak az egész olyan iszonyatosan kiszámítható. Unom. És látom előre, hogy mi következik, megismerem a poénteknikáját, és egy jeleneten belül hatszor elsüti ugyanazt.

– Viszont nagyon jól lehet dramaturgiát tanítani ezzel.

– Igen. A félreértés a csali, azt valaki bekapja, és a darab arra megy tovább, csak hát mindig arra megy tovább. Egyébként hibákból nagyon jó tanítani. Egyszer kértem valamelyik dramaturgosztálytól, hogy közhelyes motívumokból állítsanak össze nekem egy B-kategóriás filmet. Voltak ilyen típusok, hogy hajótörés, meg vonateltérítés stb. Visszakanyarodva a tanításra, épp ezért szeretném a mesterségórákra tenni a hangsúlyt a dramaturgképzésben. És végtelenül örülök, hogy ezt Forgách Andrással csinálhatjuk közösen.

– Ahogy a színészképzésnél meghatározó az osztályvezető tanár személye, hasonló változatosságot jelenthet a dramaturgképzésben, hogy ki kinek az osztályában tanult.

– Igen, ez nagyon érdekes kísérlet lenne!

– Ami egyúttal a színházi nyelv sokféleségét is garantálhatná.

– Ennek értelmében ez arra is igaz kell legyen, hogy mennyire más egyéniségű jelentkezőket veszünk föl. Érthető okokból. Mert nyilván mással szimpatizálunk. Azért lássuk be, az utolsó körben a felvétel már nagyon erősen szimpátia kérdése. Aki oda eljutott, az már tud annyit, hogy bekerüljön. A harmadik fordulóban senki nem butaság miatt esik ki, hanem az dönt, hogy...

– ...tudunk-e együtt dolgozni.

– Igen. Ezt úgy fogalmaztam meg a magam számára, teljesjoggal szakszerűtlenül, hogy van-e kedvem öt évig ezzel az emberrel hetente találkozni. És nyilván más szimpatikus nekem, más az Upornak meg a Kárpátinak, más a Forgáchnak.

– Remélem, mások is felismerik, hogy a szakma számára hasznos, ha sokszínű az oktatás.

– Én is nagyon bízom benne. Azzal kell leszámolni, hogy az ember azt gondolja, az ő hangján szólal meg az igazság.

Az interjú 2009. augusztus 24-én készült Budapesten.
A hangfelvételt lejegyezte: Kelemen Roland.

A KÖZMUNKÁS AZ ÚJ MEDVETÁNCOLTATÓ CIGÁNY?

Kerekasztal-beszélgetés a Roma hősök nemzetközi színházi fesztiválról

A Roma hősök nemzetközi színházi fesztiválra a koronavírus-helyzet miatt 2020-ban online került sor. A Független Színház másfél hónapon keresztül minden szerdán közzétette Facebook-oldalán az előadás-felvételeket, amelyek huszonnégyszer órán keresztül voltak elérhetőek. A „premierek” után pedig (nagyreszt angol nyelvű) Zoom-közönségtalálkozókat tartottak. A fesztivál nyolc előadásában számos európai roma társulatot és előadót ismerhetett meg a közönség. A programról GÁBOR SÁRA, PERÉNYI BALÁZS és ORSÓS JÁNOS beszélgetett.

Gábor Sára: Ti hogyan értesültetek a fesztiválról, és mit gondoltok a tematikáról, a koncepcióról és a címválasztásról? Hallottatok a korábbi Roma hősök fesztiválokról? Volt bármilyen kapcsolatotok a Független Színházzal?

Perényi Balázs: Kivételesen azt gondolom, hogy ez egy érvényes címadás. Olyan nézőpontot kínál, amely érdekes, és összerántja az előadásokat. Elég jó a véleményem erről a fesztiválról, amelyet nem ismertem korábban.

Orsós János: Én részt vettem már korábban a Független Színház Roma hősök workshopján, ahol megemlítettem, hogy cigány irodalomtörténettel foglalkozom, és tudomásom van 19. századi cigány szindarabokról is. A hír eljutott Rodrigóhoz (*Balogh Rodrigó, a Független Színház vezetője – a szerk.*), aki meg is keresett. Akkor kezdtünk el beszélgetni, próbált beavatni abba, mit is csinálnak. Egy-két projektjükben részt is tudtam venni.

G. S.: Az én első benyomásom az volt, hogy ez egy jó cím – sűrű, vonzó. És profi brand épült köré. Aztán beszélgettem valakivel, akiben felmerült, hogy ha ez a fesztivál roma hősökéről szól, akkor ehhez ő mint nem roma mennyire tud kapcsolódni. Ezután gondolkodtam el azon, hogy kinek is szól ez a fesztivál. Inkább a színház vagy inkább a roma kultúra iránt érdeklődő embereknek? Vagy az európai roma színházi társulatok „konferenciájába” nyerünk bepillantást? Szóval bennem a cím felvetett kérdések is.

P. B.: Az előadásokat nézve bennem a hitelesség kérdése merült fel. Nem történeti vagy dokumentarista, és nem is feltétlenül esztétikai értelemben, inkább abból a szempontból, hogy mit hiszek el az előadóknak, vagy mitől lesz számomra fontos, amit mondanak. Mennyiben függ össze a kommuni-

kációs és személyes hitelesség a megformáltsággal, illetve a színházi érvényességgel? És a gondolat tisztasága feltétlenül megszüli-e a formát, ahogy az elmondható? A jó előadásnál az az érzésünk, hogy azt a gondolatot csak úgy lehet elmondani. Érthető vagyok?

G. S.: Ha hoznál példát, akkor nekem érthetőbb lenne.

P. B.: Gyakran láthatóak az előadásokban nem érvényes vagy hiteles színészi alakítások, amelyekben a színészek zavarjeleket adnak. Kitárt kar, illusztratív páros gesztusok, vigyázz-állásban hátrafeszülő térd, védekezően a másik felé fordított tenyér, hamis nevetés. Ezek színészi lelepleződések, és legtöbbször akkor fordulnak elő, amikor valamit direkt közölnek, és nincs valódi szituáció. Eluralkodik a mégoly jogos indulat, amely emberileg hiteles, de attól, hogy kifelé, demonstratívan, transzparensen mondják, színészig hiteletlennek válik. Sok előadásban észrevehető, hogy a kimondott és az elhallgatott aránya nem ideális. Nem bízván a nézőre, nagyon sok mindent megerősítenek, kurziválnak, aláhúznak, és ezáltal a kifejezés ereje is elvész. Ugyanakkor minden előadásban találtam olyan helyzeteket, amelyekben egyszer csak jobbakká lesznek a színészek, igazabbak. A *Romacén*ben például az előadás kétharmadában domináló virtuális világban furcsán merevnek és esetlennek tűnnek a játszóik, de amint kikerülnek a cybertérből, és adódik egy valódi szituáció – egy vallatás –, egészen nagy-szerűek lesznek, és nagyon szuggesztívek. Ugyanezt figyeltem meg *A cigányvajdánál*, ahol az előadás második felében, amikor valódi helyzetek jönnek létre, egészen kiváló alakításokat láthatunk. Például akkor, amikor a román strázsától ételt kér a medvéjének a karaván szegény medvetáncoltatója, és létrejön egy izgalmas, tétre menő játék köztük. Egyenletesen ma-

gas színvonalú színészi játékot Fekete-Lovas Zsolttól láttam, a *Perkucigóban*: világos volt a monodráma alapszituációja, és magasrendű, érzékeny, személyes, a közléshelyzetből, a nyelvéből fakadóan hiteles alakítást követtem végig.

G. S.: A *Romacén* után támadt olyan gondolatom, hogy mintha a rendezés elcsúszott volna a dráma eredeti szándékától. Realitásnak ábrázolták a cybervilágot, miközben a végén kiderül, hogy roma asszonyok Londonban számítógépeznek és fórumozgatnak, és a közös, lázadó fórumuk a *Romacén* – tehát mindez a képzeletükben zajlik le. A lezárás számomra is az előadás legerősebb része volt. Illetve az a megszólalás, amikor Mihaela Drăgan író-előadó egy monológot mond el a roma holokausztról, és arról a vágyáról, hogy visszatérjen helyretolni azt.¹

P. B.: Azért írói problémák is akadtak. Van egy laza harmincperces expozíció, amelyben tulajdonképpen semmiféle cselekmény nem indul el. És kihagyták azt a lehetőséget, hogy a virtuális világhoz kialakítsanak egy virtuóz színészi nyelvet. Mégiscsak a cybertér az, amelybe beleálmódják magukat, és ahol a teljességet megtalálják. „A cybervilág az én Bako-nyom”, oda tudok menekülni. Ez hatott rám mint gondolat.

O. J.: Nekem is vegyesek a benyomásaim erről az előadásról, és örülök annak, hogy ebben megerősítettetek. Mindenesetre a vizuális túlkapástól függetlenül a tartalom, amelyet megjelenített, kifejezetten érdekes volt. A cigány perspektívából felmutatott feminista narratíva, még hozzá ebbe a futurisztikus közegbe ágyazva, innovatív. Maga a cím is beszédes, utal a tartalomra – beidézi az antropocént mint földtörténeti kort. A *Romacén* pedig egy olyan jövőképet vizionál, amelyben a cigányok tevékenységeinek hatása lesz a világ történeisére. Az előadásban pont azt láthatjuk, ahogy a fehérek és férfiak által uralt világban megjelennek azok a lázadó cigány nők, akik az addigi világrend hatalmi konstrukciójának megfordításával akarják bevezetni az új, cigány nők által dominált világrendet, a „romacént”. Ez szerintem önmagában véve is izgalmas téma. Mégsem ez volt az az előadás, amely leginkább a szívemhez nőtt, hanem amelyet te is kiemeltél, Balázs, a *Perkucigó*. Ahogy Fekete-Lovas Zsolt egy személyben megformált több karaktert, előjött a darab üzenete is, amely az identitás és hitelesség kérdéseit, problematikáját és ellentmondásait feszegette. És mindezt egyedül vitte végig. Ez vált a kedvencemmé.

P. B.: És ennek az előadásnak volt humora, amit más-hol sokszor hiányoltam. A *Perkucigónál* a színházi szerep, a sztereotípiák és a társadalmi szerepek nagyon izgalmas, élő viszonyba kerültek. És ennek voltak színészi csodái. Amikor Fekete-Lovas fölvette a szemüveget meg a köpenyt, akkor ő tényleg arab orvos lett, és egyszer csak megéreztem, ennyi kell, és már máshogy nézünk rá. Ez a maga egyszerűségében elementáris felmutatása annak, hogy valamit megszoktunk és természetesnek veszünk, amit nem vehetnénk annak. Mindemellett még elegánsan rövid is tudott lenni. A *Perkucigó* huszonnégy percben elmond mindent, és végigvezet egy úton.

G. S.: A fesztiválnak szerintem vállalt célja, hogy informálja nézőit az európai roma közösségről. Számomra az, hogy egy romának született ember később, idegenektől tudja



Gábor Sára. Fotó: Nagy Gergő



Orsós János



Perényi Balázs

¹ Az előadás háttere a *Romafuturizmus* nevű művészeti irányzat és manifesztum, amelynek egyik első pontja célul tűzi ki „a romák történelmének újraértelmezését egy olyan szempontból, amely magában foglalja a rabszolgaság és a holokauszt túlélői által genetikailag átörökölt transzgenerációs fájdalmak gyógyítását.” Michaela DRĂGAN, „A technoboszorkányé a jövő – Romafuturista manifesztum”, ford. UGRON Nóra, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020, tél): 71–75.



meg, hogy ő roma – hasonlóan a második generációs zsidó holokauszt túlélőkhöz, akik elől a szüleik elhallgatták a származásukat –, eddig ismeretlen volt.

P. B.: Visszakapcsolódnék ahhoz, hogy ki a célközönség, és milyen nézői pozíciókat vetnek fel az előadások. A *Romacén* azt kínálja föl, hogy én nem roma nézőként részese vagyok-e annak az elnyomó, fehér patriarchális világnak, amely ellen megteremtik a „romacént” – tehát nekem is beint-e a végén a lázadó lány. Nem nagyon berzenkedek ez ellen, vagy nem háborodom föl rajta, csakhogy a *Perkucigó* párbeszédet kezd velem: én így élem meg, te hogy látsz engem? Ahogy szerintem *A cigányvajda* is – a *Romacén*hez hasonlóan – inkább a saját közösségnek szól, és a saját közösség identitását-történelmét járja körül, és ezáltal – nem mellesleg – tájékoztat.

G. S.: *A cigányvajda* számomra a repertoár leghagyományosabb előadása. Néha olyan érzetem támadt, mintha a *Hegedűs a háztetőn* nézném, csak rabbi helyett vajdával. A látványvilága kirívóan régi. És valami vásári hangulatot is teremtenek a zenés-táncos betétek, illetve a karaván megjelenített lakói, akik a *commedia dell'arte* alapfiguráira hajaztak. Az élményem mégis az volt, hogy amint elfogadtam ezt a látványt, a zenés-táncos betéteken meg egy idő után átugráltam, elkezdett érdekelni a történet.

O. J.: Én megörültem, hogy egy ilyen klasszikus előadást látunk. Ha nem hangzik el, hogy a világháború idején játszódik, akkor azt gondoltam volna, hogy a 19. század második felében járunk. A látványvilága nagyon megfogott, miközben a többi előadás cselekményét izgalmasabbnak tartottam.

P. B.: Nem tudom, hogy tudatos anakronizmussal dolgoztak-e, de ezek az emberek úgy voltak felöltöztetve, mint egy képes *Bibliában* az ószövetségi zsidók.

