

Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs

# Funkciós válság

GONDOLATOK A KRÍZIS-TRILÓGIÁRÓL

Június 23-án, a Prágai Quadriennálén a *jp.co.de* kísérleti film első élő vetítésével vette kezdetét a Krétakör *Krízis* című, Csehországon, Németországon és Magyarországon átívelő trilógiája, amely először egyenként, a külföldi helyszíneken, majd a záró epizód elkészültével egyben, a Trafó Kortárs Művészetek Házában volt látható (s a hírek szerint 2012-ben is láthatjuk).<sup>\*</sup>

A trilógia három epizódja más-más műfajban készült, sőt az első rész első verziója – Prágában – a performansz-film–installáció hármasság határait feszegette, Budapesten pedig ennek teljes egészében filmre vágott és adaptált verziója került a közönség elé. A műfajok részben a tematikát is meghatározták a projektben: az első rész, a *jp.co.de* a totális, zabolátlan szabadságot igyekezett formába önteni, a *Hálátlan dögök* címet viselő második epizód kortárs opera, ami formailag annak a bizonyos zabolátlanságnak a szöges ellentéte, a trilógia záró epizódja, *A papnő* pedig tulajdonképpen ezek szintézisét hozta létre a civil színházi létezés, illetve a feszes, didaktikus színházi formák ütköztetése által. Hogy miért fontos mindez? Mert a Krétakör produkciója összességében kérdésekkel teli útkeresés a művészet és a színház szerepének meg- és újrafogalmazásában, amelynek során az alkotók és a befogadók is megválaszolandó helyzetekkel szembesülnek, (tovább)gondolkodásra és reakcióra késztetve



mindenkit, akihez a projekt elér. Miért kapta a *Krízis* címet a Krétakör trilógiája, miért egy család életét mutatja be, mellőzve a lineáris történetvezetést, s mi voltaképpen a krízis, hányféleképpen közelíthető meg ez a kérdés ma? Ezekre és még sok egyéb másra keressük a választ.

## ÉN ÉS A VÁLSÁG

Ugorjunk egy kicsit az időben. Miután a közönség először tekinthette meg egyben az alkotást, másnap a Krétakör kerekasztal-beszélgetésre invitálta az érdeklődőket, amelynek során Király Júlia közgazdász, a közgazdaság-tudományok kandidátusa, címzetes egyetemi tanár, a Magyar Nemzeti Bank alelnöke, György Péter esztéta, médiakritikus, író, az ELTE egyetemi docense és Hadas Miklós szociológus, a Társadalmi Nem- és Kultúrakutató Központ társigazgatója, a Corvinus Egyetem tanára a trilógia gazdasági, kulturális és szociológiai

\* Lásd Ady Mária kritikáját a SZINHÁZonline-on ([www.szhinhaz.net](http://www.szhinhaz.net)).

vonatkozásait járta körbe. A beszélgetés során mindhárom meghívott megfeleltethetőnek, illetve átjárhatóknak találta a krízis és a válság fogalmát – sőt Király szerint az emberek számára a gazdasági válság (melynek következményeit a pénztárcájukon érzik) maga a krízis. Ez a fordulatokat sem nélkülöző disputa ugyan még bősséggel hordozott a produkcióra vonatkozó meglátásokat – jócskán túlmutatva a trilógián, de mindig visszatérve hozzá –, de a mi szempontunkból talán egyik sem foglalja magában olyan kompaktan a krízis-érzést, mint György Péter egyik megállapítása: „onnan tudjuk, hogy nincs válság, hogy az emberek könnyen tudják előállítani azt, amit énnek hívnak. [...] Onnan tudod, hogy válság van, hogy ez nem működik.” Magyarán: akkor áll

a téma és a forma, valamint a művészet határait – a lehetségesig tágítva – kutatja. A téma pedig mindegyik esetben a család és az egyén viszonya, illetve a család mint közösségi forma működési mechanizmusa és annak problémái.

Bár az előadások által felvetett kérdések általánosíthatóak, és megválaszolásuk messzire vezet – kezdve attól, hogy egy tizennyolc éves fiatal miért kísérletezik kortársain, és miért igyekszik mindenféleképpen valami látványosat és hatásosat mutatni magából (értsd: Gát Balázs felgyújtja magát), egészen odáig, hogy egy elvileg nyitott és a gyerekekkel valóban foglalkozó drámatanár miért képtelen túllépni a közeg adta kereteken, és miért nem képes kilábalni saját tragédiájából –, mindvégig a háromtagú Gát családból, annak tagjaiból indul



A trilógia első része: [jp.co.de](http://jp.co.de)

elő a krízis, ha az emberek képtelenek az én megfogalmazására. György ego-dokumentumnak is nevezte a trilógiát, ami talán még ennél is találóbb fogalomnak tűnik.

