

SZÍNHÁZ

INTERJÚ:

Spolarics Andrea

Bojan Jablanovec

Lovas Rozi

Hiroaki Umeda

Kurázsi mama

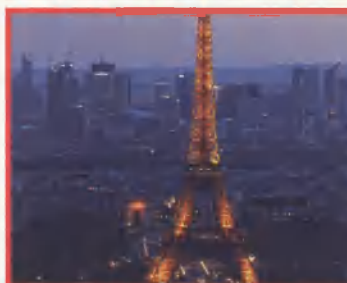
392 Ft



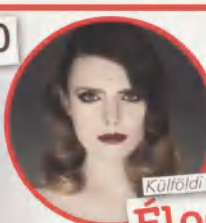


JEZUS KRISZTUS SZUPER SZTÁR
MUSICAL
MUSICA: TIM RICE / LYRIC: ANDREW LLOYD WEBBER
KOREOGRÁFUS: KOVÁTS GERGELY CSANÁD
KARMESTER: SILLO ISTVÁN, KOTILCS GÉZA
RENDEZŐ: FORGÁCS PÉTER

2015. július 17. és 19. 21 óra
JEZUS SZOMOR GYÖRGY
JUDAS SANDOR PÉTER

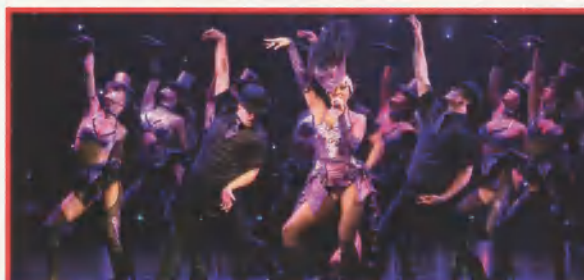


Vive la France!
Piaf 100
szimfonikus filmzene-koncert



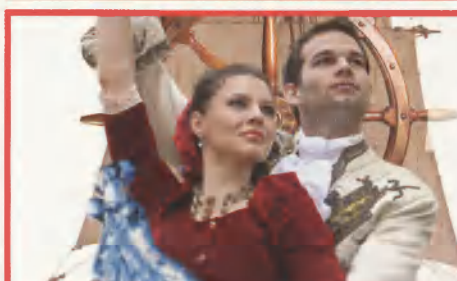
Külföldi sztárvendég:
Élodie Frégé

2015. július 23. 20 óra
Sztárvendég: **Veres Mónika Nika, Gájer Bálint**
Közreműködik: **Budapest Symphony Orchestra**
Vezényel: **Nic Raine**
Ötlet és koncepció: **Hubai Gergely**
Producer: **Bán Teodóra**



BÖR CRAZY OOH LA LA
éjszakai revü-cirkusz

2015. július 30., 31. és augusztus 1. 22 óra
Tánckar: **Crazy Rouge**
(a Britain's Got Talent 2014. évi felfedezettje)
Koncepció: **Steve Bor & Kim Bor** / Koreográfus: **Nathan Clarke**
Rendező: **Steve Bor** / Producer: **Bán Teodóra, Steve Bor**



Szarka Tamás – Vincze Zsuzsa – Zsuráfszky Zoltán:
BENYOVSZKY
táncjáték Benyovszky Móric kalandos életéről
Fotó: Dusa Gábor

MAGYAR NEMZETI TÁNCGYÜTTES
MŰVÉSEI VEZETŐI: SZURÁFSZKY ZOLTÁN

2015. augusztus 14. 20 óra
Benyovszky Móric szerepében:
Oberfrank Pál / Zámbo István
Hanszky Zsuzsanna:
Eredics-Fekete Zsuzsanna
Hangfelvételtől közreműködik: **Ghymes együttes**
Rendező-koreográfus: **Zsuráfszky Zoltán**



Hohhot Ethnic Performing Arts Group:
Marco Polo
kalandjai

2015. augusztus 26. és 27. 20 óra
Táncosok, akrobaták, kínai illuzionisták, több mint 300 pazar jelmez, 70 közreműködő.
Látványos történelmi tánc-show Belső-Mongóliából.

EARLY BIRD

áprilisban **20%**, májusban **10%**



Foglalja le a legjobb helyet a legjobb áron az ország legszebb nyári színházába!

„KI KORÁN KEL...”

ÁPRILISBAN MINDEN JEGYHEZ HŐSÉGKÁRTYÁT ADUNK, MELLYEL EGESZ ÉVBEN **20% KEDVEZMÉNNYEL** VÁSÁROLHAT JEGYET A BUDAPESTI NYÁRI FESZTIVÁL SAJÁT ELŐADÁSÁIRA!

Küldje a www.szabadter.hu oldalról online megvásárolt jegyét a Budapesti Nyári Fesztivál honlapján személyesen megvásárolt jegyeket is! (Budapest, Magyarország)

www.szabadter.hu



/bnyfesztival



/budapest_summer_festival

Tel: 06/1 301-0147
E-mail: iroda@szabadter.hu



NYÚZZATOK MEGI
Újszemélyesség
Gaya Arutyunyan felvétele

(7. oldal)



LÚZER
Műhelybeszélgetés

(24. oldal)



HIROAKI UMEDA
Holistic Strata

(37. oldal)

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán: Halál Anya
A Kurázs mama és gyermekei a Katonában

7 Herczog Noémi: Újszemélyesség
A kortárs magyar színház új irányai

Interjú

14 Török Tamara: Senki földje
Beszélgetés Spolarics Andreával

21 Kozár Alexandra: Saját utat járni
Beszélgetés Lovas Rozival

Fórum

24 Nyilvános kétségbeesés
Műhelybeszélgetés a Krétakör
Lúzer című előadásáról

30 Takács Gábor: Új típusú kritika

Műhely

32 Máté Gábor: A munka nem nyúl
Az imposztor – varsói próbanapló II.

Tánc

37 Deres Kornélia: Az ember és a pixel
Hiroaki Umeda mozdulatszínháza

39 Komjáthy Zsuzsanna: Az idő a mozgás maga
Beszélgetés Hiroaki Umedával

41 Kutszegi Csaba: Ionescót táncolni és meghalni
III. Vendégváró Fesztivál

Világszínház

44 Jászay Tamás: „Mindannyiunknak szerzőknek kell lenni”
Beszélgetés Bojan Jablanoveccal
Válogatás Mavin Carlson színházi írásaiból.

A címlapon: Fullajtár Andrea (Kurázs mama) és Pálos Hanna (Katrin) a Katona József Színházban.
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 4. szám
2015. április

Megjelenik havonta
XLVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhasz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KÖNCS ZSÚZSA, SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színház.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhasz.net>; e-mail: szinhasz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tündel, Tooth Gábor Andor. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhasz.hu

Hermann Zoltán

Halál Anya

A KURÁZSI MAMA ÉS GYERMEKEI A KATONÁBAN



Zsámbéki Gábor *Kurácsi mama*-rendezése különös kísérlet, egy paradoxon bizonyítása: hogyan lesz egy előadás végtelenül aktuális úgy, hogy közben a legszigorúbb következetességgel vállal fel – mások által talán – meghaladni vágyott tradíciókat?

Mintha Zsámbéki ki is vonná magát a rendezésből, és egy „historikus” Brecht-rekonstrukciót akarna színre vinni. Eltüntetni minden kortársi kontextualitást, színpadi ötletelést, eltüntetni minden fölösleget. Zsámbéki mintha nem *direktora*, hanem *korrektora* lenne ennek az előadásnak; ahogy a „nagy” Goethe mondja a nevezetes anekdotában: „...holtfáradt vagyok, rémes napom volt – kihúztam egy sort a *Faustból*!” Zsámbéki megpróbál kihúzni mindent a *Kurácsi mamából*, ami nem Brecht. A Katona József Színház *Kurácsi mama*-előadása majdnem hibátlan, egyetlen olyasmi van benne, ami miatt csak *majdnem*, és különös módon ez az apró hiba az, ami amúgy nagyon mai akar lenni.