O. J.: Ez a felvetés már csak azért is roppant érdekes, mert én humorosan épp így indítottam a jegyzetemet, hogy: bibliai háromkirályok.

P. B.: A betlehemes játék is eszembe jutott közben, de lehet, hogy részükről ez is tudatos volt, és tulajdonképpen az időből kiszakadtságát mutatja fel ennek a törzsi vagy archaikus életformának. Az elején megjelenik az örök vándorlás motívuma is, ahogy körbejárják a szekeret – mintha ez lenne a cigány sors. És azért 19. századi, mert azok a nemzetkarakterológiai sztereotípiák, amelyeket felvonultat a cigánysággal kapcsolatban, a 19. századi identitáskereső kelet-európai nemzetállamok sztereotípiái is voltak. Mindezek jelentős részben a korabeli népszínművek által formálódtak ki: a szabadságszerető, bátor, egyenes, szókimondó, összetartó nép, amelyet belülről próbál bomlasztani egy Gonosz Pista-szerű figura *A falu rosszából*. Tehát historikus ennek az előadásnak a stílusa, viszont van benne formátum. A zene viszont megbocsáthatatlan. Eklektikus, hatásvadász és melodramatikus.

G. S.: Ahol a zenehasználat nekem problematikus volt, az a *Bambina*. Először örültem neki, hogy egy dokumentarista előadásba bekerülnek songok, de aztán azt éreztem, hogy nem tesznek hozzá, nem húznak be, és nem indítják el a fantáziámat. Miközben a végére megkedveltem az előadást. Bevállalós, hogy lecture performance-ként feldolgozták a világnak ezt a különös szeletét – a romániai roma virágárosok történetét és a vezetőjük, Bambina életét.

O. J.: Én annyira nem voltam a zene ellen, mert ez a Mamiru nevű énekes egy vidám, szerethető formát kínált, és a zenei betétek nemcsak megteremtették a virágáros-miliő vibráló hangulatát, hanem a jelenetek közötti átállást is segítették.

P. B.: Ennél az előadásnál teljesen érvényes a *Roma hősök* fesztiválon való részvétel, hiszen Bambina sikeres üzletasszony, anya, aki matriarchaként segítette a közösséget. Mondjuk azon elegánsan átsiklottak az alkotók, hogy ő volt Elena Ceaușescu udvari szállítója.

O. J.: Nagyon fontos és izgalmas kérdés, hogy vannak-e érvényes, elbeszélhető történetei a cigányoknak. Azért is látom hiánypótlónak ezeket az alkotásokat, mert a történetiség hangsúlyosan jelen van bennük. A cigány önreprezentáció szempontjából elengedhetetlen egy olyan történeti múlt, amire rá lehet mutatni, ami elbeszélhető, s ezáltal hitelesítheti a jelent is. Napjainkban a roma holokauszt kutatásában már jelen vannak cigány származású kutatók is, s ezért a roma holokauszt fontos részét képezi a cigány történelemnek. Azt megmutatni, hogy a cigányoknak tudomásuk van a 20. századi történelmükről, és ezt meg tudják jeleníteni cigány és nem cigány nézők számára egyaránt, fontos küldetése ennek a fesztiválnak.

G. S.: És nagyon érdekes, hogy az alkotók hol a történelem, hol a jelenkor, hol a jövő felé nyúlnak, hol a roma közösségen kívülre, mint a menekültekről szóló *Hősök* című osztrák előadásban.

P. B.: Az osztrák előadásban nagyon szépen reflektálnak az előadók a szerephez való viszonyukra azzal, hogy kijönnek az elején, és elmondják: én roma vagyok, nem szír, németül fogunk beszélni, pedig akiket játszunk, nem tudnak ezen a nyelven, a mi identitásunk nem ugyanolyan múltra tekint vissza, mint az övék, de vannak hasonló élményeink, és igyekszünk tisztelettel megjeleníteni a figurákat. Egy másik, számomra fantasztikus rész, amikor David Bowie *Heroes* című számára a menekültfigurák olyan fotókat mutatnak az elképzelt életükről, amelyek a színészek civil életéből származnak. Ez egy nagyon érzékeny játék azzal, hogy az előadók – az előadás metaforáját használva – a váron belül vannak: azaz Európában.

G. S.: A *Falunapról* még nem beszéltünk. Pedig az emlékezetes színészi pillanatok közül nekem meghatározó Balogh Orsolya alkoholista, bolond figurája, aki a lejtőn felbattyogó nézőcsapattól kezdett el koldulni. És az egész előadás igyekezett árnyalt és ellentmondásos képet festeni arról, hogy mi zajlik jelenleg a társadalmunkban. Látszik, hogy szociografikusan hiteles, a figurák és a történetek tekintetében is.

O. J.: Vegyesek a benyomásaim a *Falunappal* kapcsolatban. Itt éreztem meg azt a fajta esetlenséget, amiről Balázs beszélt. Ettől eltekintve a felvétel szociografikus oldala kiemelendő, hogy meg tudta mutatni az egészen hátrányos helyzetű települések mindennapjait, problémáit és túlélési stratégiáit.

P. B.: Ennek az előadásnak nagyon nem tett jót a felvétel. A Gellért-hegy mint tér borzasztóan ellene dolgozott annak, hogy megjelenjen a fiktív falu, Lápos. Ehhez képest, teljesen egyetérték Sárával, a szociografikus és színészi hitelesség vagy az alakítások minősége vitathatatlan. És hát minden van benne: emberkereskedelem, a lányát eladó apa, segély. Miközben elkerülik azt a csapdát, hogy fölülről ábrázolják – a rendkívül kártékony magyar kabaré hagyomány nézőpontjából – a vidéki embereket. Ez fontos vállalás, csak azon gondolkodtam, hogy a medvetáncoltató, a virágáros és a lókupec cigány után következő sztereotípiák, szereptípusok ne a segélyváró, az alkoholista, a közmunkás és az uzsorás cigány legyen. Ezért nem kárhoztatom az előadást, hiszen én színházban hasonló figyelmet, gondosságot és érvényességet nem nagyon tapasztaltam ennek a közegnek az ábrázolásában.

G. S.: És akkor ezzel rá is kanyarodhatunk a zárókörre. Nagyon izgalmas gondolat, hogy végül is a régi szerepkörök, sztereotípiák és archetípusok alakulnak át és termelődnek újra. Szerintetek ebben milyen szerepet játszik ez a fesztivál?

O. J.: Az én benyomásom, végignézve a filmeket, hogy bizonyos esetekben történik elmozdulás, máskor maradunk a jól bevált kliséknél. A *cigányvajdánál* tipikus 18–19. századi



ARTHUB: Bambina, a virágok királynője

zsánerfigurákról beszélünk, miközben a *Falunapban*, ahogy Balázs mondta, ezeknek a jelenbe konvertált változatait láthatjuk. Más esetekben viszont próbálják ezeket a kliséket meghaladni. A *Bambina* egy kifejezetten érdekes és pozitív társadalmi felemelkedéstörténetet mutat be. A *Romacén* pedig kicsit túlságosan meg akarja haladni a cigány karakterrel kapcsolatos eddigi koncepciókat. Számomra nagyon érdekes megközelítéseket mutatnak be ezek a felvételek annak kapcsán, hogy ezekben a cigány színdarabokban mit tudnak kezdeni a cigányábrázolás bevett konvencióival.

P. B.: Teljesen egyetértek. Még az *Európai családban* is modern figurákat próbáltak megjeleníteni, akik nem felejtve el, honnan jöttek, segítők lettek, vagy zenészek. Csak ott nagyon nem váltak élővé a figurák, pedig nem voltak sztereotípiák. Persze az emberi gondolkodás sztereotipikus. Típusokba rendezzük az ismereteinket, mert különben nem tudunk gondolkodni. Az nem egy igaz álláspont, vagy nem jutunk vele előre, ha azt mondjuk, hogy ne legyenek sztereotípiák, mert lesznek. De tök jó, amikor megbolygatják ezeket, mint a *Bambinánál*.

G. S.: Már az is lehet cél, hogy kerüljenek új sztereotípiák, amelyek új utakat mutatnak, új életstratégiákat vázolnak fel. Másrészt meg, végiggondolva a beszélgetésünket, a *Perkucigó* gyakorolt mindannyiunkra a legerősebb hatást, mert ott önmagáról, a saját életéről, dilemmáiról beszélt Fekete-Lovas Zsolt.

P. B.: Ez a színház egyik legnagyobb paradoxona, hogy minél személyesebb, kívülről annál inkább át tudom élni. Nem az általánosságot tudom átélni, hanem az egyénit. Azért

legyenek sztereotípiák, mert kellenek, de sokféle legyen, és legyenek újfélék.

O. J.: Maga a „roma hősök” mint fogalom roppant izgalmasan hangzik számomra. A történelmi és irodalmi hősök megképzése a magyar vagy az európai kultúrában már egy-két évszázaddal ezelőtt megtörtént. Innen nézve tehát a hős-képzés avitt dolognak tűnhet, mégis nagyon figyelemreméltó, hogy eddigi hiányosságát kompenzálva a cigányság napjainkban tesz kísérletet arra, hogy a saját hőseit megképezze. Örvedetesnek tartom, hogy a Független Színház ennek szolgálatába áll, és kísérletet tesz arra, hogy egyéni vagy közösségi szinten alakítson ki olyan cigány hősöket, hőstörténeteket, amelyek elbeszélhetők és megmutathatók, és így megismerhetők és talán elfogadhatók is lesznek cigányok és nem cigányok számára egyaránt.

A beszélgetést szerkesztette: Gábor Sára

A beszélgetés résztvevőiről: Gábor Sára 2018-ban végzett az SZFE dramaturg szakán, jelenleg az Örkény István Színház dramaturgia; Orsós János Róbert az ELTE BTK Irodalomtudományi Intézet PhD-hallgatója, kutatási területei: nemzeti irodalmak, 19. századi cigány irodalom, irodalmi cigányábrázolás; Perényi Balázs drámatanár-rendező, a Vörösmarty Mihály Gimnázium és a Pesti Magyar Színiakadémia tanára, tanít több egyetemen, dolgozott több független és kőszínházi társulattal.

Fekete-Lovas Zsolt a *Perkucigó*-ban. Fotók: Vincze Alina



ÍZLÉSTELLEN TRÉFA VAGY REMEKMŰ?

*Szerkesztőségi hatkezes a sztereotípiák szerepéről a Pintér Béla és Társulata
Vérvörös Törtfehér Méregzöld című előadásában*

A sztereotípiák kapcsán szokás azok negatív hatásaira felhívni a figyelmet. Műalkotások esetében mégis kérdés: beszélhetünk-e „jó” sztereotípiákról, „típusokról”, amelyek együttes alkalmazása már összetettebb képhez vezet? Pintér Béla 2020-as bemutatója, akárcsak a kritikusok többségét, szerkesztőségünk tagjait is megosztotta. Ahogyan azt Pintértől megszokhattuk, az előadás számos sztereotípiát működtet. Ezúttal többek közt melegekről, zsidókról és romákról, és ez utóbbi csoport a főszereplőt alakító Pintér Bélán keresztül az előadás középpontjába is kerül: a Magyarországon száz év múlva uralkodó „cigány diktátor” és családja, környezete díszesen öltözködik, képzeletbeli, „romás” tájszólást beszél – kizárólag fehér szereposztásban. Lehet-e igazolható célja egy műalkotásban sztereotípiák alkalmazásának? Jogos-e az elhangzott kritika, hogy a magyar értelmiségi elit szerepelt le az előadással? Hogyan reagálunk a recepcióban megfogalmazott felvetésre, miszerint az előadás akár rasszizmussal is vádolható?¹

Boros Kinga: A kérdés maga feltételezi a reflexiót, az eldöntéséhez pedig arról kell gondolkodnunk, hogy mi magunk rasszisták vagyunk-e. Hiszen ha én az vagyok, akkor nagy valószínűséggel vak leszek az előadásban esetleg megjelenő rasszizmusra. Borzasztó kényelmetlen önvizsgálatra kényszerítesz tehát, amikor az előadás rasszizmusára kérdezel rá. Olyan országban élek, Romániában, ahol köztereken, buszállomáson, boltban gyakran vernek meg cigány embereket, főleg nőket. Még soha nem léptem fel ez ellen. Eddigi életem során Erdélyben csupa olyan városban laktam, szám szerint négyben, amelyek mindegyikében van „cigánynegyed”, néhol fallal elválasztva. Ez ellen sem tettem semmit. Amikor csapatostul jönnek szembe velem cigány utcagyerekek, szorosabban fogom a táskám. És amikor a *Vérvörös Törtfehér Méregzöld*-ben már szinte megfigyelhetném arról, hogy a történet szerint a szereplők cigányok, nagy élvezettel csatlakozom rá a jelenetbe belépő Fodor Annamária perfekt műromunggrójára. Mindezek alapján, bár nem szívesen gondolok úgy magamra, mint szociálisan érzéketlen, privilegizált helyzetéről lemondani képtelen emberre, aligha tagadhatom, hogy fenntartója vagyok annak a rendszerszintű berendezkedésnek, ami a rasszizmus. A kérdés tehát számomra az, hogy a Pintér Béla és Társulata előadása megerősít-e ebben a társadalmi konszenzusban, vagy megszakítja a diskurzust. Melyik az erősebb, a

cigány-, meleg-, zsidó- és pártpolitikai paródia fogyasztására feljogosító sok ezer forintos jegyünk és fehér középosztálybeli magabiztosságunk, vagy a szatíra tégelyében menthetetlenül összekavarodó sztereotípiák identitáskikezdő hatása? Az lenne jó, ha előadás után úgy kóvályognánk le az Újpesti Rendezvényközpont még nem kétszáz éves lépcsőin, mint aki azt sem tudja, a saját anyja nem volt-e véletlenül cigány. Ha ennél kevesebb történik velünk, akkor – Pintér Bélával szólva – ez az előadás „kurva unalmas és hazug” volt.²

Herczog Noémi: Mindaz, amit elmondasz arról, hogyan tartunk fenn egy előjogokra építő, súlyosan szegregáló és a legtöbb kisebbséget súlyosan diszkrimináló rendszert: igaz. Ezért valóban kevés, ha csak Orbán Viktoron és a Fidesz politikáján röhögünk a *Vérvörös*-nek azt a jelenetét nézve, amelyben a kétszáz év múlva még mindig diktatúrába hajló Magyarország immár cigány miniszterelnöke hamisítja a történelmet a színpadon ugyanúgy, ahogy azt most a nagymagyarok teszik. Majd a magyar történelmi ikonok közé beékeli a városi legendát arról, hogy Orbán Viktor is cigány volt. És az is kevés, ha csak azokon röhögünk, akik ma bosszúból lecigányozzák az egyre népszerűtlenebb magyar miniszterelnököt. Pintér Béla nem kímél se zsidót, se meleget, se cigányt, de kíméli-e a nézőt? Valóban ez a kérdés. Mégis visszalépnék egyet: mit jelent az, ha „rasszista”, netán „szexista” egy előadás? Azt mondd, tegyük fel úgy a kérdést, hogy az előadás „megerősít egy tár-

¹ Kovács Bálint, „Fábry Sándor telefonált a múltból, hogy kéri vissza Pintér Béla új előadását”, *hvg.hu*, 2020. október 20., https://hvg.hu/kultura/20201020_pinter_bela_vervoros_tortfeher_meregzold_kritika.