Voltak ugyan finanszírozási okai is annak, hogy az egyes epizódok először külföldön, ottani szervezetek közreműködésével jöttek létre, de a *Krízis* egésze nem kizárólag nemzeti, hanem alapvető társadalmi kérdéseket feszeget – például a [jp.co.de](http://jp.co.de) a szabadságával valamit kezdeni próbáló Gát Balázs és a lelkiileg sérült gyerekekkel sehogy sem boldoguló (nem melleleg gyermekpszichológus) Gát Gyula alakjával –, miközben

nak ki: az ő történetüket és személyiségüket mutatják be úgy, hogy közben a produkció formája illeszkedik az illető habitusához, foglalkozásához és személyiségéhez. Voltaképpen egy posztmodern családsorozat tanúi vagyunk – amely persze tudatosan hagyja figyelmen kívül a klasszikus könyv-, mozi- és tévésorozatok szabályait, mégis a populáris regiszterből átemelt narratívára épül. Látszólag – a lényege azonban egészen más.

## MI ÉS A VÁLSÁG

A család az egyik legfontosabb és legalapvetőbb közösségi forma. Ebbe születünk, és rajta keresztül szerzzük a világról való ismereteinket. Az egyik legfonto-

sabb szocializációs ágens, általa tanuljuk meg azokat a szokásokat, amiket később mi is gyakorlunk majd saját közösségeinkben. Ez automatikus mechanizmus, amelynek során átadódik minden, elődeink által felhalmozott tudás a szociális viselkedésről. A családon belül megy végbe az én alapjainak a megfogalmazása is, ami nem egyszerűen csak rögzül, mint egy tananyag, hanem beivódik a tudatalattinkba, a jellemünkbe. A család – az egyház, az iskola és a média mellett – a személyiség kialakulásának legfontosabb terepe. Az itt megtanultakon változtatni pedig csak kínkeservek árán lehet. Ennek tükrében kétség nem fér hozzá, hogy mennyire fontosak egy formálódó személyiség számára a család bizonyos körülményei: egzisztenciális biztonsága, szellemi nyitottsága, frissessége és végtelen türelme. Egy diszfunkcionális család életet tehet tönkre. Ez a legkisebb és talán legszorosabb kötelekekkel rendelkező közösségi forma – a dolog ironiája, hogy függ egyéb csoportosulásoktól, a baráti köröktől kezdve egy ország vagy egy kulturális közeg behatásaiig. Család és állam kölcsönösen határozzák meg egymást.

Ahogy a *Krisis-trilógia* egymásra ható összetettsége is mutatja, ha egy elemben zavar mutatkozik, akkor az összes többi elemben is zavar keletkezhet. A mikro- és makroközösségek egymás függvényei. Ha az egyén krízist él át, akkor annak okai és következményei is lehetnek az őt körülölelő közösségekben. Ha a család válságot él át, akkor tagjai is válságban vannak, az pedig kihatarra az országra, amelyben élnek és viszont. Ez ördögi kört hoz létre, amelyben nincs konkrétan megfogható kiindulási alap, a probléma oka sem nevezhető meg egyetlen bűnös kikiáltásával, s nem bontható ki és vezethető le egy adott pontból. Egyetlen állapot van, a krízis-állapot, hogy valami nem stimmel, ebben pedig oda-vissza adok-kapokként hömpölyögnek a problémák, felgyülemlenek a megválaszolatlan kérdések. Ezt az állapotot éli most, a XXI. század elején a világgazdasági válságban szenvedő Európa, s részben más társadalmi-politikai okokból, még fokozottabban, Magyarország is: az eltemetett, megoldatlan problémák folyamatos szőnyeg alá söprésének következményeként a felszínre törésüket.

Ez a komplexum tartja össze a *Krisis-trilógiát*, amely valójában ennek az állapotnak egy családon keresztül végbemenő leképezése. A *jp.co.de*-n, a *Hálátlan dögökön* és *A papnőn* nem ível át egy történet, egyikben sem egyetlen kérdés tevődik fel, és nem egy probléma köré szerveződik az egész. A trilógiának valójában nincs meghatározott ideje, sem az egyes részekben belül (gondoljunk csak a film történetzavarára, az opera időugrására vagy arra, ahogy a harmadik rész folyamatosan előrehalad saját idejében, miközben a cselekmény itt és most zajlik), sem összességében, hiszen mindegyik különböző szeletet mutat meg az egész történetéből. Ezáltal azonban nemcsak a sztori, hanem a beléjük kódolt okok és problémák is egymás mellé tevődnek, egymásra hatnak, és felnagyítják egymást.