Nem tartom lehetetlennek, hogy a Katona új

Fullajtár Andrea (Kurácsi), Pálos Hanna (Katrin),
Dankó István (Stüsszi) és Mészáros Béla (Eilif)

Kurácsi a színház természetéből fakadó, késleltetett hozzászólás a *Kurácsi mama* „poszt-brechtianus”, új irányához: Zsótér Sándor három változatához, a 2004-es kecskeméti, a 2006-os, az Ódryban és a 2012-ben a Radnótiban játszott *Kurácsi*-rendezésekhez. Ha úgy vesszük: *kiigazítás*.

Ez a korrekciószerűség azért is hihető, mert lényegében a Zsótér-víziók és a Zsámbéki-rendezés is ki akarja szabadítani a Brecht-darabot a leegyszerűsítő értelmezésekből, legfőképpen a címszereplő áldozat mivoltának sztereotípiáiból, abból, hogy Kurácsi mama a túlélés nagy művésze, a háború színpadon láthatatlan démonaival, az uralkodókkal és a hadvezérekkel dacoló, rokonszenves kisember, anya. A *Kurácsi mama* magyarországi színrevitele az 1958-as ősbemutatótól – Kiss Manyival a címszerepben; ehhez az előadáshoz készült Nemes Nagy Ágnes for-

dítása – a kétezres évekig erősen kötődtek ehhez az olvasathoz, de hogy ennek milyen politikai-ideológiai prekonceptiói voltak, azt kevés előadás vallotta be, és a Zsótér-változatokig nem sok kritikus figyelt fel rá. Zsótér is, Zsámbéki is a Brecht-konceptiót rehabilitálják, amelyben Anna Fierling markotányosnő kifejezetten ellenszenves figura, pontosabban az előadás téje mindkét esetben az, hogy a néző lassan megszabaduljon az iránta való, a szereplői konfliktusrendszerbe belekódolt – anya és gyermekei stb. – szimpátiájától. Az 1939-ben, az emigrációban írt Brecht-darab – ősbemutatója Zürichben volt, 1941-ben: Brecht nem láthatta – úgy tudott a XX. század színháztörténetének kánonteremtő darabja lenni, hogy mind a pacifista, mind az antikapitalista üzeneteit folyamatosan leegyszerűsítették. Brecht messze nem volt elégedett a berlini Deutsches Theater 1949-es előadásával sem, pedig nem sokkal korábban tért „haza”, és ott volt a próbákon. Ekkor látott hozzá a *Couragemodellbuch* címen fennmaradt, az előadás minden részletét kidolgozó, pontos szereputasításokat rögzítő jegyzeteinek megírásához, és a haláláig dolgozott is rajtuk. Brecht a darab megfilmesítésére is gondolt: részben az említett feljegyzésekből indultak ki az 1961-ben forgatott *Kurácsi mama*-film alkotói, Peter Palitzsch és Manfred Wekwerth rendezők és a főszerepet játszó Helene Weigel, Brecht özvegye. A film egyébként jó, és roppant tanulságos is: Helene Weigel olyan Kurácsit játszik, amelyet azóta sem mert senki színházban játszani.

Az NDK-ban letelepülő Brechtet sújtó nyugati színházi bojkott – csak a bécsi Volkstheater 1963-as bemutatója oldotta fel – a darab kapitalizmuskritikáját nem vállalta fel, a szocialista országok színházművészetének ideológiai óvatossága pedig – a magyar színházak sem voltak sokkal bátrabbak a bécsiéknél – kihatárota az áldozat Kurácsi szerepértelmezést. Ami bennünket illet, a Brecht-konceptió sokrétegűségének félig-meddig öntudatlan eltitkolása nem tett jót a darab máig tartó társadalomkritikai érvényességének sem – a magyar színpadokon valami elvont, történelmi távlatba helyezett moralizálás lett belőle sokáig. Pedig Brecht ideológia- és politikakritikai enciklopédiát írt a *Courage*-témából; olyan akkurátusan sorolja benne elő a harmincéves háború és az „angol polgári forradalom” idején létrejövő újkori Európa minden bűnét – a polgári társadalom mint „bűn-generátor” –, hogy ezzel voltaképpen fel is menti a rendezőket a felelősség alól, ha csak azt olvassák ki a műből, amire éppen szükségük van, vagy amit az aktuális színházi-társadalmi kontextusban célszerűnek, esetleg még elviselhetőnek tartanak.

A Zsámbéki-féle *paradoxon* gyökere is itt lehet valahol. A *Kurácsi mamának* van egy sztenderd világszínházi látvány-sémája – lásd az 1961-es DEFA-filmet! –, amitől *nem szokás* eltérni, és amit, éppen Brecht szándékai ellenére, a színpadokon általában arra használnak fel, hogy egyértelműsítsék az egyértelműségeknek amúgy ellenálló szöveget. Másfelől pedig van a *Couragemodellbuch* határozott, partitúraszerű utasítássora. Vagyis: Brecht feljegyzései autentikusabbak a brechtieskedő színházi hagyománynál. Zsótér és Zsámbéki – lehet, hogy csak a kritikus fejében létező?

– polémiájából ezek után pedig az következik, hogy a darab összetettségét vagy a brechti színházi tradíció teljes tagadásával, vagy rigorózus betartásával lehet felszínre hozni. A különbség talán annyi, hogy a Zsótér-változatok közvetlenül a *brechtizáló* hagyományokra reflektáltak, és nem Brechtre; Zsámbéki pedig mintha egyenesen a *Modellbuch*-ból dolgozott volna, és a valódi brechti, kibogozhatatlan összetettségen keresztül értelmezné a *Kurácsi mama* magyar színházi hagyományait.

A Zsámbéki Gábor rendezte előadás paradoxonokból épül. Az előadás elején egy kicsinyített, gyerekjáték-szekér áll a színpad közepén, amit egyszer csak az egy-az-egyhez méretű, valóságos ekhós szekérre cserélnek. Lehet filmes allúzió, mintha a nagytotálból – a távolból kisebbnek látszanak a tárgyak és az alakok – közelire váltana a néző „fejében levő kamera”. De egyszerű ironikus fricska is lehet a színház didaktikus, példázatos jellegének téveszméjéről: azt hisszük, hogy a példa, amin okulnunk kell, egy jelenség felnagyítása, itt azonban a felnagyított dolog lesz emberméretű. Semmi sem példa semmire: azt látod, amit látsz – mondja az előadás. (Antal Csaba díszletében – feltéve, ha a brechti színházban létezik a díszlet fogalma – az van a színpadon, amivel a színész csinál valamit, amit a kezébe vesz, amire leül. A fekete ponyva hol sátor, hol háztető. A színpadi tárgyak egyszerű funkcionalitásán, *ready-made*-jén túl azonban minden tárgyból olyan kaotikusan sokrétű szimbólum lesz, mint a szekérből: a szekér rejtékhely, a mama lelkének és sorsának metaforája, és még sok minden más.) Ilyen értelemben többjelentésű az előadás zenéje is. A néző a Paul Dessau által írt songok – tizenkettő van belőlük, minden epizódra jut egy szentenciózus dal – próbájára érkezik. A színészek ekkor még a dalokat próbáló színészek, majd *egy ponton túl* már az előadást látjuk, és innen kezdve találják magukat a színészek a szerepükben. A nekünk háttal, szemben a színpaddal zongorázó Dargay Marcell és az oldalfülkében színész-zenekar által megjátszott zenei amatőrizmushoz a legkomolyabb mesterségbeli tudásra van szükség. A Dessau-dalok eladásmódjából is következik, hogy nem didaktikusnak, hanem ironikusnak halljuk őket. Az előadás a brechti epikus színházat is paradoxonként játssza – úgy, hogy egy percre sem ül le a játék –, mert a *Kurácsi mamának* valójában nincs története; epizódjai vannak, a története látszat. Amelyet azért gondolunk történetnek, mert a mama sorra elveszíti gyerekeit, mert Pipás Péter eltűnik, majd visszatér, mert a jelenetek a háború kronológiájához illeszkednek, és így tovább. De ettől még nem történetet látunk.