² <https://contextus.hu/madach-ter-tuntetes-nemzeti-kultura-alap-szinhaz-pinter-bela/>



sadalmi konszenzusban”, vagy „megszakítja a diskurzust”. De ki dönti el, hogy melyikről van szó? Még 2020-ban láttam a *Tesztoszeront* (Andrzej Saramonowicz darabját) Tatabányáról, alcíme: „zenés macsózás”. Az előadás végig kizárólag szexista humorforrást kínál, de csak hogy a legvégén megfogalmazza a tanulságot: mindaz, amin odáig röhögtünk, csúnya dolog, nem helyes. Ugyanezt éltem meg Budapest neves művészszínházában, a Radnótiban a *Csapodárok*on (Ruzante bohózata Peer Krisztián átiratában): ott szintén a szexizmus képezi a fő humorforrást, ha ez nincs, akkor bohózat sincs. Mindkét előadást gyávanak és képmutatónak találom, mert „abból élnek”, amit (egyébként meglehetősen didaktikusan) kritikailag ábrázolnak. A *velencei kalmár* jut még eszembe, amiről szokás elmondani, hogy Auschwitz után nem lehet „ugyanúgy” színre vinni. Pedig ha értjük, amin Shylock keresztülmegy, akkor engesztelhetetlen haragja nem „a zsidó” haragja többé, hanem annak felismerése, hogy az elnyomott nem okvetlen az a kezes bárány, aminek megatott könnyeink között szeretnénk őt hinni, hanem veszélyessé válhat. Ha egy előadásban eldöntött, hogy melyik állásponttal azonosuljunk nézőként azok közül, amelyeket bemutatnak nekünk (vö. „a társadalmunkban egyébként elfogadott szexizmus márpedig rossz”, „Shylock az antijudaizmus áldozata”), akkor nemcsak lenéznek minket mint nézőt, de biztonságosan és feltehetően alaptalanul kívül is helyeznek a problémán. Szerintem a *Vervörösben* nem ez történik.

B. K.: A diskurzus megszakítását nem lehet nem érzékelni, ha megtörténik. Kedvenc példám a *FEKETEország* iraki börtönjelenete: a rabok kínzásával szórakozó egyik ór átlépi a játékeret mindaddig biztonságosan határoló kordont, odaadja a kézi kamerát egy nézőnek, és arra kéri őt, filmezze a

díszletfalra nagyban kivetített bántalmazást. A dilemma feloldhatatlan: jól nevelt nézőként viselkedjek, vagy a kínzás ellen tiltakozó embertársként? A színházi konvenciót rúgjam fel, vagy az alapvető nembeli értékeket? Szerintetek a *Vervörös* állít ilyen identifikációs csapdát a nézőnek?

H. N.: Ez a dilemma akkor jön létre, ha a színházi nyelv is megtörik, és ezt képes vagyok tudatosítani. Mivel a *FEKETEország* nem performansz, nyugodt lelkiismerettel filmezhetek, hiszen „igazából” nem ártok vele senkinek. Csak akkor fogok a színészre nevetni, hogy kösz, de tudom, mire megy ki a játék, ha megértem, hogy itt most azt várják tőlem, hogy mégse fogadjam el a korábban felkínált játékszabályokat. Én egy másik analógiát hoznék a *Vervörösre*: a szlovén Laibach zenekart, akik meglehetősen erőszakos, maszkulin és katonai szimbolikával dolgoznak, vagy a német Rammstein fasiszta és katonai ikonográfiáját, és azt a kétértelműséget, amellyel ők nem határolódnak el a felkínált identitásoktól (amint ezt megtennék, performanszuk didaktikussá válna). Számomra a *Vervörös* a maga negatív sztereotípiadömpingjével ennek a túlazonosulásnak a távoli rokona: felszínre hozza az intézményesített rasszizmust, ami ma Magyarországon láthatatlan, hiszen gond nélkül hagyja jóvá nap mint nap a társadalom, így én is. Pintér Béla nem helyez minket megnyugtató, külső pozícióba, mert nagyon kétértelműen mutatja be szereplőit: egy roma Oidipusz-alteregővel azonosulunk, akinek humora, karizmája van, de nem mellesleg egy diktátor, aki népe évezredes elnyomása miatt áll borzalmas bosszút. Viszont bosszúja válasz is valamire, ezért édes ízét egy-egy pillanatra, bevallom, nézőként én is érzem, tudok vele azonosulni. Miközben undorodom is, hiszen ez 2020 Magyarországnak lekettőzése. Vagy min nevettek, amikor azt hallom,

hogy Orbán Viktor is cigány volt? A poén rendkívül sokfenekű, hiszen nevezhetek rasszista indíttatásból, de nevezhetek azon is, hogy ez meglehetősen rosszul esne éppen egy politikájában a rasszizmusra rájátszó párt vezetőjének. De vajon ettől problémátlaná válik-e a nevetés? Az inger jön előbb, utána a gondolkodás.

Rádai Andrea: Ez tényleg így van, Noémi, és engem egyébként kétféle húztak az intellektuális és a zsigeri reakcióim, aminek köszönhetően néha azt gondoltam, hogy korszakalkotóan bátor, máskor azt, hogy rettenetes előadást látok. Egyfelől a *Vérvörös* valóban tele van bármerre és bármennyig csavarható, dupla, tripla, sokfenekű poénnal. Már az alaphelyzet is elég pikáns: a fikció szerint egy, a mai magyar valóságban kisebbségnek számító réteg kerül a többségi társadalom pozíciójába, és szinte teljesen azonosul az elnyomó nézőpontjával. (És hát elvezetgetik valahogy az országot, mindenesetre se jobban, se rosszabbul, mint a mostani kormány.) Ennek a helyzetnek az abszurditása, lehetetlensége Arisztophanész *A nőuralom* című drámáját is felidézi, és mintha bevilágítana a cigányok és a nem cigányok közötti szakadéknak a máskor ködbe vesző mélyére. Másrészt tetten érhető benne egy kis wishful thinking is. (A realitáshoz való viszony kapcsán jegyezném meg, hogy más kritikákkal ellentétben én úgy emlékszem, hogy Pintér előadásában nem arról van szó, hogy a romák „túlszorodják” a nem romákat, hanem hogy volt valaha egy járvány, ami bizony a nem romákat irtotta elsősorban.) Ez a kiindulópont ráadásul a reprezentáció problémáján is billent egyet. Szerintem ez azért meghaladja azt a szintet, mint amikor a *Cigányok* több mint tíz évvel ezelőtti bemutatóján a Katonában azon röhögött a közönség, hogyan jajgat Szirtes Ági mint idős cigányasszony (vagy hogy a budapesti újságíró nő megütközik azon, hogy nincs frissen facsart narancslé a nyomortanyák melletti kocsmában). És mindenképp összetettebb, mint a romákat szinte kizárólag az áldozat szerepében ábrázoló régi KoMa-előadás, *Az utolsó roma – Egy utolsó cigány*, mely a *Vérvöröshöz* hasonlóan egy utópia, csak épp a cigányok kihalásáról szól.

Ez az előadás arra készítetett olykor, hogy ezt a két témát, a cigány-szálat és az orbáni rezsimit valahogy külön olvassam, emiatt gyakran volt olyan érzésem, hogy Pintér két drámát gyúrt össze: a cigány Oidipuszt (ami egyébként az előadás munkacíme is volt) és a kormányparódiát. Mintha egyik sem lett volna elég önmagában a szerző-rendező számára... Így viszont alighanem a hatalom működéséről tudunk meg többet – a romákról legfeljebb a sztereotípiákat. És itt jönnek be a zsigeri reakcióim, hogy már megint úgy beszélgetünk ott és itt a romákról, hogy ők maguk közben nincsenek sehol, nincsenek ott a színpadon, a nézőtérén. És bár gondolkoztunk más megoldáson, hogy hívjunk egy roma hozzászólót is – megterhelve őt azzal, hogy amit gondol, az majd a mi akarataink ellenére is *minden roma nézőpontjaként* fog értelmeződni –, végül nincsenek itt ebben a beszélgetésben sem. Úgy röhögünk azon, hogy egy miniszter tezsívremezik, hogy közben tudom, hogy a nézők elsöprő többsége nem roma. Nekem ettől egyszerűen összeszorul a gyomrom, pont ugyanúgy, ahogy egy szexista előadás közben érezném magam. De az is lehet, hogy csak ennek az előadásnak, ennek az egész helyzetnek a megoldatlanságára, lehetetlenségére, önmagába zártságára adott csattanós válasz mellékhatását érzem, nem tudom. Szerintetek felmerülne ez a kérdés akkor, ha lett volna a színpadon cigány színész?

B. K.: Nekem sem az előadás közben, sem most nem

szorul össze a gyomrom. A nézőtérén ülve azért nem, mert magas ingerküszöböt hozok magammal a társadalmi valóságból, és ahhoz képest a *Vérvörös* legfeljebb szoft cigányozásnak mondható. Pont annyi a felelőssége, mint a cigányvicceknek (s e felelősség kérdése is pont annyira összetett, ugyanakkor biztosan nem eltagadható egyik esetben sem). Mindenesetre nem ér meglepetésként, hogy a színház sem nemesebb, mint a társadalom, amelyből vétetett, és amely megszólal általa. Ami azt is jelenti, hogy mi itt most nem „a romákról” beszélgetünk, hanem önmagunkról, a többségi társadalomról.

Ha szerepelne cigány színész a színpadon, minden bizonyítással másikat előadás született volna. Pintér akkor nem tudná dekorációnak használni a cigánysztereotípiát, nemcsak a színpadi megjelenítés, hanem a darab maga is másképp fogalmazódna. Mint ahogy a néző sem tudna önfeledten kacagni vagy hozzám hasonlóan egykedvűen asszisztálni. Eltűnődhetünk azon, hogy milyen hatással járna a fikciót követő szereposztás, milyennel az ellenszereposztás, milyennel a vegyes, de „színvak”. Az biztos, hogy akár csak egyetlen, tetszőleges szerepben megjelenő cigány színész zavart, jóféle törést hozna létre a befogadói oldalon, mert többé nem lehetne következmények nélkül röhécselni a jelen nem lévő másikon. Kénytelenek lennénk szembenézni a reflektálatlan rasszizmusunkkal.

H. N.: A magyar színház egyik legnagyobb botránya, hogy felháborítóan hiányoznak a roma színészek, rendezők. De azért van bennem kétely, hogy mindaddig, amíg nem lesznek a társulatoknak (és szerkesztőségeknek) magától értetődő módon roma tagjai, addig ezen az előadáson bármit is változtatna egyetlen roma színész, teszem azt, mellékszerepben. Pintér egyébként mindenkit kritizál ebben az előadásban: zsidókat (zsidóként díjazom a Slomó-paródiát), melegeket, és azon kevés alkotó közül való, aki saját magát is kritizálni szokta. Egyetértek Andival abban, hogy itt két drámát gyúrt össze, és ez szerintem sem sikerült maradéktalanul. Én inkább az Oidipusz-drámát érzem erőltetettnek, és erősnek az Andi által *A nőuralomhoz* hasonlított szílat (lásd még: *Nullák és ikszek*, Malorie Blackman/BBC). Viszont ott van köztünk a különbség, hogy szerintem Pintér sztereotípiahasználata nem öncélú vagy reflektálatlan. A *Cigányok*ban azért volt bántó a sztereotípia, mert egy realista színházi nyelvben találkoztunk vele. Itt pedig azért indokolt – noha provokatív –, mert egy olyan színházi nyelvben látjuk viszont, amelyik a szürrealitást és a valóságot nyilvánvaló fikcióvá keveri. Nem tartom jó irányznak, ha általában kifogásoljuk a sztereotípiát, nem pedig annak a didaktikus/közhelyes használati módját. Pintér mégsem egy *Győzike show*: nem mímél valóságot szórakoztatás örvé, kétmillió nézettséggel. Mondhatjuk azt, hogy ma Magyarországon tilos félreérthetően fogalmazni roma-ügyben, és ezt is el tudom fogadni, hiszen tényleg előfordulhat, hogy valaki ezt majd félreérti – homofób és rasszista társadalomban élünk. De ezzel azt is mondjuk, hogy nem vagyunk elég érettek rá, hogy műalkotásokkal találkozunk.