## KÖRBEJÁRT IDŐ

A látszólag zilált és zavarokkal teli időkezelésnek azonban más funkciója is van. Az első epizód még Gát

Balázs születése előtt kezdődik (felvételeket láthatunk a gyerekével terhes anyáról), a második pedig az utolsó előtt és után is játszódik egyszerre. Azt is fel lehet azonban ismerni, hogy ahogy haladunk előre az egyes részekben, úgy szűkül az általuk felölelt időintervallum. Míg a *jp.co.de* tartalmazza a két, időben egymástól legtávolibb pontot, addig a *Hálátlan dögök* már Gát Lilla elutazása előtt és után zajlik, *A papnő* pedig az anya „száműzetésének” történetét dolgozza fel. Bár minden epizódban csak szeleteket kapunk a történet egészéből, azok egymásutánisága mégsem cserélhető fel, mivel ennek a sorrendnek pszichológiai funkciója van. A kezdeti tág kör folyamatosan szűkül, az első rész teljes szabadsága a harmadikra szigorú és feszes keretek közé szorul, egyszersmind tovább tágul – hiszen további kérdéseket nyit meg a nézők bevonása által. Az elv a pszichoanalíziséhez hasonlít, amelynek során az ember folyamatosan egyre mélyebbre és mélyebbre ás magában, miközben a megválaszolt kérdések újabbakat szülnék.

Ez a szerkesztésmód segíti azt is, hogy a Gát családról is képet alkothasson a néző. Először a fiút, az intim szexuális együttlét eredményeként született gyermeket ismerhetjük meg, utána az apát (a fiúgyerek számára ő a példa, a minta), legvégül pedig a szó szoros értelmében vett szülőjét, az anyát (miközben a szülést és körülményeit már az első részben láthatjuk). Így persze olybá tűnhet, mintha végig a fiút vizsgálnánk, és minden probléma okát az anyára vezetnénk vissza, de ez már csak azért sincs így, mert *A papnő* egyáltalán nem ad sem válaszokat, sem felelősöket, hanem kérdez az általa bemutatott közeg és az abban végbemenő szituációk által. A nyilvánvalóan zavarodott, önmagát, kifejezésmódját, személyiségének formáját kereső fiú után az apa totálisan rideg és távolságtartó jellemét vizsgálhatjuk meg egy alapvetően érzelmekkel telt műfajon keresztül, ezt pedig az anya, a család leginkább emocionális és leginkább zaklatott tagja követi egy pontosan felépített, egyszerre intim és – azáltal, hogy folyamatos önreflexióra készlet – távolságtartó előadás formájában.

Ebben a produkcióban éppen ezért nincsenek válaszok, mivel minden egymásra hat. Nincsenek lezárt helyzetek, a történet sincs lezárva – illetve a *jp.co.de*-ben a már-már nyomasztóan hétköznapi záró szituációval, Gát Balázs reggelijével részben igen, de mire a trilógia végére érünk, az első részben megmutatott befejezés már teljesen jelentéktelennek tűnik (nem véletlenül van ennyire elrejtve). A feladat nem a cselekmény továbbbővítése – a *jp.co.de* vége után nem is nagyon akarózik –, hanem az egész által felvetett kérdések megválaszolása, ám ezeket, jellemzően, sem társadalmi, sem egyéni szinten nem tesszük fel, pedig a továbblépéshez elengedhetetlen lenne. A következőkben a trilógia sorrendjében haladva vizsgáljuk meg az egyes részeket.

## Tudatfolyam - *jp.co.de*

Gát Balázs, egy tizennyolc éves fiú életének és megszületése előtti történetének egy film által lehetünk részesei. Hogy miért pont film? Talán mert vizuális korban élünk, amelyben a képi elemek sokkal nagyobb hatással vannak az emberekre, mint a szöveges információk, és mert éppen ezért a Balázs korabeli fiatalok által legelfo-

gadottabb és leginkább beszélt/értett művészeti ág a film. Mi mesélhetne legérzékletesebben egy tizennyolc éves srácról, mint a hozzá legközelebb álló forma? Persze ez nem a „megszokott értelemben” mozi, nem tartalmaz lineáris elemeket, igazából nem is mesél, hanem kérdez – olykor kérdezni igyekszik –, ahogy a trilógia egésze is.