A paradoxonok hozzák létre a darab túltelített szimbolikus terét is: a fókuszváltások, a zene, a történetnélküliség tulajdonképpen a háború történetnélkülisége, elmesélhetetlensége. A háború nem történetírói pátoz, nem induló vagy gyászzene, hanem csak képek sora.

Zsámbéki a Nemes Nagy Ágnes-féle fordítást játsszatja. Zsótér, mint általában, Ungár Júlia dramaturgét. Feloldhatatlan probléma ez is: aki belenéz Brecht német szövegébe, látja, hogy mennyivel nyersebb, erősebb, „katonásabb” nyelvet használ, mint a Nemes



Kurázsi mama: Fullajtár Andrea

Nagy Ágnes-fordítás. Ugyanakkor ő a költői megoldásaival több helyen képes rekonstruálni – néha pedig túlstilizálni is – azt az eredeti, a német szövegben elrejtett szimbólumhálózatot, ami az Ungár Júlia-fordításnak, hiába virtuóz módon és talán brechtiesen szikár ez az új magyar szöveg, ritkán sikerül. Erre tényleg akkor jön rá az olvasó, ha németül próbálja elolvasni a darabot: furcsa módon Brecht német dalszövegeit pontosabban lehet érteni, mint a magyar fordításokat. „Mivel a háború is üzlet, / Csak ólmot árul sajt helyett” – éneklí Nemes Nagy Ágnes Kurázsija a hetedik képben (7. *Kurázs mama kalmár-pályafutásának magaslatán*). A Brecht-szöveg – „Der Krieg ist nix als die Geschäfte / Und statt mit Käse ists mit Blei” – valahogy így szólna magyarul: „A háború nem más, mint üzlet...”

A fordítás mindig döntés és átértelmezés. Az első képben, a fekete keresztes sorshúzás jelenetében, ahol a toborzótisztek Kurázs nevének eredetét is firtatják, Nemes Nagy a „kuruzsló” Anna Fierlingről beszél. Ezzel beleír a szövegbe – illetve egyértelműsít egy olyan jelentést, ami Brechtnél nincs meg, de legalábbis nem itt bukkan fel. A jelenet egyik lehetséges értelme az, hogy Kurázs mama valamilyen bűvésztükrrel – vagy lehet, hogy vétlen a dologban, és a sors gonoszkodik vele? – úgy jósol halált a tiszteknek, hogy a hitellessége érdekében a saját gyerekeinek is halált jósol – és az előadás ezeket a halálokat teljesíti be. Ez a jelenet indítja el a darab epikuságának látszatát. A Nemes Nagy-féle értelmezés azt mondja, hogy Anna neve nemcsak a latin *cor* (szív), francia *courage* (bátorság) etimológia mentén fejthető fel – a franciából átvett *kurázs* szó különben már Jókainál is előfordul –, hanem a ’vajákos’, ’kuruzsló’ jelentések felől is. Az etimológusok vitatkoznak azon, hogy a *kuruzslás* a latin *crux* (kereszt) vagy a szláv *krug* (kör, varázskör) nyomán jött-e a magyar nyelvbe. Ez költői megoldás, csak hogy nincs nagy jelentősége, mert a jelenet szimbolikus tartalmát más-hogy is felfoghatjuk; a jelenet csak provokatív képesítése annak, amit

a barokk háborús regényekben, Grimmelshausen *Simplicissimus*ában, a Bürger-balladákban – némelyikből Brecht XX. századi parafrázist is írt – vagy, mondjuk, Tolsztoj háborús elbeszéléseiben olvashatunk: hogy tudniillik a katonától a pillanattól kezdve, hogy egyenruhába bújtatják: *halott*. Nem potenciális halott, hanem szimbolikus halott, akinek a valódi halála csak véglegesíti, visszafordíthatatlanná teszi ezt az állapotot. A songokat próbáló színészek tehát ettől a perctől halottakat játszanak, amit látunk, az előadás maga, az pedig a halál. Ha lehet Kurácsi mama szerepét arisztoteliánus módon értelmezni, akkor tragédiája attól tragédia, hogy azt hiszi, vissza lehet jönni a halálból.

Amiről a német és a magyar szöveg nem beszél, az a *Mutter Courage* „csúfnév” másik értelme – a *Modellbuch* egyébként említi –: a *courage* a XVII. századi „Landsknecht”-argóban a nő nemi szervet, illetve a tábori kurvát jelentette, Kurácsi mama eufemisztikusan elmesélt előtörténetét, a gyerekek származását. (A „bátor nő” a munkásszállás hetedik emeletéről – ahogy Cseh Tamás is megénekelte.) Vagyis a jelenet tulajdonképpen valamiféle tragikomikus feszültséggel is telített, mert arról is szól, hogy Kurácsi mama nem a valódi történetét adja elő a toborzótisztek faggatózására. Zsótér Sándor – a Kurácsi-imázst provokáló módon, az előtörténet és a dráma jelenetsorainak idejét egymásra vetítve – a törékeny, finom alkátú Kovács Adélra osztotta a szerepet, Zsámbéki pedig az erőteljes, energikus Fullajtár Andreára. Látszatra van ebben valami Kiss Manyi-hommage/femmeage, Fullajtár Andreának azonban a leghatározottabban semmi köze a magyar Kurácsi-trendhez: valójában nem azt játssza, hogy a háború borzalmi hogyan tetek férfiassá egy gyöngé nőt, hanem azt, hogy nem tudja irányítani, elvesztette a kontrollját mind a férfias, mind a nőies énje felett.

Valószínűleg érzéki csalódás, de mintha Fullajtár Andrea egyéb szerepeiben is ezt a zavarba ejtő, kaotikus nemiséget játszaná, néha indokolhatatlanul, de itt, most, Kurácsi alakjához pontosan ez kell. Vagy Zsámbéki jött rá, hogy ilyen a szerep. Mindenesetre volt bátorsága neki adni, Fullajtár Andrea hol szép, hol csúnya, hol kétségbeesett, hol „leblokkolt”, hol agresszív játékához igazítani az egész előadást, hogy az az első jelenetétől kezdve pontosan az legyen, amit Brecht előírt. Anna Fierling kurva-előéletét, az elhallgatások feszültségét, a halált, a férfias és nőies erotika tragikomikus összezavarodását mind egy tárgy segít színre vinni: Fullajtár Andrea piros – vagy inkább halványabb, hússzínű – szerszámos bőrköténye. (Szakács Györgyi munkája. Tulajdonképpen nem tudom levenni róla a szemem.)