R. A.: Igazad lehet, Noémi, az előadás mindenre rátesz egy lapáttal, szinte hivatkozik ennek a helyzetnek a feloldhatatlanságával, és igen, a sztereotípiák elkerülhetetlenségével is. Hogyan tudna sztereotípiamentes lenni a romákról való beszéd a színházban? Ha lenne benne roma színész, akkor ő nem lenne ugyanúgy „díszcigány”, akinek az a funkciója, hogy legitimálja az előadást? Ahogy attól sem lesz több roma a nézőtérén, ha nagyobb a szociológiai árnyaltság, és mondjuk kevésbé tezsívreznek a színpadon. Csak az emancipációban van feloldás.

OLÁH TAMÁS

ÉLJEN AZ ÉLET!

Desiré Fesztivál 2020



Slobodan Bešlić. Fotó: Molnár Edvárd

Urbán András fesztiváligazgatónak és mindenre elszánt csapatának sikerült az, ami az elmúlt időszakban csak igen kevés szervezőbizottságnak: a járványügyi korlátozások által kijelölt keretek között élőben valósították meg a sorban 12. Desiré Nemzetközi Regionális Kortárs Színházi Fesztivált, a régió egyik legjelentősebb seregszemléjét, mely 2020-ban a *Life* alcímet kapta.

Ugyan az egyhetes rendezvény programja az utolsó pillanatig változott, és az előadások kezdési időpontjait még a fesztivál közben is módosították az épp érvénybe lépő szigorító rendelkezések, a távolságtartó, maszkot viselő közönség tizenegy produkció alkotóinak tapsolhatott november utolsó napjaiban Szabadkán. A legnagyobb érdeklődés vitathatatlanul Jan Fabre és Tomi Janežič előadásait övezte.

Jan Fabre, a kortárs színház- és képzőművészet ezerarcú, belga fenegyereke¹ 2011-ben publikálta először leginkább éjszakánként íródo naplóinak 1978 és 1984 között létrejött szövegeit, majd 2014-ben az 1985 és 1991 között papírra ve-

tett bejegyzéseket. A többnyire fragmentált, költői nyelv és sokszor radikális fogalmazás az alkotói tudat működésének szeszélyes dramaturgiáját képezi le. A szövegek a műalkotás és a magánélet szétszálazhatatlan szövetébe nyújtanak betekintést.

Az *Éjszakai napló* (*The Night Writer/Noćni pisac*) című produkció mögött sajátos művészi koncepció áll. Az előadásszöveg az önfeltáró, vágyakat, ötleteket és rögeszméket rögzítő naplórészleteken kívül a szerző színházi szövegeinek, monológjainak részleteit is tartalmazza. Fabre az elmúlt négy évtized munkásságának lenyomatait vizsgálja felül, s hoz létre belőlük egy lehetséges struktúrát, melyet azonban más művészek interpretációin keresztül analizál. Az *Éjszakai napló* több változatban és különböző nyelveken – eddig franciául, olaszul, oroszul és szerbül – készült el. A belgrádi

¹ A mihez tartás végett I. BÁLINT Orsolya, „Tiszteletbűnök”, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 75–76.; <http://szinhaz.net/2018/12/28/balint-orsolya-tiszteletbunok/>.

Nemzeti Színházban bemutatott verzióban a kiváló Slobodan Beštić lép színre. A játék kereteit minden változat esetében ugyanazok a támpontok jelölik ki, a díszletek és a kellékek is azonosak. Beštić – egy vele készült interjú tanúsága szerint – Olaszországba utazott azért, hogy eljátszhassa az előadás cselekvésmozzanatait Lino Musella interpretációja alapján, majd Fabréval együtt négy intenzív napon keresztül kísérleteztek Belgrádban, s így a produkció közös munkájuk nyomán nyerte el végleges formáját.

Az *Éjszakai napló* színpadának teljes felületét sötörmelék borítja, melynek megnyugtatóan sima felszínén négy sötét színű kő pihen. Hátralátvány vetítővászon zárja le a teret, a magasból csupasz villanykörte lóg alá, a látvány középpontjában pedig Fabre saját munkaasztaláról mintázott, üvegfelületű asztal áll. Az üveglapon néhány használati tárgy: egy doboz Belga márkájú cigaretta, egy koponyaformájú italosüveg, egy golyóstoll, egy hamutál, egy doboz gyufa, egy rézből készült zenélő szerkezet és egy szövegkönyvre emlékeztető iratköteg.

Beštić merev, gépiesen szakaszos léptekkel és karmozdulatokkal érkezik meg a térbe, s ül le az asztal mögötti egyszerű székre. Az előadás legnagyobb részében nem mozdul el ebből a pozícióból. Szinte csak felsőtestével, kezének, kézfejének gesztusaival, mimikájával és hangjával dolgozik. Felolvas, iszik, cigarettára gyújt. Rendkívül koncentrált állapotban létezik, biztosan uralja testének minden mozdulatát. A hangosításnak köszönhetően szinte a fülünkbe sutog, énekel, szélsőséges érzelmekkel játszik, s így nem egyszerűen közvetíti Fabre színházzal, előadó-művészettel kapcsolatos gondolatait, hanem alkotóként, saját testének, hangjához adottságainak felhasználásával hitelesíti is azokat. E végtelenül tiszta formán keresztül lép dialógusba Fabréval, s kalauzolja el nézőjét a tudat és a tudattalan határmezsgyéjére Stef Kamil Carlens meditatív, pszichedelikus gitárzenéjének kíséretével. A közel másfél órás, fizikailag és mentálisan is megterhelő próbatétel után Beštić felszabadító táncba kezd, ami minden korábbi előadás-verzióból hiányzik. S miközben verejtékező teste mögött a vetítővászonon Fabre egy korai performanszának felvétele perreg előttünk, végérvényesen egymásra íródik szerző és előadó alakja.

*

Az európai hírű szlovén rendező, Tomi Janežič – akinek hatórás újvidéki *Sirály*-rendezésével 2014-ben a budapesti nézők is találkozhattak – a Balkán-régió meghatározó színházainak összefogásával hozhatta létre legújabb előadását. A Belgrádi Drámai Színház, a cetinjei (Montenegró) Zetski Dom Királyi Színház, a Szarajevói Háborús Színház és a MESS Nemzetközi Színházi Fesztivál koprodukciójában készült *Nije to to* (Ez nem az) bemutatója ez év októberében volt Szarajevóban.

A *Faust-tanulmányok* alcímet viselő produkció Simona Semenić goethei motívumokat felhasználó költői szövegén alapszik, melynek – bár a szlovén író a rendező felkérésére alkotta meg – a színpadon csak néhány sora hangzik el. Az előadásban nyolc eltérő korú, különböző nemzetiségű (bosnyák, szerb és montenegrói) színész – Selma Alispahić, Maja Salkić, Emina Muftić, Amila Terzimehić, Jelena Laban, Karmen Bardak, Maja Randić és Dunja Stojanović – szerepel, továbbá előadóként működik közre Janežič asszisztense, Benjamin Konjicija is. A játék az utolsó negyedórát leszámítva teljesen nélkülözi a beszélt nyelvet, és zenei betétek is csak ritkán kapnak helyet benne.

Janežič rendezései a közös kísérletezés főbb csapásirányait kijelölő témákon túl a színházi alkotás folyamatáról, mechanizmusairól is fogalmaznak. A *Nije to to* szokatlan térhasználata is az adott színházi tér birtokbavételén, a megszokott színpad-nézőtér viszony felszámolásán alapszik. Branko Hojnik díszlettervező tere egy vörös szövettel borított székekből kirakott L-alakú nézőteret jelenít meg, mely a tényleges nézőtérrel együtt egy apró kórtermet mintázó kürtöszzerű építményt zár körbe három oldalról. E kórházzöld-csontfehér falaival a zsinórpaddal magasodó fölkébe átlátszó műanyag felületen keresztül nyerhetünk bepillantást, mely bár bordás radiátorai, rozsdás-kopottas vaságyával és falra szerelt mosdókagylójával realista tér benyomását kelti a színpadi neonfényben, használatba vételének módja igen hamar felülírja, ellehetetleníti a realista olvasatokat. Míg a nézők és a színpad közötti terület szélén tükrös sminkasztalok sorakoznak, a kórterem előtt, a nézőtér síkjával párhuzamosan vörös színű, aranszegélyű színházi függöny hull alá, mely láthatóan nem szolgálhat a színpadi látvány elfedésére, mivel behúzott állapotában sem képes eltakarni az asztalokat, sőt a nézőtérépítmény jelentős részét sem, ezzel pedig még inkább elbizonytalanítja a nézőt abban, hogy egy efféle, a klasszikus kőszínház tereinek elemeit egymásba csúsztató térben hol is van a saját pozíciója, ki a néző és ki a megfigyelt.

A rendezés újra és újra képes kisiklatni a közönség elvárásait. A játékidő kezdetén hatalmas stopperóra jelenik meg a színpad fekete hátfalán, mely harminc perctől számol vissza. A nézők kíváncsisággal telve várják, mi történik majd akkor, ha az utolsó számjegy is nullára vált. A közösen elhasznált idő szinte anyagivá válik. Az első harminc percet követően azonban a számláló újraindul, s ugyanezt teszi harmadszorra is. Mindeközben a szemünk előtt lezajló események nem alkotnak semmilyen kauzális rendszert, a cselekvésaktusok sokszor szimultán játszódnak le, és többször megesik, hogy a színészek magukra hagyják a nézőket a tér, egymás és a számláló pillanatnyi látványával. Az előadók a közönséggel együtt léteznek a birtokba vett térben. Hétköznapi egyszerűséggel végeznek teljesen megszokott és annál szokatlanabb cselekvésmozzanatokat, melyek sűrű és talányos motívumhálót kínálnak fel az értelmezéshez, ám lineáris, rekonstruálható történeté aligha állhatnak össze. A koptatott farmernadrágot és virágmintás, élénk színű inget viselő Benjamin Konjicija például mindannyiszor a közönség irányából érkezik meg különféle tárgyakkal. Egy ponton egy vödör földdel kevert kavics-törmelékkel szór a kórházi ágyra, majd egy kanna ragacsos művérral jelenik meg, és azt az ágy peremére és a kórterem külső falának tövébe locsolja. A hatalmas, sötét tócsa sokáig érintetlen marad, majd hosszú percekkel később a fiatal férfi kicsavart testhelyzetben fekszik bele. E látvány hatására egyszerre képződhet meg egy közel-keleti háborús övezet a médiából ismerős képe vagy az ostromlott Szarajevó egy lebombázott kórházának emléke. A zöld műtőruhát viselő színésznek olykor csodálatra méltó koncentrációval és érzelmi telítettséggel hajtanak végre rutinfeladatokat: lábbelit cserélnek, hidzsábot kötnek a fejükre, imádkoznak, mosakodnak vagy épp füsttel fertőtlenítik a nézőtéri székeket. Máskor több tucat sárga léggömböt pakolnak ki fekete szemeteszsákokból, melyek egy légkeverő berendezésnek köszönhetően percekig keresztül keringenek a kórteremben, míg egyszer csak – megmagyarázhatatlannak tűnő módon – egytől egyig ki nem pukkadnak. Valamivel később hasonló vihar kavarodik ezernyi ezüstösfekete konfettiből, melyek hamuként terítenek be mindent. A motívumok tehát

vissza-visszatérnek, kommunikálnak egymással. Olykor szél támad a színpadon, máskor csak egy szerepére készülő vörös ruhás színésznő szárítja a haját az egyik sminktükör előtt. Janežič és meggyőző energiákat mozgató csapata a régió és Európa kollektív emlékezetében, tudattalanjában kutat, balkáni mítoszokat és állapotokat elemez, miközben Kelet és Nyugat kapcsolatát vizsgálja, s e folyamat során partnerként, alkotótársként tekint a közönségre is.

Az utolsó részben interjúszerű hangfelvételeket hallunk, melyeken a színésznők a produkcióval kapcsolatos alkotói elképzeléseikről, értelmezéseikről Semenč drámájához fűződő viszonyukról beszélnek, személyes soraikba pedig beleszövedik a mű egy-egy részlete is. A színpadi univerzum ezzel a nézők előtt számolja fel önmagát. Nincs egyezményes valóság, csak olvasatok vannak, de – ahogy az előadás mottója is állítja – az igazság ugyanúgy struktúrákból épül fel, akár a fikció.

EGY HULLÁMHOSSZON

Beszélgetés Pálfi Ervinnel

A magyar színházi szakma a *Nem fáj!* Lucas-figurájaként ismerte és szerette meg 2002-ben, még újvidéki főiskolásként. Következett a nagy sikerű *Záróra*, a *Szomorú vasárnap*, majd a számos díjat, például a színikritikusoktól a legjobb férfi alakítás díját kiérdemlő *A Gézagyerek* címszerepe 2009-ben. Negyvenedik életévét tavaly ugyanannak a társulatnak a tagjaként töltötte be, amelynél pályáját elkezdte, a Szabadkai Népszínházban. És az sem változott, hogy „kicsi és nagy szerepben egyaránt roppant igényes önmagával szemben” – ahogyan színészetét Nánay István a *Színház* 2009. decemberi számában jellemezte. Hogy milyen meggyőződések, felismerések és szomorúságok állnak e munka mögött, arról beszélgetett vele PROICS LILLA.