A film tulajdonképpen önmagában és átvitt értelemben is beszél Balázsról, hiszen a fiú nemcsak főszereplője, hanem – ahogy a kezdeti felirat is jelzi – rendezője is annak (vagy egy részének). A film első részében az ő életéből láthatunk szemelvényeket – vagyis ő mondja el, hogy mit tart fontosnak belőle –, míg a másodikban egy általa kitalált és véghezvitt közösségi játékba, a *jp.co.de*-ba nyerhetünk betekintést. Így világosodik meg egyszerre több nézőpontból is Balázs személyisége, egyszerre láthatjuk a jelent – hogy milyen lett – és a múltat – hogy mitől lett ilyen, mi hatott rá.

A szüleit külön-külön, a film elején és a végén ismerhetjük meg. Az anyát láthatjuk először, akinek nagyon sajátos viszonya van a fiához: szexuális kapcsolat nyomai, elvárások és a szüléssel kapcsolatos érzékletes leírás egyaránt megjelenik a Lilláról szóló jelenetsorban. Úgy tűnik, hogy Balázs számára egyébként fontos a szexualitás – helyesebben csupán a vágy, mivel valós viszonya nincs hozzá, hiszen csak nézi az ágyán és a tévében egyszerre maszturbáló nőt és pornószínésznőt. Úgy tűnik, ez az egyetlen kép, amit lelkiállapotáról megvall (egy elhagyatott, üres épületben sétál, misztikus hangeffektek kíséretében, mintha saját magában lépcsőzne ugyanígy). Az apával pedig a film végén, egy kiüresedett, teljesen hétköznapi szituáció során találkozunk, amelyben gyakorlatilag nincs kommunikáció, csak a megszokott mondatok protokollszerű ismételtetése és a mindennapi rutintevékenység zajlik.

A két szülő megjelenítése között Balázs saját „vállalkozásának” eredményeit szemlélhetjük meg. Tizenkét önkéntessel bezárkózott egy elhagyatott épületbe, különböző feladatok és kihívások elé állítva őket, amelyek célja, hogy megszülessen egy közösség. Persze csak a résztvevők bemutatásáig és a megfogalmazódó kétségeikig jutnak. A csapat szemmel láthatólag nem tud valósan megszületni, nem képes válaszolni a kérdésekre, de igyekszik és töri magát, annak ellenére, hogy a résztvevők esetleg egy manipulációs folyamat, egy öncélú kísérlet részeseinek tekintik magukat.

Ez tökéletesen szemlélteti Balázs állapotát. Nem tudja, mi kell egy közösséghez, miből születik, és mi tartja össze. Működőnek és izgalmasnak vélt feladatok elé állítja önkénteseit, abban reménykedve, hogy általuk ki tud törni saját helyzetéből, hogy segítséget és megoldást talál. Természetesen ez nem teljesül, ezért, mintegy végső búcsúként, felgyújtja magát egy hatalmas épület tetején. Persze ezt sem gondolja komolyan – láthatjuk, amint eloltják a tüzet –, és hazatér, vissza a régi, megszokott kerékvágásba. (Már ha egyáltalán valóság volt bármi mindabból, amit előtte láttunk, nem pedig pusztán álom, a vágyak kiteljesedése.)

Talán ez Balázs legnagyobb problémája, hogy semmit nem gondol komolyan. Az élete olyan, mint egy zilált, érzésekkel és benyomásokkal teli film, amely nem képes valós hatást kiváltani.

A krízis-filmnek két változata is született: a Trafóban vetített, szigorúan a vászon keretei közé szorított mozi, illetve egy egyszeri és megismételhetetlen, a valóság és fikció viszonyával és azon keresztül a nézőkkel kísérletező élő filmes játék a prágai nyomdában, ahová a csapat be volt zárva. Az utóbbi anyagaiból és kiegészítéseiből készült el a látott film, amely azonban nem képes a nézőket a Balázs-féle krízis-érzés részesévé tenni, s ezért nehéz összehasonlítani azzal az élménnyel, amit a Prágai Quadriennálén látott verzió nyújtott.

Ott ugyanis nemcsak kívülről néztük Balázs kint-bent-, fikció-valóság-játékát, hanem részesei voltunk a történeteknek. Természetesen nem várható el, hogy az épület és a benne két hétig élő önkéntesek alkotásai, a vászon és a valóság között állandóan cikázó, a képernyőről kilépő jelenetek (mint például Hadas Miklós *jp.co.de*-elmélete) kiváltotta érzést a film visszaadja – lévén ott minden előben ment végbe (legalábbis ezt az érzetet keltették). De nem is tudhatja visszaadni, mert nincsenek benne hangsúlyok, fontos és kevésbé fontos jelenetek, nincsenek meg az alapok és az árnyalatok, az egész olyan, mint egy tudatfolyam – amit azonban sokszor nehéz értelmezni a prágai tapasztalatok nélkül. Mindez annak ellenére van így, hogy a film látványvilága, beállításai, színei és megvilágításai rendkívül igényesek, vágásai izgalmasak, és önmagukon túlmutatóak (gondoljunk csak az egymásba forduló képekre vagy a több beállításból látható ágyon maszturbáló nőre, ami így egyszerre két dolgot is elárul Balázsról), egyaránt tudatosan használja a home videós és a nagyjátékfilm eszközeit.