Vajon nem túlzás-e egypólusú darabnak gondolni a *Kurácsi mamát*? Dramaturgiai értelemben is, hiszen a darab összes figurája a maga véletlenszerű életét éli, és csak a címszereplővel való konfliktusaikban értelmezhető az, hogy a színészeknek hogyan kell a szerepeket játszaniuk. Távolról sem – legalábbis Zsámbékinál nem – csak asszisztálnak Kurácsi színpadi jelenlétéhez. Ezt akkor értjük meg, ha belátjuk, hogy a szereplők voltaképpen dramaturgiai *függvények*, melyeket egy konstans – jellemében nem fejlődő,

abszolút értéken elszámolt, hol pozitív, hol negatív előjelet viselő – Kurácsi és a körülmények, jelenetsorok változói alapján kalkulálható színpadi, szimbolikus „valóság” alakítanak. A darab szereplői ugyanis nemcsak dramaturgiai értelemben függenek Fullajtár Andrea játékától, hanem szimbolikus is Kurácsi alakjából olvashatók ki. A gyerekei a hiányzó apák és az ő saját összetett személyiségének részeit, tulajdonosságait testesítik meg: a bátor és állatias Eilif (Mészáros Béla) is Kurácsi, az ostobán becsületes Stüsszi is (Brecht-nél *Schweizerkas* a neve, nekünk Schiller és a Tell-kártya tők felsője jut róla az eszünkbe – Dankó István játssza Stüsszit, remekül), és a néma és bolond Kattrin is. (Az elcsúfított és ismét féltelmet keltően akrobatikus Pálos Hanna játssza.) Kattrin alakján érdemes volna eltűnődni, Brecht ugyanis nem írja, hogy Kattrin csúnya; Kattrin egy



Fullajtár Andrea és Fekete Ernő (Pipás Péter)

ápol, szép ruhákba öltöztetett lány, az anyja gondoskodik róla. Ő Kurácsi mama belső éneke – ezért érti csak Kurácsi azt, amit Kattrin mond –, Kurácsi nőies, tiszta vágyainak kivetülése, pontosabban az, ahogyan ezeket az önigazoló vágyait agresszíven ráerőlteti Kattrinra. Nem kezdettől fogva rongyos és viszolyogtató, csak azzá lesz, amikor az arcát bekormozzák, hogy szépségét elrejtse a katonák elől. De a magyar Brecht-tradícióban Kattrinnak csúnyának kell lennie, éppen ezért Zsámbéki sem szépíti meg, csak megadja a lehetőséget Pálos Hannának arra, hogy szép legyen ebben a viszolyogtató jelmezben. Valami groteszk szépséget sikerül láttatni benne, a cipőrángatásban és a dühödte dobolásban, a színpadi vastraverzekre való függeszkedésben. (Az autisztikus kitörések azért néhol eltűntek.)

Kurácsi énjének része Yvette is, az elemi életösztön színpadi metaforája. A Zsámbéki-rendezésből látszik világosan, hogyan tévesztette össze a magyar Kurácsi-tradíció Yvette alakját Kurácsi mamáival, vagyis a részt az egészszel. Kiss Eszter alakítása remekül fordítja vissza a logikus irányba Yvette szerepét, kettős éneke egyszerre a tábori szájha és a segítőképző lakótelepi szomszédasszony mai figurája.

Fekete Ernő Pipás Pétere és Elek Ferenc tábori lelkésze egy elvontabb, ideológiakritikai síkon jelenítik meg Kurázsi mama összetett énjét. Egyikőjük a testközpontú (bujaság, evés-ivás-pipázás), a másik a spirituális életstratégiák brechti kritikája, s rajtuk keresztül a háború öncélúságának karikatúrája. A háború ugyanis nem az anyagi javak megszerzéséért folyik – ellenkezőleg, a háború a benne résztvevőket zabálja fel („A háborút megfeji, / Hát adózzék is neki”); és nem a vallási tézisekről szól, hanem a teológia cinikus gyakorlatiasságáról, bármiként való alkalmazhatóságáról. Két remek alakítást látunk, bár kétségkívül a szakács figurája sikerül jobban. A tábori lelkész hol hipokrita, hol megalkuvó énjét nehéz összerakni egy szerepbe, és Elek Ferenc láthatólag a váltások megjelenítésére koncentrál csak, a figura megértését a nézőre hagyja.

A katonák és parasztek a háború „kellékei”. A harmincéves háború brechti olvasata ugyanis az – és ez van az egykorú nyugati bojkott és a marxizáló Kurázsi-értelmezések latens vitái mögött is –, hogy a feudális társadalmi szerkezetű, vallási törésvonalak mentén elkülönülő XVII. századi Európában a háború az első igazi makroszintű tőkés vállalkozás: a háború nem más, mint az első kapitalista tröszt. A katona és a paraszt a termelőerő, a fegyver a termelőeszköz, a háború a – negatív! – termelési mód, és a halál a haszon.

Ezért nem áldozata a háborúnak Kurázsi mama Brechtnél, hanem ő maga a háború metaforája. Vagy – Zsámbékinál – a háború *teste*, a halál. (Az alaptörténet és a cím pedig Georg Büchner Danton-drámájának híres mondatát fordítja ki, mert nemcsak a forradalom, de a háború is „olyan Saturnus, amely felfalja saját gyermekeit”.) Kurázsi alakja egyenesen a már említett *Simplicissimus* hat kötetének folytatásaként megírt hetedik kötetnek, Grimmelshausen *Trutz Simplex* című elbeszélésének (1669-ben jelent meg) a főhőse. Nem a története azonos a Grimmelshausen- és a Brecht-műnek, hanem a barokk regények jól ismert toposza van jelen mindkettőben, a *kifordított világ*: vagyis hogy a túlvilág, a pokol nem valamin túl, nem *odaát* van, hanem a mi világunkban, a regényt olvasók és a színdarabot nézők világában. Már a sors-húzás jelenetétől érzékelnünk kell ezt a halotti világot: a darab ugyanis itt vált a valóságból színházivá.

Brecht mikrotörténeti perspektívája nem egyszerűen a „történelem alulnézetből” sémájára épül. Bizonyos értelemben nem empatikus a nagy emberek bornírtaságáért életével fizető kisemberrel, mert a háborúban a kisember és a hadvezér vagy az uralkodó is a háború egy-egy alkatrésze, és például a nagy hadvezér, Tilly halandó. Ahogyan a *Baalban*, a *Turandotban* vagy a *szecsuanai jólélekben*, Brechtnél tulajdonképpen a Kurázsi jelenetei is önálló, provokatív gazdaságfilozófiai szemléltető ábrák. Mivel kereskedik Kurázsi mama? Mindennel – pénzt bármiből lehet csinálni –, a saját néhai testével, a gyerekei sorsával, bakancssal, borral, kötszerrel és ólomgolyóval is. Ez utóbbi a legnagyobb „politikai gazdaságtani paradoxon” a darabban, hiszen elvileg tiltva van a lőszerezéssel való kereskedelem, az értéke azonban éppen a tiltás miatt és egyszerűen annak következté-

ben jön létre, hogy az egyik ezredtől átkerül a másikhoz. Maga a közvetítés teremt tehát tőkét, és nem a lőszerezési használati értéke. A háborúnak mint tőke-termelő és pusztító közös makrovállalkozásnak – aminek csak a szükséges feltétele, működési mechanizmusa az, hogy ellenséges felek, evangélikusok és katolikusok állnak egymással szemben – minden eleme korrupt, a hadvezértől a katonáig, vagy addig a parasztemberig, akit belekényszerítenek a háborúba. De még a háborúból kimaradni akaró parasztember is (hadinépek, parasztek többszörös szerepben: Keresztes Tamás, Lengyel Ferenc, Rajkai Zoltán, Takátsy Péter és az utolsó jelenet parasztszövegként nagyon nagyot játszó Bodnár Erika) korrupt, mert az mégiscsak újfent groteszk és tragikomikus, hogy a tehénrel meg lehet zsarolni a parasztot, akinek a saját jószága többet érne, mint az egész Halle, polgárostul, mindenestül.