– Amikor erre a pályára léptél, ilyesmire számítottál, mint amit élsz a szakmádban?

– 2003-ban fejeztem be a tanulmányaimat, és van már némi benyomásom: igen. Azt mondták a tanáraink, határ a csillagos ég, Hollywood satöbbi. Én meg itt képzeltem el azt a csillagos eget, mert szabadkai vagyok. Az első szemeszter után a Népszínház ösztöndíjazott is, így magától értetődő módon ide is jöttem vissza.

– Előtte iskolai szavaló voltál?

– Amikor gimnáziumba iratkoztam, még eszemben sem volt színházzal foglalkozni, aztán úgy adódott, hogy az angoltanárnőm, aki Szabadka egyik legendás alakja, Horváth Emma hívott meg az általa működtetett, Életjel nevű versmondó műhelybe. Nem sokkal előtte indult újra a színházi élet Szabadkán, a háború után. A műhely egyik tagja játszott egy népszínházi előadásban, majd amikor egyetemre ment, a tanárnő engem ajánlott a szerepre. Így kerültem a város színházi köztudatába már gimnazistaként – sőt, ahogy beugrottam a darabba, nem sokára dél-bánati turnéra mentünk. De nem éreztem azt, hogy színész akarok lenni. Annak örültem, hogy a pénzen, amit kerestem, villanygítárt tudok venni. Majd ahogy megindult a Kovács Frigyes és Kálló Béla vezette Stúdió a Népszínházban, akkor kezdett a színház egyre inkább érdekelní.

– Mi az, ami már ott megfogott?

– A Stúdióban éreztem rá, milyen, amikor nulláról indulok, és kísérletezhetek – a beugrásnál ehhez képest egy kész dolgot kellett ügyesen rekonstruálnom. Az alkotás bizsergésére könnyen rá lehet kapni. Attól fogva tudtam, hogy ez valami más, mint bármi, amivel az életemben korábban találkoztam. És visszagondolva arra az időszakra, most tényleg ott tartok, amit elképzeltem akkoriban. A színház képes a világról egy véleményt, egy álláspontot olyan jó formában prezentálni, ami nem privát, hanem szerencsés esetben elemelt, költői.

– Mi a fontosabb mindehhez: az alapanyag, a társulat, egy rendező, egy színészi invenció?

– A gyakorlatban ahhoz, hogy egy előadás sikerült legyen, mindegyik kell. De egyik sem nélkülözhetetlen feltétele egy jó előadásnak. Lehet rossz szövegből jó előadást csinálni, illetve sorolhatnám minden egyes alkotóelemnek a tökéletlenségét, azokat ki lehet köszörsülni a többi adottsággal. Nyilván ideálisabb a helyzet, ha minden együtttható jól működik. Nekem inspiráló, ha azt látom, a rendező tudja, mit akar. Ez persze nem azt jelenti, hogy előre lekottázza még a mozdulataimat is, hanem azt, hogy a próbákon magas lángon ég, mert fontos számára az anyaggal való munka. Ami pedig a társulatot illeti, én akkor tudok jól funkcionálni, ha öltözői szinten is jól



Fotó: Szerda Zsófia

érezem magam. A feszültséget rosszul élem meg, mert érzem, engem az gátol a munkában.

– *Érdekes, hogy ezt mondd, mert ismert színházi toposz, hogy a feszültség termékennyé teszi a munkát.*

– Én ebben egyáltalán nem hiszek. Sőt, ma már biztosan tudom, hogy lehet úgy is jól csinálni, hogy egy hullámhosszon vagyunk, és békésen dolgozunk. Fiatalon persze még eszembe sem jutott szembeszállni heveny vitákkal teli helyzetben, csak mert rosszul éreztem magamat, pedig akkor sem voltam kíváncsi az öncélú ordítózásra vagy a szándékos feszültségkeltésre. De hogy ez egyáltalán nem szükségszerű velejárója a próbának, ma már világos.

– *És mit tud csinálni egy színész, ha mégis ilyen forszírozott feszültségben zajlik a munka?*

– Végig lehet csinálni egy próbafolyamatot befelé fordulva, gyomorgörccsel – az ember olyan sokat kibír. Vagy ki lehet szállni – annak minden következményével persze. Volt már, hogy rám akart erőltetni rendező olyasmit, ami teljesen idegen tőlem: próbáltam helytállni, és kicsit visszavenni, ahol úgy éreztem, lehet. Rám taposott, hogy nem így kértem. Attól fogva kínlás volt, mert én nem konfrontálódok. Számomra az előadást mindig a próbák minősége határozza meg, az, hogyan dolgoztunk az egy-másfél hónap alatt.

– *Ezzel azt mondd, nem is lesz jó az az előadás, amelyik ilyen légkörben készül?*

– Sikeres lehet. Abban azonban nem vagyok biztos, hogy a siker igazolhatja ezt. A Népszínház elmúlt harminc évének egyik legsikeresebb előadása is így született.

– *Elárulod, mi volt az?*

– Dehogy! Szenvedtünk a próbafolyamat alatt, aztán számtalan fesztiválon megfordultunk vele, és díjakkal is illették. Ha azonban egy rendező szándékosan nem ad segítő kezet a színésznek, mert úgy gondolja, hogy attól jön a jó megoldás – ez lehet egy rendezői taktika –, és nem jön, akkor miért és meddig kínozza az illetőt? Attól jó lesz egy előadás, ha egy vagy több színész kínlódik hat hetet, majd bemutató előtt két nappal bemondja a megoldást, amitől elkezd működni minden? Engem csak eltántorít a sumákolás, taktikázgatás, hogy nem mondják, amit gondolnak, mert jót tesz a szenvedtetés. Nekem biztos nem tesz jót, én az egyenes, nyílt helyzetekben tudok jól dolgozni.

– *Akik így dolgoznak, a sikeresség miatt gondolják ezt jó taktikának? Hiszen sokan és sokszor arattak már sikert ilyen működéssel – ez lehet az oka?*

– Szerintem ez inkább személyiség kérdése – nem vagyunk egyformák.

– És a szakmai közeg eltűri azokat a személyiségeket is, akik szenvedtetik őket.

– Mi, színészek abban a helyzetben vagyunk, hogy végre kell hajtánunk, amit a rendező tőlünk kér.

– Milyen szakmai utat járhat be egy színész önjagán?

– Ahogyan most rendelkezésére állok egy rendezőnek – de lehet, hogy tévedek, és ha ezt hallanák a kollégáim, akkor nem igazolnának vissza –, az a szó nemes értelmében azt jelenti, hogy mindent megteszek azért, hogy megkaphassam azt, amit tőlem vár, és én is úgy érezhessem magam a közös munka által, ahogy az a lehető legjobb, és akkor attól boldogok lesznek a nézők. Ha nem lenne ez a fajta struktúra, akkor nem működne a 21. századi színház. Annyi önérzetes ember dolgozik a színházakban, hogy képtelenség lenne bármi más módon strukturálni. Én olyanfajta színész vagyok, aki szeret a rendezővel egy hullámhosszra kerülni, az ő fejével gondolkodni, és az ő elképzelései szerint működő előadást erősítő megoldásokat találni. Ha jó a csillagállás, akkor mindez különösebb feszültség nélkül is tud működni.

– Akkor, ha jól értem, egy társulatnál hozzávetőleg rögzített a további erősrend is.

– Igen. A tapasztalat sokat számít ebben a szakmában – az idősebb kollégákat pedig muszáj is tisztelni, máshogy nem megy. Előfordul, hogy más a véleményem, de akkor is tudni kell úgy megbeszélni velük, hogy a szakmai kompetenciájukat nem vonom kétségbe. Én nagyon nem hiszek az ajtócsapkodásban.

– A tapasztalatot említéd. A színház másik nagy toposza a tehetség.

– Pontosan emlékszem, amikor az Akadémián erről beszélt Hernyák György, az osztályvezető tanárom úgy, hogy közben teleírtuk a nagy zöld táblát mindazzal, ami a tehetség. A munkát emeltük ki. Egyébként a táblára annyi más mellett felírtuk az intelligenciát is: muszáj érteni és elfogadni a helyünket a színházi működésben, és meg kell tanulni az alázatot, nemcsak a szakma, hanem a kollégák iránt is.

– Nem sokkal később te is tanítottál az Akadémián. Aztán abbahagyta. Nem hiányzik?

– Ahogy végeztem, rögtön ott maradtam második asszisztensnek. Sokat dolgoztam, majd ahogy a zene is egyre inkább az életem része lett, úgy éreztem, muszáj valamitől megválni. Sokat kaptam attól a tíz évtől, amíg tanítottam, de rengeteg kétségem volt, hogy helyesen csinálom-e.

– Miben kételkedtél? Hogyan tanítottál?

– Leginkább úgy, ahogy a tanáraimtól láttam. És abban voltak kétségeim, hogy mennyire kell hagyni vagy vezetni a diákokat. Rengeteget rágódtam hazafelé az autóban, hogy aznap mennyire sikerült jó órát tartanom. Akiket tanítottam, utólag mesélték, mennyire tartottak tőlem. Nagyon elcsodálkoztam, mert én egészen másként éltem meg a közösen eltöltött időt.

– Te féltél diákként?

– Rettegtem. Úgy éreztem, sokat teszek bele, de keveset kapok vissza. Olyan szinte soha nem volt, hogy „Ervin, de jó volt ez vagy az”. Ugyanakkor vannak afelől kétségeim, hogy egyáltalán mennyire tenne jót egy első- vagy másodévesnek az effajta dicséret. Elszaladna vele a ló? Nem tudom. Sokat dolgoztunk rosszul. Akkor még egyszerűen keveset tudtunk, és muszáj volt felbukdácsolni azokon a lépcsőfokokon, amelyek a pályára vezettek. Egyik osztálytársam azt mondta később, a jóisten összes pénzéért nem lenne még egyszer akadémista színészhallgató. Én is így vagyok ezzel. Harmadévtől azonban minden átalakult: alkottunk.

– Nekem az a tanári tapasztalatom, hogy kényszerek és terror nélkül is megtörténnek a dolgok, az ember egy ponton csak megtanulja, amire szüksége van. A tanítás egyébként változtatta a színészeteden?

– Arra kapacitáltam a diákokat, hogy merni kell mindent kipróbálni, amitől én is bátorodtam. És mivel a tanítás minirendezés, kezdtem rátalálni a saját ízlésemre is.

– És az milyen?

– Nehéz megmondani. Ha látok valamit, ami betalál, akkor a színházi ízlésem is alakul. Ilyen volt – a teljesség igénye nélkül – a Bocsárdi László rendezte *Vérnász*, Máté Gábor *Mi osztályunkja*, Pintér Béla *Titkaink* című előadása vagy Mohácsi János *Képzelt betegek*. Tudom, mind régi előadások: kevés színházat látok, de ezek például alakították az ízlésemet, ami aztán munka közben viszonypontra lehet. Vagy ami nem színház, de nekem fontos: a Monty Python szellemisége – nem is a humoruk, hanem a társadalmi látásmódjuk miatt. Most csak mondtam pár dolgot hirtelen, de én a színház minden elemét szeretem. Így a dramaturgiát, ami ugyan kevésbé látványos, de nagyon is meghatározó. Amikor a *Tristram Shandyn* dolgoztunk Mirko Radonjić rendezővel (ő egy montenegrói alkotó, aki ebben az évadban a Stúdió K-ban is dolgozik), akkor elámultam Gyarmati Kata dramaturgi munkáján. Egy olyan, 1700-as évek végi, hatszáz oldalas regényt írt színpadra a rendezővel együttműködve, amelyet a legtöbben végig sem tudunk olvasni. Nekem katartikus volt, amikor leesett a tantusz, hogyan emelték át az író pofátlanságát, a regény szellemiségét és a mű dramaturgiáját színházi formába. Azt is nagyra tartom és meglátom, ha a mozgás működtet jól egy előadást. Nemrég volt szerencsém kétszer is dolgozni Mezei Kingával, akivel bár régóta ismerjük egymást, csak most került erre sor – a Kosztolányiban és előtte egy kanizsai projektben. Tudom becsülni egy előadás vizualitását, a megkapóan szép képeket. És nyilván leköt egy jó színészi játék, mint ahogy egy előadás bármelyik eleme és azok összessége is. Amikor ismeretlen színésztől látok figyelemre méltó színészi munkát, mindig találgatom, mennyi ebből a személyes életismeret, és mi az, amit tudatosan megkomponált.

– Volt olyan szereped, amelyik valamiért emlékezetes, ezért kilóg a többi munkád közül?

– Az Akadémián a vizsgaelőadásunkon Doug Wright drámáját vittük színre, a *De Sade pennáját*. Az Abbét játszottam, és nagyon nehézkesen ment a próbafolyamat, nem találtuk magunkat, pedig hajnalig tartottak a próbák. Egyik éjjel, amikor már nagyon fáradt voltam, mint mindenki, azt a jelenetet próbáltuk, hogy a vízióban életre kelni látom a korábban megölt szolgálólányt, de a darab valóságában megerősítek a holttestét. Valami átbillent bennem, nem vettem észre, mit csinállok, és úgy megszorítottam a partnerem arcát, hogy kiabálni kezdett, hogy ez fáj. Pár másodpercig nem is értettem, mi történt. Ahogy felfogtam, hogy egy pillanatra áteveztem arra a másik partra, megijedtem, és olyan borzalmasan éreztem magam, hogy sírni kezdtem. Persze, színházat csinálunk, az érzelmeinkkel játszunk, de én azóta tudom, hogy olyan színész nem szeretnék lenni, aki átbukik a másik oldalra, és azt se tudja, mit csinál maga körül. S persze fontosak voltak azok a szerepek, amelyek miatt szakmai figyelmet is kaptam: *A Gézagyerek* és *Seress Rezső a Szomorú vasárnapban*.