Prágában azzal ért véget a vetítés, hogy a kamera előtt reggeliző Balázs képét megszakította a kamera mögül egy „Ennyi, köszönöm!” bekiabálás. A Trafóban viszont a játék csak most kezdődik. Az első részben látott film olyan, mintha nem történt volna meg, mintha mindez csak egy kérdéseibe és kétségeibe belezavarodott ember belső kavargásának frusztrált álomképe lenne. Lényegét tekintve azonban mindegy, hogy álom vagy valóság: főhőse ugyanúgy őrlődik benne.

A *jp.co.de* arról szól, hogy mennyire elhatalmasodik a fiatalokon a szabadság, mennyire nem tudnak ezzel mit kezdeni, s mennyire nem találnak kapaszkodót vagy egy felnőtt kinyújtott segítő kezét.

De milyen is az az apa, aki egy ilyen fiút nevel fel?

## Szocio-pszicho-krimi - *Hálátlan dögök*

A *Hálátlan dögök* emögé igyekszik leásni – ezzel értelmezve és részben átértelmezve az előző részt is. Ez sem lineáris történet. A kortárs opera Gát Gyula, a gyermekpszichológus (pszichéje és a benne felgyülemlett kérdések és kétségek) bemutatása. Ő munkájából adódóan dönt páciensei sorsáról: akiről lemond, arról lehet, hogy egy életre lemond mindenki; akit nem sikerül meggyógyítani, minden bizonnyal rosszabbul lesz; és akivel nem hajlandó foglalkozni, ott komoly lehet a probléma.

A *Hálátlan dögök* szocio-pszicho-krimi, amelynek során az egyik páciense, Ádám által Gát komplett önboncoláson megy keresztül. Az előadás kulcsfigurája, Ádám személyisége a kezdeti konkrét létezésből – sorozatgyil-

kos, akinek peréhez Gátot kérték fel törvényszéki szakértőnek – gyermekgyilkosságai bemutatásával párhuzamosan válik nem létező, fiktív alakká és a pszichológus alteregójává (az utolsó jelenetben már ő felel Gát helyett a feleségének). Ez nem a megszokott kérdezz-felelekre épülő, a történettel párhuzamosan kibontakozó pszichodráma, nem egyszerű vádlott–vádló helyzet mentén kialakuló értékharc, hanem egy emberi sors, a maga kérdéseivel és kétségeivel, illetve a másik, aki nem vállalja a saját kérdéseivel és kétségeivel való szembenézést és tetteiért a felelősséget. A Gát Gyulát alakító Kovács István (bariton) és az Ádámot megtestesítő Megyesi Zoltán (tenor) kettőse már csak a hangjukból adódó ellentét okán is precízen fejezi ki a két karakter furcsa viszonyát: egyszerre kiegyesítői és ellentétei egymásnak, ahogyan ezt játékkuk – az előbbi visszafogott gesztusokkal, míg utóbbi erőteljes formai jelzésekkel van jelen – is erősíti.

A *Krízis*-történet egyes részletei folyamatosan megemlítik Gyula és Ádám konfliktusát, s így az hat a Gát család életére is. Az egyes ember problémája így családévá válik, amelyben a családfő nem képes a körülményeket felismerő és számításba vevő, előremutató döntéseket hozni, inkább menekül előlük.

Éppen úgy, ahogyan teszi azt a fia is, aki egészen Prágáig megy, hogy létrehozza saját kvázi-családját, kompenzálva mindazt a hiányt, amit első közössége general benne. Balázs felbukkan a *Hálátlan dögök*ben is – Fehér László szinte teljesen civil jelenléte érzékletesen fejezi ki a fiú kívülállását, hogy nem hajlandó és nem is tud részt vállalni családja életében, nem érdeklik az ott feltorlódott problémák.

Vajon miért éppen egy letisztult, steril, minimalista formába bújtatott kortárs opera adja a trilógia második részét? Az opera sokkal érettebb és régibb kifejezési forma, mint a film, mintegy passzol Gát Gyula érettségéhez és felnőtségéhez, ugyanakkor a zene tökéletesen alkalmas a háttérben zajló érzelmi zavarok és elfojtások felszínre hozására. Dargay Marcell kompozíciója egyrészt rendkívül sokrétű, számtalan stíluselem ötvöződik benne – a barokktól a dzsesszen át a kortárs komolyzenéig –, mindig az aktuálisan felszólaló szereplő lelkiállapotát fejezve ki, másrészt a tagoltabb, sokszor csak aláfestésként szolgáló hangok sejtelmesen ültetik fülünkbe a Gátban felgyülemlett elfojtásokat. Gulyás Márton rendezése többrejtő játékot hoz létre az előadás szintjén is, ahol a meggyilkoltakat megszólaltató gyerek szereplők energikus és öntudatos jelenléte is izgalmas és feszítő ellenpontot teremt a *Hálátlan dögök* alap-szituációjához képest.