Zsámbéki Kurázsi szék és radikálisan egyszerű színház. Majdnem nincs mit elvenni belőle. (Esetleg kalibrálni néhol.) Egy dolog zavaró a darab látványvilágában – erre most térnék vissza –: a projektoros háttérvetítés. Mindig, minden színházban azt érzem, hogy annyira kezdetleges ez a technika – lehet, hogy ez csak az én problémám –, hogy tönkreteszi az előadásokat. Olyan, mintha a kis piros babazongorával ülné ki valaki a színpadra *Goldberg-variációkat* – vagy Dessaut – játszani. Tudom, hogy a vetítés, a zászlók, Wallenstein és Tilly eltorzított szobrai helyettesítik a brechti színház transzparenszeit, valahogy mégis idegenül hat a ledsoroktól csíkos háttér. (Azt azért el kell ismernem, hogy először itt láttam egy pillanatra valóban működni ezt a vetített animációt, egy önironikus gegben: amikor a színész meghúzza a vetített ló farkát, a ló ugrik egy nagyot.)

A Katona Kurázsi mamája azt a Brechtet mutatja, amit még nem láthattunk, és amit a Zsótér-változatok sem tudtak igazán megmutatni. Kurázsi mama humanisztikus mítoszának megtörése ugyanis nemcsak a darab üzeneteinek – a Dessau-dalokra gondolok – relativizálása, kontextustalanítása révén lehetséges. Lehetséges úgy is, hogy annyira vesszük komolyan a darabot és a brechti partitúrát, amennyire csak – a színház pillanatnyi adottságaihoz képest – lehetséges. A brechti *Modellbuch*nak ugyanis van egy félelmet keltő belső logikája. (Ezért nem mindegy, hogy a háború üzlet is, vagy a háború és az üzlet *ugyanaz*. A Katona előadásában ez a logika a játékban, gyakran a szöveg ellenére jön létre.) A Kurázsi mama eszerint nemhogy tagadná az ellentéteket, vagyis zsótéri módra relativizálna, hanem valami sokkal radikálisabbat mutat meg: azt, hogy az előadás minden szimbóluma hogyan lesz a saját ellentétével azonos. Kurázsi nem a háború ellentéte, hanem maga a háború és a halál. A vallás a legnagyobb pogányság. Katrin némasága az egyetlen érthető beszéd. A nagy államférfi maga a legkétségbeesettebb kisszerűség. A Dessau-dalokat pedig úgy kell elénekelni, hogy a második-harmadik sor után az ellenkezőjét is jelentse annak, amit hallunk.

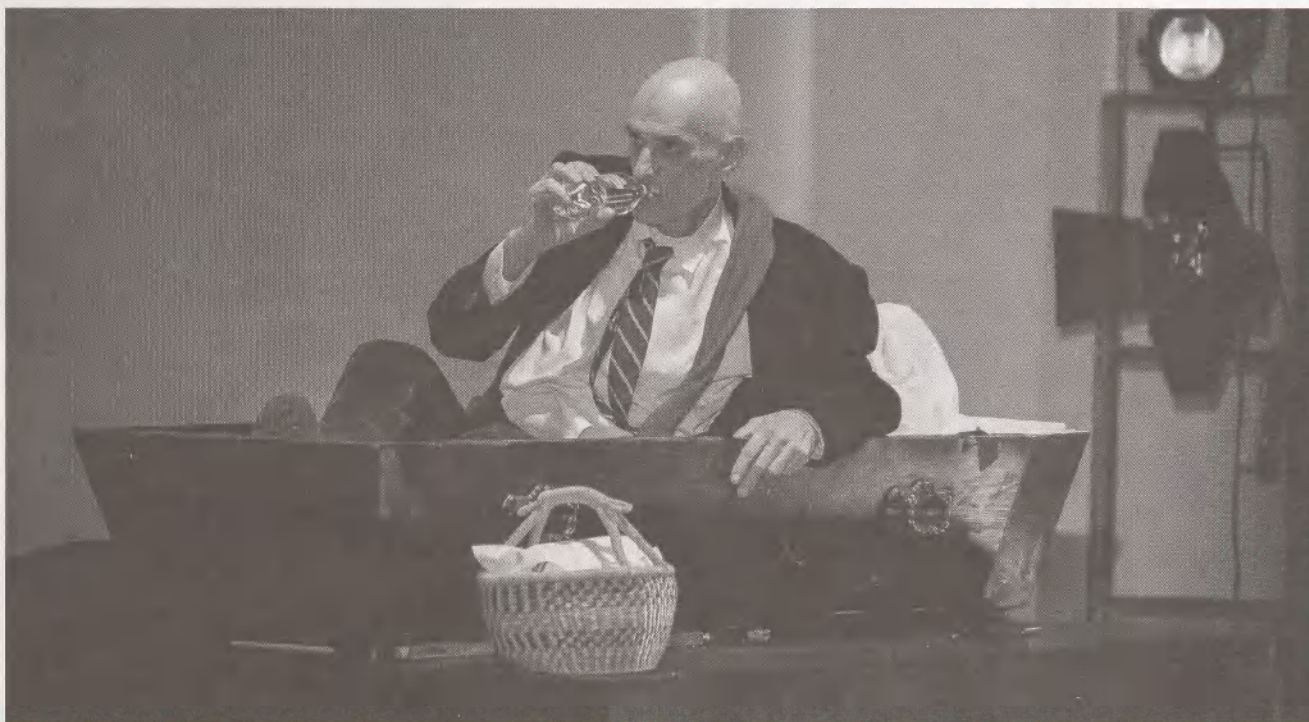
Tiszta ügy: a háború is azt teszi velünk, hogy mindannyian a saját ellentétünkbe válunk.

Herczog Noémi

Újszemélyesség

A KORTÁRS MAGYAR SZÍNHÁZ ÚJ IRÁNYAI

„Aki nem mozdul, nincs.”
Schilling Árpád¹



Halász Péter megrendezte a temetését

2014, Trafó: Schilling Árpád nem egy bergmani alteregót választ „a rendező” nehézségeinek színrevitelére; önmaga áll ki meztelen sérülékenységében a Trafó színpadára, invitálva a nézőket, hogy őt, „a nagy formabontó rendezőt”, „a politikai színházi alkotót és társadalmi aktivistát” különböző jelszavakkal firkálják össze, bátran karcolgatva a dilettantizmus határait, és mérsékelten véve saját magát komolyan.

Bár a személyességet gond nélkül kapcsoljuk általában a művészethez, így a színházművészethez is, mégsem magától értetődő az alkotói személyesség bármely foka. A magyar színházban régóta (egyed)uralkodó fogalom a reprezentáció, pontosabban az a jelenség, amikor a színpadra kerülő jelek, testek valami másra, tehát egy szerepre utalnak, nem pusztán és főleg nem elsősorban önmagukra. Részben a performansz és a fluxus lehet az a két, nálunk eddig kevésbé meghatározó irányzat, amelyek feléledő emléke mostanában közelebb hozza az előadót a szerephez; amikor a szerep ismét kicsit szabadon

hagyja, nem takarja ki teljesen a játszó személyt. A személyes jelenlétre építő, a fizikai egyediségre támaszkodó, „virtuóz” alkotókat, akik elsősorban önmagukat és saját képességeiket reprezentálják, nem pedig a szerepet, a XIX. században még becsmérőleg, a „felületes” vagy „üres” jelzőkkel illetik, mert a mű helyett önmagukat tolják előtérbe, a kor színházi ideálja pedig a szereppel való azonosulás – ahogy Magyarországon a mai napig az. A megkonstruált személyesség egyfajta szélsősége majd egy évtizeddel ezelőtt a haldokló Halász Péter saját temetésének megrendezése volt. Nem alakította a figurát, ő maga feküdt önnön ravatalán. Hogyan viselkedjen itt a néző, mi ehhez az adekvát viszony? Hiszen egy haldokló „temetése” mégsem egészen azé, aki mindazonáltal hamarosan lesz: halott. Megkérdőjeleződik a temetések felzaklató, teátrális ereje; a helyzetet sokkal

¹ Schilling Árpád: *Egy szabadulóművész apológiája*. Krétakör, 2008, 40.

pontosabban a fekete humor és a szemtelenség, a fájó ön-
irónia, a pimaszság jellemzi.