– A színháznak a közönség is a része, a nézők a statisztikák szerint fogynak, illetve egyre inkább öregszenek, ami azt jelenti, a színház tere beszűkül, és a közönsége mindinkább hasonló társadalmi közegekből érkezik.

– Magyarországon ez másként manifesztálódik, mint egy határon túli színházban. Budapesten majdnem minden színháznak megvan a törzsközönsége, ahogy bármelyik európai nagyvárosban, és ha nem is lesz hatalmas siker egy előadás, hozzávetőleg hússzor el lehet játszani telt házzal. Ha nálunk valami nem lesz siker, azt kétszer vagy háromszor játsszuk el, negyven nézőnek. És igen, az adatok szerint a közösségi élménynek nincs akkora vonzereje, mint korábban. Sok esetben érzem magam dinoszaurusznak, és nem szeretem, hogy a világ így alakult, de ez van.

– Van olyasmi a színházi munkában, amit már eluntál?

– Az érdemi munka nélkül, értelmetlenül eltöltött próbaidőt, bár ezt korábban sem szerettem. Közben ahhoz, hogy épüljön egy előadás, végig kell menni az úton. A színésznek el kell mondania hatszázszor azt a mondatot, amelyiknek majd meg kell szólalnia az előadásban. Kérdés, mennyire fásulunk meg egymástól. Aki hosszan dolgozik ugyanazokkal a kollégákkal, az mindent megtanul a másiktól, aligha éri bármi meglepetés. Ezért tudatosan kell azon dolgoznunk, hogy valami pezsgés feltétlenül maradjon. S persze feltölt, ha megfordulhatok máshol: nyilván jóban vagyunk a kosztolányis kollégákkal, de az egész más, ha dolgozhatok is velük.

– Arra nem gondoltál, hogy Magyarországon próbálj szerencsét?

– Dunába vizet? Vannak ott remek színészek. Nem vágyom Pestre, nem tudnám hátrahagyni az itteni dolgaikat, a családomat, az örökölt dédapai házat. Szeretem a színházat, de annyira nem, hogy felrúgjam az életemet.

– Többször szóba került már, hogy zenélsz. Lehetnél volna zenész is?

– Nem tudnám azt az életet élni, én annál zárkózottabb vagyok. Lovasi András könyvéből tudom, hogyan turnéztak eleinte hétvégenként az ország különböző pontjain. De örültem, hogy néhányszor játszhattam koncertközönség előtt, például az A38-on a Kistehén előtt, Bongor (Berta Csongor – a szerk.) csapatában. Egy kedves ismerősöm szerint a zene Isten legnagyobb ajándéka. Nőgyógyász nagyapám harmonikán és trombitán játszott. Édesapám is hobiból zenélt gitáron és basszusgitáron. Édesanyám vitte is a bátyámat zongorázni, aki az első óra után többet nem akart menni, úgyhogy engem már meg sem próbált beíratni. Ennek ellenére megtalálta a zene: nem is telik el napom nélküle. Ha akkora szerencse ér, hogy élő zenés előadásban dolgozhatok, az első momentumától fogva imádom a munkát. Bár tényleg fogytán vannak a nézők, a zenés színház még mindig kedvelt.

– Mitől lennél elégedett szakmailag a következő időszakban?

– Attól, ha újra többen járnának színházba. Ebben a műfajban ugyanis nagyon sok tartalék van. Ahogy a Tanyaszínház negyven éve működik itt, a Vajdaságban, talán a városban is érdemes lenne hasonló módon door-to-door színházat csinálni: egy projekttel elindulni azokba a városrészekbe, ahol több magyar lakos él. Bár én még nem adom fel a reményt, hogy a hagyományos színház is életképes: elmegyek, beülök a székbe más emberek közé azért a varázssért, amit néhány óra alatt együtt élhetünk át. Kifelé pedig másképp jövünk, hiszen már egymáshoz is van közünk.

H I R D E T É S

SZÍNHÁZ

Előfizetési akció!

Szakmai és olvasmányos

Fizess elő a **Színház** folyóiratra 2021-re, a tavalyi előfizetési áron. Évi 10 szám, köztük egy nyári dupla, és a lapot házhoz viszi a posta.

Kedvezményes éves előfizetési díj: **6900 Ft**



Az előfizetés módja: **banki átutalás** • Bankszámlaszám: **K&H Bank 10402166-21624669-00000000** • Számlatulajdonos: **Színház Alapítvány**
A megjegyzés rovatba nyomtatott nagybetűvel kérjük feltüntetni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.
Levelezési cím: **szinhazalapitvany@gmail.com**

GABNAI KATALIN

AZ ABONYI BÁDOGOS FIA

Mucsi Zoltán. Bérczes László beszélgetőkönyve

Szolnokon történt, a hetvenes években, hogy Mucsi Zoltán, kezdő amatőr színjátszó és karbantartó lakatos (akiből azóta díjakkal is elismert, országos hírű színész lett) megszólította Bérczes Lászlót, a helybeli gimnázium angol-német szakos tanárát (akiből azóta határokon túl is elismert kritikus, dramaturg és sikeres rendező lett), s átadott neki elolvasásra egy könyvecskét, melyben Mrozek *Mulatság* című darabja lapult. Sokáig ott lapult, egészen 1985-ig, amikor is a tanár úr megrendezte azt saját gimnazistáival. Igen, ez az a mű, amelyből aztán a Bárka 1999-es bemutatóját követően – Mucsi Zoltán, Scherer Péter és Szikszai Rémusz szereplésével és Bérczes László rendezésében – kultikus színházi esemény lett, s amely azóta is hervadatlan állapotban virágzik hazai és nemzetközi színpadokon. S ez csak az egyik vonulata annak a hosszú munkakapcsolatnak, amely összeköti a beszélgetőket.

2019. november 1. és 2020. június 30. között több alkalommal találkoztak azzal a nem titkolt, bár Mucsi által kissé hitetlenül kezelt céllal, hogy ha sikerül, esetleg könyv lesz abból, amit egymásnak felidéznek. Sikerült. Jóleső olvasmány, regényszerűen izgalmas, lazán tördelt, tömör valóság ez. Nem is dialógusok láncolata ez a kötet, hanem egyfajta szerkesztett játék, vagy még inkább egy közös időnket összefogó tévéadás készre kidolgozott forgatókönyve. Tágassá és gazdaggá teszik a könyvet a beidézett dokumentumok és drámaszövegek, amelyeket – könnyed kézzel emelve le őket az emlékezet polcairól – rendre megosztanak velünk. Így aztán egyre erősödik bennünk az érzés: életünk – az életük, és fordítva. A fiatalabb olvasóknak ez történelem, mi több, olykor sós, olykor keserű, pontos színháztörténet is.

Talán azok fogják élvezni a legjobban, akik, mint a főhős, vidéki várótermek hajnali hidegéből vonatoztak be a fővárosi sokadalom közepébe. S akik megtapasztalták, hogy nemcsak a növény kapaszkodik imbolyogva, ha kevés fény éri, így van ezzel a fölnyurgult lélek is, míg aztán gyökeret eresztve lombot növeszt, és rátalál magára. Így kezdődik ez a könyv is. Megrázóan szép és egyszerű a gyerekkor fölnagyított bűneinek és jogos aggodalmainak bemutatása, a járműjavítóban dolgozó apa s a téglagyári munkás anya által rendszabályozott család rajza, majd az első kitörés, a budapesti szakmunkásképzőben eltöltött idő bemutatása. Itt történik, hogy hősünk, minden jövőkép nélkül, csak úgy csámborogva, de mintegy varázsnak engedelmesskedve estéről estére valamelyik színházban köt ki. Megy, csapatba verődve, de egyedül is, nem is mindig tudva, hogy mire ül be, és akár többször is megnézve egy-egy előadást. Ez több száz este, melegben, a fény felé figyelve. Aztán hazaköltözik, lakatos lesz a vasútnál, majd újságot hord ki, hogy több ideje legyen, mert már a szolnoki, Kötővis nevű amatőr együttes határozza meg a napjait. Leérettségizik. Megnősül. Fia születik. Majd 1979-ben segédszínész lesz a Szig-

ligeti Színházban, ahol tíz évvel később ő lesz K. földmérő, Kafka *Kastély* című darabjának főszereplője.

Nekem harminc évvel ezelőtti a legelső emlékem Mucsi Zoltánról. Ez mindössze egy azóta is visszhangzó, karcos ordítás, mely a színpad közepén álló, esett fiatalemberből tört elő: „Hol a rádióújság?” Talán 1990-et írunk. Bernard Slade *Kinn vagyunk a vízből* (*Saved*) című darabját *Balhé* címen játssza a színház. Valami gond lehet körülötte, már az is különös, hogy az előadás létrehozóiként sokakat említ a dokumentáció, Csík György, Fodor Tamás, Schwajda György és Vörös Róbert nevét. Az élmény tényleg szakadozott kissé, de őrzöm az emléket. Leginkább pedig arra az egyszerre erőszakos és tehetetlen, reszelős és agresszív férfihangra figyelek, amelyet még nem hallottam addig. A mondatot később hiába keresem, nem találok a drámakötetben, alighanem rögtönzés eredményeként került bele a nyitójelenetbe, de nem felejttem. A rádióújság tudniillik, ha előkerült, a korabeli magyar otthonok esetleges esti békéjét is elhozta, kivonván az embert a család közegéből. Ha viszont nem került elő, okot adott a jogosnak érzett, büntető indulatú fölháborodásra, ami hol ütlegeléssel, hol a kocsmába támolgyással végződött. Mucsi ordítása a saját körvonalait sem találó kisember nyomorú segélykiáltása volt. Kíméletlen és erős, s érezhetően „hozott anyag”.

Olvasás közben azt a legérdekesebb nyomon követni, ahogy Mucsi Zoltán a másik ember élményének teljességgel átadva magát, rendezőkre, színésztársakra, utcán talált és színpadi alakokra figyelve lassanként saját magára is ráközelít. Megtanulja, hogy minden helyzet és minden alkalom kimenete többesélyes. Sokszor úgy tűnik, nincsenek elvárásai, de egy növényke teljesítményére éppúgy rá tud csodálkozni, mint egy szakmai bravúrra vagy az emberi jóság nem várt megnyilvánulására. Hümmögve és helytelenítve, de némi titkos elismeréssel méltányolja saját ifjúkori dühkitöréseit és visszafoghatatlan szakmai türelmetlenségének olykori szabadon eresztését. Nehezen kihordott, ám hirtelen megvalósított döntéseinek és máig tartó, általános lassúságának következményeivel megbarátkozott. „Szolnokon az segített, hogy időt és türelmet kaptam.” Mára kitanulta saját személyiségét is, előhívta magából a szemlélődő felnőttet, de nem szűnő játszmakészsége frissen tartja. Intézményeket nem igénylő, belső hite, második házasságának harmóniája, mindösszesen négy gyereke s az értük érzett felelősség sorrendbe rakta a teendőit.

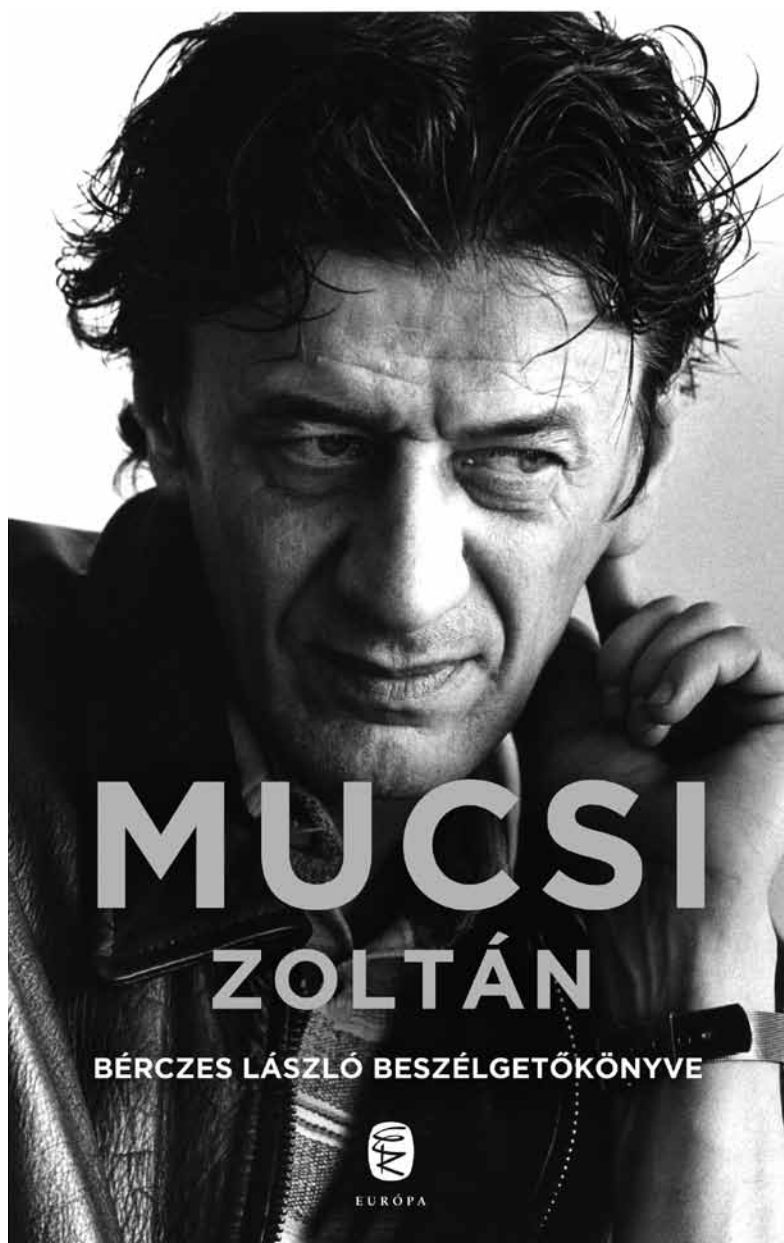
1995-ben, a „hintás” *Szentivánéji álom* rögtönzéses próbái és előadásai közben ismerkedett meg Scherer Péterrel. Kettőjük – a hírneves Kapa-Pepe páros – főszereplésével forgatta utolsó filmjeit Jancsó Miklós. A Bárka egyik alapítója volt, ahol 2001-ig nagy és erős feladatok várták. De: „Igeneket és nem-eket présel ki az élet az emberből.” A következő négy évben a Schilling Árpád által vezetett Krétakör Színház