A trilógia második része: Hálátlan dögök

Ugyanis az előadás a Gát család szociálpszichológiai boncolása mellett egy kriminológiai oknyomozáson keresztül a gyermekeken elkövetett erőszakos cselekedetekkel is foglalkozik. De ahogy a trilógia egészében sem, itt sem a konkrét esetek kerülnek előtérbe, nemcsak az számít, hogy egy gyerek hátából szó szerint szíjat hasítanak a szülei, vagy hogy megverik, mert piszkos lesz a ruhája, hanem az erőszak mint jelenség van a színen – és kezelésének kudarca. Hiszen Gátoknak – saját felelőtlenségéből adódóan – ezekhez is köze van, de ha úgy érzi, hogy egy ügy túlmutat munkaköri leírásán, akkor azt azon nyomban továbbpasszolja és kihátrál. Nyugodtan értelmezhetjük ezt a képet kicsit általánosabban, egy globális, társadalmi szintű struccpolitika-ként, amire kevés ember mondhatja azt nyugodt szívvel, hogy nem ismeri testközelből. Bár az értelmezéshez nem ad hozzá, és az előadásnak sem része, nem árt tudni, hogy a darab által életre keltett gyermekgyilkosságok valós eseményekből táplálkoznak. Persze a Krétakör célja nem a konkrét esetekkel való elrettentés, hanem a mögöttük húzódó általános emberi gondolkodásmód bemutatása.

Ebben az epizódban az anya nem valós tényező, diszszonáns színre lépése azonban érdekesen vezeti fel a trilógia utolsó részének főhősét. A *Hálátlan dögök*ben egyszerre két Lilla jelenik meg: a *papnő* előtti és a *papnő* utáni. Gát neurotikus ideggócna írja le feleségét, de ez csak részgazság, hiszen előbbi esetben eltökélten tart egy pontosan meghatározott cél felé, s csak utóbbi állapotában – a kudarc után – irányítja a szélsőséges keretek között ingó emóció (a Kovács Annamária jelenléte és alt hangja közötti ellentét mindkettőt képes kifejezni). Férje és közte mélységes űr tátong, és az ebből fakadó konfliktusok szinte mindennaposak. A halott gyermekek

történetét látva fel lehet tenni a kérdést, hogy vajon mennyiben számít gyilkosnak az, amit ők követnek el Balázs ellen. Mennyiben más ez az állandóan őrlő idegfeszültséggel átszőtt közeg, mint az, ami, mondjuk, az anorexiás lányt kergethette halálba? És ehhez képest mennyire számít valóban gyilkosnak Ádám, aki gyakorlatilag tényleg kiszabadította a gyereket abból a közönyös közegből, amely képtelen volt észrevenni, hogy segítségre szorul?

Ezen a ponton Ádám, akit először csak gyilkosnak látnak, egyik pillanatról a másikra lesz egyrészt a gyermekek megszabadítója, másrészt Gyula alteregója. De vajon a pszichológusnak mint gyilkosnak vagy mint segítőnek az alteregója? Hiszen esetünkben a segítség egyenlő a gyilkossággal. Milyen társadalom az, ahol ez az abszurd gondolat felmerülhet? Egyáltalán, kik a címbe *Hálátlan dögök*? A gyerekek? A felnőttek? Vagy a közöny aktivistái?

látástalan helyzeténél. Továbbszöve a Gát család történetét, tovább mélyíti a krízist és az annak kapcsán felvetődő kérdéseket. A befejező rész az anyáról, a sikeres fővárosi színésznőről, Lilláról szól, aki megpróbálva – ahogyan fia is – lazítani a szokásokon, a rutinon, drámapedagógusnak áll egy faluban, hogy kitörjön a megfoghatatlan körköröségből. Az eredményt tudjuk: kudarcot vall, és bukása végül egészen hazáig kergeti. Az emberek lennének ennyire beszűkültek, hogy nem nyílnak meg semmilyen próbálkozásra, vagy Lilla módszerei rosszak, esetleg az elköltözés nem megoldás az évek alatt felgyülemlt problémákra?