Kilenc évvel később, Schillinggel egy időben a Dollár Papa Gyermekei társulat tagjai is közvetlenül tekintenek a néző-
re, bár ők drámai szerepeket játszanak, ez a különbség
pedig nem elhanyagolható. A Schilling-féle szenvedélyes-
ség paradigmátikusán különbözik az itt tárgyalt összes
többi példától, de most fókuszáljunk a hasonlóságokra. A
Dollár Papások a Trafó táncteremének kicsike terében szinte
civil, filmes magától értetődéssel, mintha valóságot néz-
nénk, a néző jelenlétére nyíltan reflektálva léteznek, az sem
véletlen, hogy gyakran saját néven. A *Felülről az ibolyát*
(Stereo Akt) című Boross Martin-mű egyenesen azt állítja
magáról, hogy szereplői (túl azon, hogy saját néven), de
saját vágyaikkal és identitásukkal, kvázi önazonosan jelen-
nek meg a színpadon. A *Fájdalomtest* című ironikus-komoly
spirituáliszínházban Vass Imre személyes jelenléttel túrave-
zetőként irányítja a nézőt saját testi fájdalmainak feltárása-
ban. Nádas Péter egyik színházi írásában a mozgólépcsőről
mint színházról beszél, a közvetlen bámulás lehetőségéről,
az idegen életekbe való közvetlen betekintés színházáról.²
Az *Egy szabadulóművész feljegyzéseiben* (2008) pedig
Schilling Árpád írja: „Önmagam, (önmagunkat) állítom a
kutatás középpontjába. Nem másokról, magunkról kell tud-
nunk mesélni, állításokat megfogalmazni, »idézőjelek«
nélkül. Ez nem önzés, ez maga a művészet: a formába öntött
(élmény)anyag. Ha felemelő vagy kisztíli történeteket me-
sélünk, amelyek másokkal estek meg, akkor példákat muta-
tunk be, de közben felmentjük magunkat a magunkkal való
fájdalmas/nevetséges szembenézés alól, és elszalasztunk
egy igazán különleges lehetőséget: az önfelmutatás gesztu-
sát.”³ Más mértékű közvetlenség, másfajta jelenlét jellemzi
ezt a sokféleségében is új színházat: egy megkonstruált sze-
mélyes, és mert gyakran erősen önironikus, egyben közeli
pozíció felvállalása. Ez a vállalás okozza, hogy a másik, a
néző közel kerül ehhez az önmagához hasonló, láthatóvá
tett belső világhoz, humorhoz és sérülékenységhöz.

A kortárs magyar előadások egy változatos, mégis rokon
természetű csoportja tehát nem tekinti evidensnek, eleve
adottnak és természetesen a közvetlenséget; ezért alapvető
kérdésük, hogy miképpen lehetne elérni azt, amit most új-
személyességnek fogunk nevezni. Az újszemélyesség sem-
miképpen sem rendszerszerűen leírható, egységes esztéti-
ka, radikálisan eltérő irányok, esztétikák és színpadi világok
tartoznak ide, mégis hoz e művekre egy közös, mindegyik-
re érvényes szemléletváltást a magyar reprezentációs színház
hagyományaihoz képest. Az mindenképpen kijelenthe-
tő, hogy egy heterogén alkotói közösség számára egyaránt
alapvető igény egy újfajta színpadi jelenlét, kvázi „civil hatá-
sú” játékmód, amelynek fő jellemzői a személyesből fogal-
mazás és a néző újfajta pozicionálásának szándéka. Az al-
kotói önazonosság szereplehetősége a színpadon vagy egy-
szerűen csak az intim és közvetlenebb kapcsolat a
színesszel, a civil színpadi létezés a személyesség olyan kü-
lönöző, mégis hasonló, lassan újra megjelenő módozatai,
amelyek a nálunk megszokott, pszichorealista reprezentáci-
ós színháznál közvetlenebb viszonyulást ajánlanak a néző-
nek. Bár sok szempontból radikálisan különbözőek, mégis
egyaránt nevezhető a személyes kétségbeesés színházának



FENT: There is an elephant in every room
(SÍN Kulturális Központ, Trafó)

JOBBRA FENT: Nyúzzatok meg! (Trafó)

JOBBRA LENT: Felülről az ibolyát (Stereo Akt)

Schilling Árpád *Lúzere*, a K2 társulat *Züfeca*,
Székely Kriszta *Petra von Kantja* és Fekete
Ádám *Csoportképe*. Különbségeiben is hasonló-
an intim viszony alakul ki a nézővel Molnár
Csaba, a Hodworks, Fülöp László és más poszt-
Budapest-tánciskolás alkotók előadásaiban.
Ugyanígy a Dollár Papa Gyermekei, a Stereo
Akt vagy Kárpáti Péter produkcióiban, a
Szputnyik *Szociopóly* című komplex színházi
nevelési előadásában, a Dinamo Budapest kí-
sérleti városnéző sétáiban vagy a Káva és a
Kerekasztal részvételi színházában. A felsorolt
heterogén esztétikákból is látható, az újszemé-
lyesség ernyő-fogalom, de olyan ernyő, amely
meghatározott esztétikára alapoz, s ahhoz a
kérdéshez vezet közelebb, hogyan indul el a
magyar színjátszás egyre több alkotója egy
másik, a nem drámai reprezentációs színház
hagyományát folytató úton.

Ezek a művek, álljanak közelebb bár a tánchoz
vagy a színházhoz, azon új irányokat képviselik,
amelyek többsége nem kikacsintós jelekkel, a
klasszikus drámák áthallásos előadásával üzen,
hanem közvetlenebbül szólítja meg nézőjét,
gyakran nem is egy nagyjából előre rögzített,
hanem erősen személyes problémából, át, meg-
vagy szétírásból született szöveggel. Lényeges,
hogy ez a közvetlen, személyes színpadi jelenlét
sokszor megkonstruáltan esetlen, mint Vass
Imre táncos kamaszkori karaoke-jelenete
Boross Martin (Stereo Akt) *Ibolyájában*, vagy
akár egyenesen civil, mint ugyanitt Tóth
Szabolcs zenész dialógusa, amit közvetlenül ve-
lünk, a bár néma, de vele beszédpozícióban álló
közönséggel folytat. Ebben a színházban a néző
horizontálisan tekinthet a színpadra a Trafó
emelkedő nézőteréről is. Ez különösen a tánc-

² Nádas Péter: *Kérdések, kísérlet válaszadásra*. In: uő.: *Nézőtér*. JAK-füzetek,
5. Magvető, 76. gba.

³ Schilling Árpád: i. m. 35.