tagjaként dolgozott. Az itteni *FEKETEország* című előadás „villanyszerelő” epizódja azóta is a YouTube-csatorna elnyúlhatetlen darabja. Jött még pár év a Bárkában, majd pár barátjával megalakította az azóta is sikerrel működő, laza szerkezetű Nézőművészeti Kft. nevű társulatot, melynek keretében, főképp Scherer Péter inspirációja nyomán, egyre jelentősebb, magas minőségű osztálytermi produkciók is születnek. Miközben Háy János darabjainak tragikus főfiguráit – köztük a *Nehéz* című dráma sok díjat elnyert főszerepét – játssza a beszélgetőkönyv szerzőjének rendezésében, az utóbbi években egyre több, nevetést fakasztó televíziós sorozat főszereplője is.

„Negyvenéves színházi gyakorlatom van. Egy új munka első pillanataiban, meg persze később is, kétségbeesek. Természetes, hogy kétségbeesek. Az sem óv meg ettől, ha jól ismert, összeszokott csapattal dolgozom, Ha változtam, és hiszem, hogy igen, az abban mutatkozik meg, hogyan kezelem a kétségbeesést” – mondja. „Amikor Dogyin rendezését, a *Gaudeamus* láttam, előtört a boldogság. Azt éltem meg, milyen ajándék a sorstól, hogy én is ehhez a csapathoz, a színházcsinálók csapatához tartozom. És úgy gondolom, attól a pillanattól én magam is jobb lettem. Mindig ez történik, ha valami nagyszerű dologgal találkozom.”

Bérczes és Mucsi könyvének nagy erénye, hogy – mint remélték – az olvasó hozzárakhatja a saját történeteit. Közös időnk lenyomata ez a kötet. Olvasásakor a „semmiből jövés” és a „csetebota” útkeresés éppúgy közös élményünk lesz, mint a bizalomra épülő alkotómunka semmi máshoz nem hasonlítható katarzisa.

Mucsi Zoltán. Bérczes László beszélgetőkönyve
Budapest: Európa Kiadó, 2020, 368 oldal, 4599 Ft



E számunk szerzői

Bíró Bence (1990) dramaturg, Budapesten él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Gubán Mária (1995) újságíró, kritikus, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 Oláh Tamás (1990) PhD-hallgató, dramaturg, Magyarokanizsán él
 Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
 Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
 Trencsényi Katalin (1971) dramaturg, Londonban él
 Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él

A 2020-AS ÉV (LIII. ÉVFOLYAM)

TARTALOMJEGYZÉKE

A 2019. évi tartalomjegyzék 2/45

CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

ADORJÁNI PANNA lásd Ellenállás-szótár
ADORJÁNI PANNA-KRICSFALUSI BEATRIX
Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika? 3/2
Álljunk meg egy pillanatra! 5-6/2
Karantén-körkérdés
ARADI HANGA ZSÓFIA
Színház a város szívében? 12/8
Rázga Miklós, a leköszönő pécsi igazgató portréja
ARTNER SZILVIA SISSO
Testképviselés 1/21
Az évad szörnyei. Hozzászólók: Oberfrank Réka, Cuhorka Emese, Egyed Bea, Raubinek Lili, Bálint Orsolya
BERECZ ZSUZSA lásd Ellenállás-szótár
BOROS KINGA
Magunkról elmondott történetek. . 1/26
Nemzetiségi Színházak Kollokviuma, Gyergyószentmiklós [bevezető]
Lásd még Tanul a szerk.; Mi a színház most?
DARIDA VERONIKA lásd Ellenállás-szótár
DÖMÖTÖR ADRIENNE
A kritika hely(zet)e 11/11
Tallózó vizsgálódás a színházi honlapokon
EBNER EGRES BÉLA
De akkor most hol van Nagelschmidt? 12/15
Blaskó Balázs évtizedes direktorsága Egerben
Ellenállás-szótár 9/3
Művészeti egyetemek, intézmények és személyek tiltakozó akciói Angliától Oroszországig
FRITZ GERGELY
Utazás a kuka mélyére. 2/5
Trash- és campesztétika a kortárs magyar színházban
Pintér Béla és a műtelfeldolgozás címkéje 10/22
Színház az identitás- és az emlékezetpolitika kontextusában
Lásd még Mi a színház most?
GÁL ESZTER
A Tánc Kortárs Laboratóriuma. . 5-6/47
Képzletjáték
HAJNAL MÁRTON
Rendhagyó testek a táncban ... 5-6/60
Nincs itt semmi látnivaló 12/11

A Pécsi Nemzeti Színház nyilvánosságra hozott igazgatói pályázatairól
HERCZOG NOÉMI lásd Tanul a szerk.;
Mi a színház most?
HERCZOG NOÉMI-TOMPA ANDREA
Színházak online, „korona” idején. . 4/20
HETÉNYI ZSUZSA lásd Ellenállás-szótár
HODÁSZI ÁDÁM
Pasztellszínek nyugaton 12/22
A szombathelyi Weöres Sándor Színház igazgatói pályázatairól
JÁKFAI MAGDOLNA
Játszó terek 4/24
A Vígszínház Zsótér-korszaka
A színház mint önismeret 9/15
Fogalomtörténeti kérdések
JÁSZAY TAMÁS
Családban marad 10/16
Pintér Béla-darabok, ha mások rendezik őket
KOMJÁTHY ZSUZSANNA
Görcs a testben. 1/34
(Test)deformációk a Hodworks-koreográfiákban
KOVÁCS BÁLINT
A Kaposvár-Budapest járat. 9/8
A SZFE útja a modellváltásig
KOVÁCS BEA
Trash: a ciki az új cool 2/2
Fogalommeghatározás több tételben
KRÁLL CSABA
Elengedésben? 11/18
Szórványos gondolatok a tánckritikáról
Lásd még Tanul a szerk.
KRICSFALUSI BEATRIX lásd ADORJÁNI PANNA
LŐRINC KATALIN
Jövőképzés. 5-6/41
A táncművészeti felsőoktatás lehetőségeiről
Magunknak csináljuk? 11/14
Külföldi kritikusok (Ana Tasić, Andrew Haydon, Esther Slevogt) a kortárs kritikáról
MÉLYI JÓZSEF lásd Ellenállás-szótár
Mi a színház most? 9/19
Szerkesztőségi tízkezes az online-helyzetről
MOLNÁR ZSÓFIA
Polgárosodás. 9/12
Szezon és fazonok (Vidéki színházak)
NAGY KLÁRA
Klasszikusok Újvidéken 4/38
Lénárd Róbert és Dejan Projkovszki rendezései
Védettség vs. sebezhetőség 10/2
Körkép a színészek és táncosok díjazásáról

Értelmiségi és jól szituált. 10/13
Kutatás a Pintér Béla és Társulata közönségéről
Lásd még Mi a színház most?
NÉMETHI ESZTER
Seholsincs 5-6/39
„Karanténprojekt” a karantén előtti időkből
PARÁSZKA BORÓKA lásd Ellenállás-szótár
PECKOVÁ-ČERNÁ, MARTINA lásd Ellenállás-szótár
RÁDAI ANDREA lásd Tanul a szerk.;
Mi a színház most?
RÉZ ANNA
Vétkes hőseink 1/2
Művészet és morál
SZÁSZ EMESE
Vigyázz, tyúkszar, elcsúszol! 2/10
Trash a kortárs táncban
SZIGETI BALÁZS
A gyengeség mint színpadi erő. . . 2/23
Shakespeare II. Richárdjáról
Tanul a szerk. 9/2
TOMPA ANDREA
A dossziék színpadiassága 4/30
Lehallgatás és dráma
Az első cikktől az elnökségig. 9/2
Lásd még HERCZOG NOÉMI;
Ellenállás-szótár
TRENCSENYI KATALIN
A szfinx napjai. 5-6/12
Járvány és dráma
ULIČIANSKA, ZUZANA lásd Ellenállás-szótár
URBÁN BALÁZS
A népszínház színe és fonákja ... 12/18
Igazgatói pályázatok – Eger
VARGA ZSÓFIA
Lévnyalók és szűnyogok 3/21
Dramaturgiai jegyzetek a Katona József Színház Bánk bánjához

KRITIKA

BÁLINT ORSOLYA
Beszólások és kiszólások. 1/32
Hodworks-Unusual Symptoms: Coexist, Tráfó
BERETVÁS GÁBOR
A gyász természetrajza 1/29
Kovács János meghal, Székelyudvarhely
BOGYA TÍMEA ÉVA-RÁDAI ANDREA
Egy korosztály, külön utak. 11/27
Négykezes kritika gyerekszínházi bemutatókról