### Dráma és pedagógia - *A papnő*

Úgy tűnik, az elvárt válaszok nem adják magukat könnyen. Ráadásul *A papnő* nyilvánvalóvá teszi: Gát Lilla menekülése önzés. Látja és érti is a problémákat,



A Krétakör trilógiájának helyspecifikussága egyébként nemcsak a *jp.co.de*-t, de a *Hálátlan dögök*et is jellemzi. A Bayerische Staatsoper 2011 nyarán üzemelő ideiglenes játszóhelyén, a Pavillon 21 MINI Opera Space-ben bemutatott előadás a különleges müncheni helyszínhez készült. Minden színpadi gesztus és ötlet annak méreteire lett kalibrálva, olyannyira, hogy bár Gulyás Márton rendező az előadás összes elemét adaptálta a mind széltében, mind hosszában tágabb Trafóba, egy-egy momentum így is veszített az erejéből. (Például az az ötlet, hogy Lilla a nézőtér alól éneklje a szövegét, vagy hogy a gyerekszereplők köztünk, a mi szemünkbe nézve jelennek meg egy ponton, és Ádám is köztünk jár – ez a müncheni változatnak egészen katartikus pillanata volt.) Persze az előadásnak ugyanúgy helye és aktualitása van Budapesten, mint Münchenben – és a világ bármely pontján.

A trilógia természetesen nem áll meg a közönytől és a gyermekek ki-



de elhivatottsága a gyerekek személyiségének kibontására nemcsak a gyerekek, illetve egy koherens művészi-emberi értékrend iránti kérlelhetetlen elkötelezettségéből, hanem jórészt félelemből is fakad. Ebben az isten háta mögötti faluban mindazonáltal ő az első ember, akit valóban érdekelnek a gyerekek, aki nem nevelni, hanem tanítani szeretné az osztályt. Ehhez egyetlen út lehet csupán: ha saját magukhoz kerülnek közelebb a gyerekek, nem pedig egy elvárt értékrendhez alakítják személyiségüket. Lilla ehhez drámapedagógiai eszközöket használ, az előadás pedig a színházat.

Olyan színházat, amelyben a valóság és játék leginkább párhuzamosan, olykor egymástól teljesen elválaszthatatlanul folyik. Mi is beszélhetünk: a történetben olykor elhangzik egy STOP, ezzel jelezve, hogy eddig volt a játék, most jöhet a látottak értelmezése – ezt

miféle igazság demonstrációja kerekedne ki ebből. Sőt.

Schilling Árpádot egyáltalán nem érdekli, hogy kinek van igaza, csak az, hogy miért passzív és mozdulatlan a rendszer. Éppen ezért nem tehet pontot a *Krízis-trilógia* végén sem, sőt, csak kérdőjelek követhetnek kérdőjeleket – hiszen az állapot adott. Lilla ugyanis első olvasatra felszabadító ellenpontja Terhes Sándor testnevelés-tanárjának, akit nem érdekel sem a diák, sem a munka, csak a rutin és a rá ruházott kicsiny hatalom gyakorlása, miközben elhiszi, hogy minden pillanatában hasznos, amit tesz. Tulajdonképpen semmire sem használja hatalmát, pusztán alkalmazza. Lillának is van azonban egy nagy – és megbocsáthatatlan – hibája: nem viszi végig, amit elkezdett. A gyerekekkel – akik nyilvánvalóan nem pusztán gyerekek, hanem az egyetlen kítőrészi lehetőségét képviselik annak a közegnek, amelyben nincs helye



a játékszabályt a nem Gát, hanem Sárosdi Lillaként bemutatkozó Sárosdi Lilla kedélyesen elmagyarázza a közönségnek még az előadás elején. Aztán kiderül, hogy ez a STOP nem is csak nekünk szól, hanem ez Lilla módszere drámapedagógusként is; a gyerekekkel ilyenkor körbeülnek, és az imént látott jelenetet elkezdik boncolgatni. Bent is vagyunk, kint is vagyunk. A labda nálunk van, és igazából nem is tudjuk visszadobni. Egy komplett előadáson keresztül szorongathatjuk, ami épp kellő katalizátor ahhoz, hogy egy pillanatra se gondoljuk azt, hogy ami ott előtünk történik, ahhoz nekünk nincs közünk. Ha valamihez van közünk, akkor az ez, a színpadon ugyanis a pap konzervatív-technokrata és cseppet sem igaztalan érvei ütköznek Lilla liberális, szabadságkereső nézeteivel, de szó nincs arról, hogy bár-

a szabadságnak – csak felelősséggel lehet bánni, ez a felelősség pedig annál nagyobb, minél jobban kinyílik a személyisége valakinek a másik keze alatt. Lilla pedig egy komplett osztály személyiségéért felel, folyamatosan katalizálja és felügyeli az önmegismerő folyamatot. Vitája a pappal azért válik parttalaná, mert mindketten a saját igazukat szajkózzák, a drámatanár pedig végül feladja, s ezzel a lehető legrosszabbat követi el: félig nyitott embereket szabadít rá a világra, akik felismerik, hogy amiben élnek, szegényes és szürke, de nem tudják megérteni sem magukat, sem a körülöttük lévő világot. Lilla bele is bolondul mindebbe, ő sem tudja megérteni sem magát, sem a világot, így pedig a pap egyszerű, de koherens világképe szükségszerűen dominánsabb lesz.