Szelepcsényi Ferenc felvétele



Schiller Kata felvétele

ban szokatlan jelenség, ahol sokáig a különleges, a virtuóz, a tőlünk távoli és csodálatra méltó számított megmutatásra érdemesnek. Ez a közvetlenebb hang szakít a profizmus csillogtatásának és előtérbe tolásának hagyományával, azzal, hogy a színpadon sztárok vannak, akikért rajonghatunk. Ehelyett a hozzánk hasonlót keresi, a minél természetesebb, civilebb, esetlenebb, személyesebb és átélhetőbb hatás elérésére törekszik.⁴

Ezzel összefüggésben megváltozhat az *alkotó pozíciója* is. Ahogy a nézővel való viszony, úgy – talán éppen ennek érdekében – az alkotói folyamat is horizontálisabb; gyakori, hogy nem egyetlen akarat diktatórikus kivetülését nézzük, bázisdemokratikusabb a próbafolyamat, ami együtt jár a nálunk máig uralkodó romantikus művészszerp elutasításával is. Ezért az alkotó sérülékenyebben, kitettebben és láthatóbban mutatkozik meg. A színházi képzésekben máig mereven elváló szerepkörök is elmosódnak, és újra átjárhatóbbá válnak, a tánc és a színház kategóriáit is egyre kevésbé érdemes különválasztani: Vadas Zsófia Tamara táncos például színész vagy táncos, amikor beszél és táncol az *Ibolyában*? Amikor „kipróbálja”, milyen férfinak lenni, és ezért elsajátítja a férfias járást, ezt a mozgás által megnyilvánuló és megtapasztalható valamit, miközben Tamara eljátssza, hogy ő most férfi, aki nőkkel ismerkedik. Az új előadóművész képességei között szerepelnek olyan kreatív és civil erények is, amelyek leginkább talán váratlan helyzetekben, szokatlan színpadi szituációkban teljesezhetnek ki. És ez a megkonstruált „amatőrizmus”, olykor civiles megszólalás még inkább személyesség, hozzánk hasonlóvá, hozzáférhetőbbé teszi a minket megszólító előadót. Ehhez a horizontális viszonyhoz tartozik az ebben a színházban megjelenő meztelenség újszerű funkciója is: éppen a személyességet, közvetlenséget, a maga természetességében felvállalt esetlenséget, a humort, az önironikus, intim közeg megteremtését szolgálja a meghökkentés vagy a kizökkentés megszokott funkcióival szemben.

Az újszemélyesség hangvételének felfedezése nem választható el az ezen előadásokat befogadó produkciós házak kurátori munkásságától sem, és a tendencia meglátása szempontjából mindenképpen meg kell említenünk a Trafó NextFesztjét és a dunaPart magyar színházi platformot,⁵ ahol az itt elemzett előadások jelentős része megmutatkozik. Mivel a Next ezeket a munkákat generációs alapon válogatta ki, kénytelen volt lemondani egyes, a generációt nem a születési év, hanem a közös szemlélet alapján értelmező Y generációsok műveiről. Ugyanakkor ez adta hozzáállásának radikalitását is: szakíthatott a bejáratott szakmai hierarchiával. Rámutathatott arra a cáfolhatatlan tényre, hogy az újszemélyesség dominánsan nem a színházi kánon bejáratott neveihez, hanem egy jórészt külföldön is megfordult újabb generációhoz köthető. A színház jelentése itt elmozdul a pszichorealista reprezentációs színház önmagában semleges, csak hogy máig szent tehénként kezelt kereteitől, amihez hihetetlenül erősen kötődünk. Ezért az újszemélyesség előadásait, értéküktől és az egyes előadás minőségétől függetlenül, ebben a pillanatban még a színházi szakma jelentős része sem fogadja be a színház fogalmába.

⁴ A Természetes Vészek Kollektíva például már nevében is utal a „művészet” kifejezésben rejlő műviség elutasítására.

⁵ A dunaPart – Platform of Contemporary Hungarian Performing Arts, Budapest (2015) programját három szervezet, a Független Előadó-művészeti Szövetség (FESZ), a Trafó és a Színházi Kritikusok Céhe jegyzi.

Személyes kétségbeesés

Az egyik legizgalmasabb jelenség ezen a közvetlenebb színpadi jelenléten és létezésen belül az, ahogyan az újszemélyesség alapvető szerepet kap a kétségbeesés színpadi hatóereje egyértelműen az alkotói személyesség felvállalásának köszönhető. Ez jól vizsgálható a *Lúzer*, a *Züfec*, a *Petra von Kant* és a *Csoportkép oroszán nélkül* – egészen különböző – kétségbeesés-ábrázolásán keresztül. Miközben a négy előadásból kettő előre adott szövegből dolgozik – bár a *Züfec*-be számos vendégszöveg épül –, mégis mindegyik esetben, hol ironikus eszközökkel, humorral, hol drámai materián keresztül, de a nyíltan megmutatott személyes kétségbeesés adja az előadások hitelét és erejét.

Az újszemélyesség talán Fassbinder *Petra von Kant*-ja (Székely Kriszta rendezése) esetében a legkevésbé egyértelmű fogalom; itt szerepek vannak, és előre rögzített, noha radikálisan meghúzott szövegek. Csakhogy a színészek és a nézők közti fizikai közelség fokozza a kötődés kegyetlen természetéről szóló játék erejét. Mintha belelátnánk egy szerelem mindennapjaiba, és az előadás Sturm und Drangja, Pelsőczy Réka Petrájának kifordulása önmagából, a szerelem pszichózisának természetéről és dinamikájáról való pontos színészi-rendezői megfigyelések pusztán a színészek fizikai közelsége és ebből következő eszköztelen jelenléte, közvetlen létezése miatt megrázó módon felerősödnek.

A *Csoportkép* szereplői, bár fizikailag távolabb vannak tőlünk, mivel végső és áthidalhatatlan magányukkal nem fordulhatnak a színpadon senkihez, cselekvésre vágyó tehetetlenségükben kifordulnak hozzánk, és legmélyebb kétségbeesésükkel „új-félre” nekünk kiáltanak a néma nézőtérén. A közvetlenség szándékát tolmácsolja az alcím is: „természetes fényben”. Fekete Ádám sajátos, szinte szótlán, *real time* tempójú színpadi játékot mixel a tajvani Ming-liang Tsai és a svéd Roy Andersson filmes világából. Tsai, a *Nem akarok egyedül aludni* (2006) rendezője (az előadás mottója: „Utálok egyedül vacsorázni”) a rokon világkép mellett lenyomatot hagy a béna lány és ápolójának gyönyörű, érzéki egymásra találásában is, Andersson pedig az abszurdan következő jelenetekben vagy a mitikus alaphelyzetben: a tökéletes vendéglőben, ahová mégse tér be senki. Fekete Ádám – erre az alkotói körre jellemzően – maga sem helyezhető el dramaturg-végzettségének ketrecében, még leginkább színházcsinálónak nevezhetnénk. Előadása hol egymás után, szerencsésebb pillanatokban egyszerre képes működtetni az abszurd komikumot a legismerősebb, mindennapos cselekvések közben ránk törő, gyomorgörccsszerű kétségbeeséssel, és sosem a ritka, különös, hanem a mindennapi fájdalom abszurditása tud megszólalni ezeknek a valódi nevüket használó, a passzív nézőtől mintha tényleges segítséget váró szereplőknek a szájából.