BORGOS ANNA–PETHŐ TIBOR			
Szalánczky Éva hiánya	3/23		
<i>Galgóczi Erzsébet: Törvényen belül,</i> <i>Narratíva produkció</i>			
BOROS KINGA lásd STUBER ANDREA			
FRITZ GERGELY			
Kiderül-e a hírekből, hogymi van?	5–6/55		
<i>k2 színház: Cucu 1–3., Stúdió K – Katona</i> <i>József Színház</i>			
GABNAI KATALIN			
Kecskeméti négylevelű	9/23		
<i>Schwajda György: Ballada a 301-es</i> <i>parcella bolondjáról; László Miklós:</i> <i>Illatszertár; Prokofjev: Péter és a farkas;</i> <i>Az ember tragédiája „junior”</i>			
GABNAI KATALIN–HERCZOG NOÉMI			
Áthallások?	11/6		
<i>A diktátorreprezentációról A III. Richárd</i> <i>betiltva (Szkéné), a Nero (Stúdió K) és a</i> <i>Vérvörös Törtfehér Méregzöld (Pintér Béla</i> <i>és Társulata) kapcsán</i>			
GABNAI KATALIN–HODÁSZI ÁDÁM			
Az oviban a harci helyzet.	2/21		
<i>Négykezes kritika a Pesti Színház II.</i> <i>Richárdjáról</i>			
GABNAI KATALIN–PAPP TÍMEA			
Új „Kaposvár”?	4/32		
<i>Hunyadi Sándor: Feketeszarú cseresznye,</i> <i>Molière: Don Juan, Verdi: Don Carlos,</i> <i>Bock–Stein: Hegedűs a háztetőn, Miskolc</i>			
GUBÁN MÁRIA			
Kommentár a Lót – Szodomában kövérebb a fű kritikájához	2/18		
HAJNAL MÁRTON			
Zsótér a kastélyban	4/22		
<i>Molnár Ferenc: A doktor úr, Vigszínház</i>			
HARDY JÚLIA lásd TOMPA ANDREA			
HERCZOG NOÉMI			
Kommentár A doktor úr kritikájához	4/22		
Lásd még GABNAI KATALIN			
HODÁSZI ÁDÁM lásd GABNAI KATALIN			
ISTVÁN ZSUZSANNA			
Nem (csak) gyerekjáték	11/44		
<i>O. Horváth Sári: Gyerekjáték,</i> <i>Nagyvárad – Szatmárnémeti</i>			
JÁSZAY TAMÁS			
Ez egy üzenet nektek	11/8		
<i>Disztópia Orwell–Mikó Csaba: ’84</i> <i>(Örkény Színház), George Orwell: 1984</i> <i>(Szeged), Lev Birinszkij–Bánki Gergely–</i> <i>Gábor Sára–Polgár Csaba: Zűravar</i> <i>2045 (Örkény Színház) című előadásában</i>			
KOVÁCS DEZSŐ			
Háborúban a múzsák.	11/40		
<i>Szép Ernő: Lila ákác, Nagyvárad – Gyula</i>			
KÖLLŐ KATA			
Míg valaki emlékszik rájuk.	1/27		
<i>Elise Wilk: Eltűntek, Yorick Stúdió,</i> <i>Marosvásárhely</i>			
MAUL ÁGNES			
Mesebeli próbatételek.	3/41		
<i>Öt (tánc)előadás gyerekeknek</i>			
MEGYERI LÉNA–SZÁSZ EMESE			
Variációk női sorsokra	5–6/69		
<i>Anna Karenina, Győri Balett –</i> <i>Nemzeti Táncszínház</i>			
MUNTAG VINCE			
Isten, város, én	2/18		
<i>Térey János: Lót – Szodomában</i> <i>kövérebb a fű, Örkény Színház</i>			
Speciális testek, speciális fogalmazásmódok	5–6/57		
<i>Pityang; Vörös István: Az üstökös,</i> <i>Baltazar Színház</i>			
PAPP TÍMEA			
A víz az?	11/42		
<i>Shakespeare: Hamlet, Nagyvárad – Gyula</i>			
Lásd még GABNAI KATALIN			
PERÉNYI BALÁZS–URBÁN BALÁZS			
Áll a vadászat.	3/17		
<i>Katona József: Bánk bán,</i> <i>Katona József Színház</i>			
PETŐ ANDREA			
Anyák és lányok	4/28		
<i>Török–Illyés Orsolya–Hajdu Szabolcs:</i> <i>Obiectiva Theodora, Tilos Rádió</i>			
PETHŐ TIBOR lásd BORGOS ANNA			
PRESSBURGER CSABA			
Fogyatkozás, átalakulás, leltár	4/40		
<i>A szabadkai Kosztolányi Dezső</i> <i>Színház előadásai</i>			
PROICS LILLA			
Házasságterápia	1/29		
<i>Ásóka, Csíkszereda</i>			
RÁDAI ANDREA lásd BOGYA TÍMEA ÉVA			
SEBESI ISTVÁN			
Életünk a világjárvány után.	12/47		
<i>Mozart: A varázsfuvola, Kolozsvári</i> <i>Magyar Opera</i>			
STUBER ANDREA			
Bűnös.	1/27		
<i>Székely Csaba: Semmit sem bánok,</i> <i>Szatmárnémeti</i>			
Lélektanmesék	3/38		
<i>Ifjúági előadások a fővárosban</i>			
STUBER ANDREA–BOROS KINGA			
Ha a cápa szája tátva	5–6/75		
<i>Ibsen: A nép ellensége, Marosvásárhely</i>			
SZÁSZ EMESE lásd MEYERI LÉNA			
TOMPA ANDREA–HARDY JÚLIA			
Ő is benne volt	1/24		
<i>Ráolvasás, Affér Színház</i>			
URBÁN BALÁZS			
Komédia, kényszerből	2/30		
<i>Molnár Ferenc: Játék a kastélyban,</i> <i>Joël Pommerat: Az én kis hűtőkamrá,</i> <i>Székesfehérvár</i>			
Lásd még PERÉNYI BALÁZS			
ZÁRUG BERNI			
Ábrándok és képek.	3/51		
<i>MAFESZT 2020</i>			
Tamással és Zubek Adrienn-nel a színházigazgatói pályázatáról			
JÁSZAY TAMÁS			
Nyolc emelet feladat	3/36		
<i>Beszélgetés Ellinger Edinával, a Budapest</i> <i>Bábszínház igazgatójával</i>			
MARTON ÉVA			
Színesebb így az ember élete	2/33		
<i>Beszélgetés Ballér Blankával és</i> <i>Derzi Jánossal</i>			
Az ideológia csak egy bunker	4/35		
<i>Beszélgetés Görög Lászlóval</i>			
Nagykorúvá vált műfaj.	5–6/63		
<i>Gabnai Katalin, Stuber Andrea</i> <i>és Turbuly Lilla beszélgetése a</i> <i>gyerekszínházról</i>			
NÁNAY ISTVÁN			
Rekorder direktor.	2/26		
<i>Beszélgetés Tompa Gáborral</i> <i>Csendes rendező vagyok.</i>	5–6/78		
<i>Beszélgetés Keresztes Attilával</i>			
PAPP TÍMEA			
Itt és most – korlátozott érvényességgel.	11/30		
<i>Beszélgetés a gyerek- és ifjúági színház</i> <i>járványvesztélyre adott reakcióiról Láposi</i> <i>Terkával, Lipták Illdikóval, Schneider</i> <i>Jankóval, Vidovszky Györggyel</i>			
PROICS LILLA			
Tudatosan, felelősséggel kezelendő	1/16		
<i>Beszélgetés a biztonságosterek.hu</i> <i>programról Rihay-Kovács Zitával</i> <i>és Deres Kornéliával</i>			
Mit akarok?	4/42		
<i>Beszélgetés Béres Mártával</i>			
RÁCZ JUDIT			
Zenéje csak a tömegnek van.	2/16		
<i>Beszélgetés Kovalik Balázssal</i>			
SZABÓ–SZÉKELY ÁRMEN			
Egészségesnek kell lenni hozzá	3/11		
<i>Beszélgetés az alkotói együttműködésről</i> <i>Cuhorka Emesével, Molnár Csabával,</i> <i>Téri Gáspárral, Vadas Zsófia Tamarával</i> <i>és Vass Imrével</i>			
SZÁSZ EMESE			
Testélmények mentén zenét írni	10/37		
<i>Beszélgetés Gryllus Ábrissal, Kertész</i> <i>Endrével, Philipp Györggyel és</i> <i>Porteleki Áronnal</i>			
Aki nem tud mindent, az nem rúg labdába	11/36		
<i>Beszélgetés a balettről Banka Viktorral,</i> <i>Domoszlai Edittel, Lukács András,</i> <i>Simon Istvánnal és Gara Márkkal</i>			
ZSIGÓ ANNA			
Védett környezet	3/7		
<i>Beszélgetés a kollektív alkotásról</i> <i>Szabó Veronikával, Fekete Ádámmal</i> <i>és Goda Gáborral</i>			
Lehet, hogy hazafi vagyok.	4/2		
<i>Kerekasztal a művészeti felsőoktatásról</i> <i>Berecz Zsuzsával, Kálmán Eszterrel,</i> <i>Szabó Veronikával, illetve Geréb Zsófiával</i>			
Egy luxus hátulütő.	10/6		
<i>Kerekasztal a piszkos anyagiakról Kárpáti</i> <i>Pállal, Rainer-Micsinyei Nórával, Simkó</i> <i>Katalinnal, Szabó Zoltánnal és Bot Ádámmal</i>			

INTERJÚ, BESZÉLGETÉS

BÉRCZES LÁSZLÓ

Egy kis színház nagy története 12/25
Beszélgetés Fuchs Líviával, Nánay
Istvánnal, Regös Jánossal és Tana-Kovács
Ágnessel az 50 éves Szkénéről

BÍRÓ BENCE

Harapófogó 12/2
Beszélgetés Gáspár Mátéval, Jászay

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

BERECZ ZSUZSA

Bal, jobb – és ami azon túl van 3/26
*Művészet és politikai radikalizmus
 a Kádár-korban*

BOROS KINGA

A megbízhatatlan színháztörténeti
 dokumentum 11/21
Kutatói nehézségek Erdélyben

CSABAI MÁTÉ

Nem mű-hűség, hanem igazi 2/13
Kovalik Balázs-portré
 Örök nemzeti szertartás 9/39
Az István, a király mint parabola

FRITZ GERGELY

A színház mint archívum 9/26
Sepsiszentgyörgyi streamház

GAJDÓ TAMÁS

Színház vesztégyár alatt. 5–6/27

HERCZOG NOÉMI

Az árnyékkormány mint metafora. . 3/31
Szótár

HERMANN ZOLTÁN

Bűn(tudat) és operett. 9/42

JÁSZAY TAMÁS

Történetek a második emeletről . . 12/32
Az 50 SzékéNév és ami mögötte van

K. HORVÁTH ZSOLT

A mi kis élet-halál titkaink 12/35
*Molnár Gál Péter értelmiségi
 szerepmoellje az 1960–1970-es években*

LÁSZLÓ FERENC

Bónik, Frédik, Musztafák 9/46
*Operettkarakterek 1.: Táncos-komikusok
 régen és ma*
 Nagy nők 10/46
*Operettkarakterek 2.: Primadonnák
 tegnap és ma*
 Frakkos tenorok 11/46
*Operettkarakterek 3.: Bonvivánok
 régen és ma*

NÁNAY ISTVÁN

Még több áthallást! 11/2
A színpadi kettős beszéd történetéről

PLAINER ZSUZSA

Metaforák szorításában. 10/40
*A cenzúrakutatásról a nagyváradi színház
 magyar tagozatának ellenőrzése kapcsán*

SCHULLER GABRIELLA

Színházi Möbius-szalag 5–6/51
Halász Péter újságszínháza (1994)

SZABÓ ISTVÁN

Csoda vagy legendaszöveg? 12/40
Molnár Gál Péter kalandja az Orfeóval

VILÁGSZÍNHÁZ

ADORJÁNI PANNA

Otthon a londoni Nemzetiben 9/32
*A National Theatre at Home online
 színháznézős programjáról*

ADORJÁNI PANNA–BOGDÁN ZENKŐ

Tetemes fesztiválok,
 fesztiváltetemek 1/41
*Az Európai Színházi Unió 18.
 fesztiválja, Kolozsvár*

ALBERT DOROTTYA

A test gondot jelent? 1/38
*Meztelenségképletek: Hód Adrienn,
 Doris Uhlich, Lucy Guerin*

BANU, GEORGES

Purcárete, a rendező –
 a színpad költője. 5–6/85
Portrévázlat

BOGDÁN ZENKŐ lásd ADORJÁNI PANNA

BOROS KINGA

Manifesztum 1/31
*Jiddis? – Állami Zsidó Színház, Bukarest;
 Sexodrom – Giuvlipen Színház; Romániai
 napló – Állami Német Színház, Temesvár*

CZIRÁK ÁDÁM

A megosztás politikája 3/14
*A kollektív koreografálás nemzetközi
 pozíciói*

DÁLNOKY RÉKA

Hat év a brit felsőoktatásban 4/17

DARIDA VERONIKA

A pusztulás színterei 5–6/33
Az AIDS-korszak színházi alkotói

ERDŐDI KATALIN

Vigyázat, művészet! 10/25
Függetlenek Brazíliában
 Hazádnak önkéntelenül...? 10/28
*Kisebbségi pozíció és alkotói
 stratégiák Brazíliában és
 Magyarországon*

FUCHS LÍVIA

Rettegve, gátlástalanul, vakon? . . . 1/12
*Szeplők életműveken: Jerome Robbins,
 Agrippina Vaganova, Serge Lifar,
 Lábán Rudolf*
 A besorolhatatlan 3/44
Merce Cunninghamról
 Beszédes testek birodalma 4/45
Vertigo: Leela és Batscheva
 Táncgyűttes: 2019, Tel Aviv
 Csontvázak, démonok, kaszások . . 5–6/30
*A haláltáncmotívum a világháborúk
 árnyékában*

GERÉB ZSÓFIA

Áthangolt üvöltés 2/41
David Marton: HOWL, Volksbühne, Berlin

JÁSZAY TAMÁS

Quod erat demonstrandum 5–6/82
Az ember tragédiája Temesváron
Silviu Purcárete rendezésében

KISS ILONA

Sztálin teste, Bulgakov drámája . . . 1/10
A „Sztálin-dráma” keletkezéstörténetéhez

MEGYERI LÉNA

A kortárs tánc sosem lesz
 ünnepezt műfaj 2/36
Beszélgetés John Ashforddal
 Digitális tánctavasz 9/36
Aerowaves Spring Forward
 Sosem akarom felülmúlni a táncot 10/34

*Kisportré Maarten Van Cauwenberghe és
 Ori Lichtik zeneszerzőkről*

NÉMETHI ESZTER

Kutatónapló. 4/13
*Avagy milyen volt a brüsszeli
 a.pass tanulójának lenni?*

P. MÜLLER PÉTER

Járvány, foltvarrás. 5–6/36
A NAMES projekt mint performatív emlékezet

POPOVICI, JULIA

Életfogytiglan. Vagy? 10/11
Színészszerződések Romániában

RÁDAI ANDREA

Itt és most 2/39
Desiré Fesztivál 2019, Szabadka

SIMON-HATALA BOGLÁRKA

Vékony jég 1/19
*Hatalmi visszaélés és válságtünetek
 a német színházi struktúrában*

A sokszínűségben rejlő erő 4/7
*Körkérdés a külföldi táncművészeti
 felsőoktatásról*

SZABÓ ATTILA

Elmélkedés a karantén
 performativitásáról 5–6/24

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Színházi buldozer 9/29
*Német nyelvű színházak online
 a járvány idején*

TILLMANN ÁRMIN

A Handke-jelenség 1/5
Egy Nobel-díj háttérre

VIDA VIRÁG

Ritmusba rendezett élet 3/48
Merce Cunningham önreprezentációja

SZEMLE

ADORJÁNI PANNA

A közösségteremtő színház
 nyomában 2/43
*Erika Fischer-Lichte: Theatre, Sacrifice,
 Ritual: Exploring forms of political theatre*

ANTAL KLAUDIA

Fontos dolgokról. 5–6/67
Három bábos könyvről

KRÁLL CSABA

Korszakok, piár, vakfoltok 5–6/71
Győri Balett 40

LÉNÁRT ANDRÁS

Szorgos Pierrot
 színre lép (és beint) 10/43
*Molnár Dániel: Vörös csillagok.
 A Rákosi-korszak szórakoztatóipara
 és a szocialista revük*

LŐRINC KATALIN

Róna Viktor feketén-fehéren. 11/34
*„Herceg a vasfüggöny mögül” –
 a PIM-OSZMI kiállítása a Bajor Gizi
 Színészmúzeumban*

MÁRTON LÁSZLÓ

Színre szavak II-III. 1/45
A Bátor csikó című kötet szerzői utószava