Schiller Kata felvételei

### A trilógia harmadik része: A papnő

A képzeletbeli labdát szorongatva átéljük, hogy milyen olyan kérdéseket feltenni és egy pillanatra elidőzni rajtuk, amelyeket egyébként nem tennénk fel, és közben látjuk azon diákok útkeresését, akiknek megadatik ez a lehetőség; továbbá végigjátszhatjuk a pap és a papnő vitáját is, ami persze csak a felszínen szól a gyerekekről, igazából két világ intellektuális harca: egók nagystílűnek látszó, de pitiáner, az önismeret hiányosságából, az elhivatottság felszínességéből fakadó acsarkodása.

A dimenziók több fronton is egymásba folynak. A szereplők a sepsiszentgyörgyi Osonó Színházműhely tagjai és erdélyi, családjukkal, nevelőotthonban vagy roma telepen élő gyerekek, amatőrök és civilek. Nem játszanak, hanem *ők azok*, de közben mégis instruálva vannak, ami így meglehetősen paradox, de jó feszültségű állapotot eredményez. Emellett az előadás három elkülöníthető téren játszódik. Az egyikben minden olyan, mintha itt és most történe, és nem lenne határ nézőtér és színpad között. A másik a színészek színpadi, drámai jelenetei – klasszikus színház, klasszikus eszközökkel, drámai fordulatokkal. A harmadik a film – rendre videobejátszásokat látunk ugyanis a faluból, amelyben Lilla és a szereplők élnek, illetve magáról Lilláról. Ez a három tér azonban nem jelent három síkot, lévén a cselekmény szintjén is kommunikálnak egymással, de az értelmezés szintjén is kiegészítik, árnyalják egymást, tehát a legszélösebb stilizációs formák a lehető legtermészetesebb módon kerülnek interakcióba egymással, véglegesen elmosva a határt fikció és valóság között.

Az epizód első és utolsó jelenete majdnem megegyezik. Testnevelésóra a tornateremben. Az elején még

Sándor instruál, hogyan fusson az osztály, a végén pedig az már magától, egy szabályos karikában körbe-körbe fut, nincs megállás, nincs kivétel. A labda ott van nálunk, a képet kénytelenek vagyunk értelmezni, és világos, hogy ki húzza a legrövidebbet.

A történet ezzel leginkább abból a szempontból válik kerek egészzé, hogy immár minden eleme tiszta és így vitaképes. A *papnő* már aktuálpolitikai – nem pártpolitikai! –, pedagógiai és nevelési állításokat is megfogalmaz, a pap és Lilla konfliktusa egy ország konfliktusa, a fiatal Gát Balázsra az anyja ugyanúgy nem figyel, ahogyan az apja sem a *Hálátlan dögökben*, mert Lilla sincs tisztában a saját motivációival, s így a gyerek sem tudja értelmezni sem őt, sem magát. Ezzel a trilógia összetett körképet ad arról, hogyan válhatnak a legjobb szándékok is a passzivitás, az egy helyben toporgás és a kétségbeesés melegágyává; miért nem tud szintézisre lépni régi és új; s hogyan lehetséges az, hogy egy fiúnak még a legjobb körülmények között is úgy kell felnőnie, hogy nem kap semmiféle fogószót az élethez.

### HATÁRTALANUL - ÖSSZEGEZVE

A színháznak az egyetlen feladata, hogy ezeknek a kérdéseknek fórumot teremtsen, és ha ez klasszikus eszközökkel nem működik – ahogyan ezt az elmúlt húsz év tökéletesen megmutatta –, akkor olyan formát kell keresnie, amivel megfogalmazhatóvá, sőt megkerülhetetlenné válnak. A fikció és valóság játéka, éles határai ilyen fokú elmosása egy lehetséges módszer erre. Persze ahány krízis, annyi *Krízis-értelmezés* lehet, hiszen ez nem egy történet, hanem lenyomat egy társadalomról, egy közegről, egy mentális és morális környezetről. De minden eleme remek sorvezető a jövőhöz.