Szintén az újszemélyesség adja a kétségbeesés tényleges erejét a *Züfec*-ben. A frissen végzett kaposvári osztály ebben nem titkoltan ars poeticáját is megfogalmazza: beszél a kaposvári egyetemi háttér jelentéshorizontjáról a kétpólusú magyar színházi képzésben (Budapest–Kaposvár) és a pályakezdő vagy a

mindenkori szabadgondolkodó művész szabadságának hatáiról egy egyszerre magasabb szinten és mélyebb értelemben is kétpólusú országban. A K2 társulatában két rendező, Fábíán Péter és Benkó Bence rendezi az előadásokat, és problémafelvetéseik a mai magyar pályakezdő kérdései. A *Züfec* és a *Lúzer* hasonló véleménnyel van a kortárs színházi szakmáról, az elvárásoktól reálisan sosem teljesen független kortárs alkotó szabadságának tényleges mértékéről. Csakhogy mi mégis a valóban személyes a K2 Bulgakov-előadásában? A legerősebbek éppen a szövegbetoldások, a kétpólusú magyar színészképzés tüpontos, szellemes jellemzése, vagy éppen egy pék (Benkó Barnabás) ironikus-játékos, önérzetes felháborodása a pékek nevében a kezdő drámaíró problémáinak a bennfentes és nem létező relevanciájáról. Az ironikus önvád, tehát tagadáson keresztül az előadás éppen abban bizonytalanít el bennünket, hogy minket nem érint a metasínházi problematika. Ezeknek a pályájukon most induló embereknek a világról alkotott véleménye éppen azáltal válik hitelessé, hogy ennyire nyíltan vállalt, személyes pozícióból szólalnak meg. A főszereplő, Domokos Zsolt hangjának Sturm und Drangja, indulata mintha arról szólna, hogy a kétségbeesett, a cenzúra által és az újra nem fogékony világban eltaposott pályakezdő itt most nemcsak drámai szereplő, hanem vele együtt próbálkozik elvesztesen és mégsem olyan elvesztesen a volt kaposvári diák is.

Ahogy a *Züfec*, úgy a *Lúzer* is előbb vádolja meg önmagát bennfentességgel, mint azt a kritika megtehetné, és az önironikus gesztus által bevonja a nézőt: nem kell kinyilatkoztatásokat elfogadnunk se pró, se kontra, dönthetünk, kivel értünk egyet. Közéleti kérdéseket színre vinni rendkívül nehéz feladat: ha eltűnik belőle a személyes dimenzió, könnyen tét nélkülivé, propagandisztikussá, kinyilatkoztatás- és plakátszerűvé válhat az előadás. Mikor Schilling saját testében ábrázolja Schilling Árpádot, szakít a magyar reprezentációs színház hagyományával. Schilling a magyar színházban radikális személyességen, saját testének színrevitelén, valódi, rendezői, aktív állampolgári és e kettő kombinálhatóságát próbálgató szereplehetőségeinek problematizálásán keresztül fogalmaz; ez a személyes önirónia teszi lehetővé, hogy bevonja nézőjét. Ha más szereplők szájába adja, hogy ugyan rendezzen már ismét egy jó kis Csehovot, akkor eldönthetjük, mi erősebb: zavarunk a *Lúzer*-rel szemben, vagy a nosztalgikus elvárások értelmetlensége fölött érzett bosszúságunk. Ha Schilling kezében Marx gipsz mellszobrával agitál, és közben az ellenzéki erőket meg saját közönségét ostromozza, amelynek ellenállása nem terjed ki az engedetlenségig, legfeljebb egy jó kis tüntetésig, akkor ez olyan vád, amivel akár képesek lehetünk azonosulni. Csakhogy ezzel egy időben tudjuk azt is, a fizetett néző szidalmazása a kommunista ikonnal felszerelt rendező szájából nyilvánvalóan ironikus gesztus. Az előadás radikalizmusa, kérdéseinek ereje és eldöntetlensége azért tud megszületni, azért nem érezzük kinyilatkoztatásnak és didaktikus önpropagandának ezt a politikai színházat, mert Schilling saját magát nem a mindentudó pozíciójába helyezi,

sőt, felkínálja önmagát, önnön testét mint vesztesét. Ebben áll a személyes pozíció a kétségbeesés ábrázolásában. És miközben a hajdani nagy rendezőt pelenkázva látjuk a színpadon, majd hajlongva egy állami kitüntetés átvétele közben, mert talán meghajolt a felé irányuló elvárások és a nosztalgikus igény előtt, akkor nem egy prófétát és mártírt látunk a színen, hanem egy olyan rendezőt, akinek van bátorsága önmagát szakmailag is vesztesnek ábrázolni, és ehhez saját arcát, meztelen és akár pelenkás-szaros testét adja. Az ítéletet, a vélemény kimondását pedig ezen az egyetlen lehetséges, mert bevallottan nagyon is személyes pozíción keresztül a néző kezébe helyezi.

Részvétel

Igen lényeges és gyakori eleme az újszemélyességnek a *részvétel* is: az újszemélyesség színházaerőszakmentes, intelligens módszerekkel szólítja meg a nézőt, lép vele interakcióba, kiteljesítve és nyilvánvalóvá téve a szavak nélkül is meglévő közvetlenséget, azt a néma élményt és gondolkodást, amely a nézőben egy jó előadás közben öntudatlanul is elindul. A részvétel ezt csupán kihangosítja és felszabadítja, engedélyt ad a kimondására. És lehetőséget teremt arra, hogy az előadó kezdjen valamit a kivédhetetlenül megjelenő véletlennel, ne próbálja meg radikálisan, katonai fegyvellemmel kizárni a színházból az életet a hibátlan reprodukálás kedvéért. „Aki be van dresszírozva, mint egy idomított foka, az nem tud mit kezdeni ezzel, szétesik”⁶ – fogalmaz Najmányi László. A *Lúzerben* a néző a nyitott kérdéseken keresztül vonódik be, de aki él a lehetőséggel, hogy politikai jel-szavakat írjon fel Schilling meztelen testére, az konkrét értelemben is résztvevővé válik; az aktivizálás többek közt a meztelenség elsősorban ironikus gesztusának köszönhetően működik. A *negyedik kapuban*, Kárpáti Péter előadásában ezt az interakciót Nagy Zsolt már korábbi, részben a krétakörös *hamlet ws.* tapasztalataiból következő természetességgel műveli, azonnal reagálva a közönség rezdüléseire. A nézők közt körbejáró pálinkásüveg egyfajta szertartásjellegű és kölcsönöz az előadásnak. Az improvizáció és az interakció Kárpátinál mindig rendkívül fontos, mert saját bevallása szerint a szemében a színház az utolsó lehetséges forma, ahol két ember közvetlen kapcsolatba kerülhet egymással. Már a *Vándoristenek* óta kutatja ezt az improvizációból következő, a nézőre azonnal reagálni képes színpadi természetességet és hitelességet. A drámaíróból lett rendező Kárpátihoz hasonlóan a dramaturgképzés után rendezővé lett Boross Martin is „eseményszemléletű” színházat csinál, azaz erősen hangsúlyozza a színház egyszerűségéből következő eseményjellegét és a nézővel ennek kapcsán kialakuló közvetlenséget, gyakran interaktivitást. Az újszemélyesség színházában egyre kevésbé válnak el mereven egymástól a profi kőszínházban elkülönülő szerepek: a drámaíróé, a rendezőé, a dramaturgé, a színészé, a tervezőké – jól láthatóan olvad-alakul eggyé az egyre terjedő „színházcsináló” funkció. Boross Martin *Ibolyájában* például Tóth Szabolcs zenész színészként áll előttünk, civil énjéből szól hozzánk, és megtanít bennünket az indiai

ciklikus zeneszámolásra, arra, hogyan kell a kezünkön elszámolni tizenhatig, ahogyan a két színész is közvetlen hangnemben szól hozzánk. Ugyanilyen közvetlen hangon beszél a közönséghez Schilling Árpád, amikor kéri a nézőket, írják a testére közéleti problémáikat.

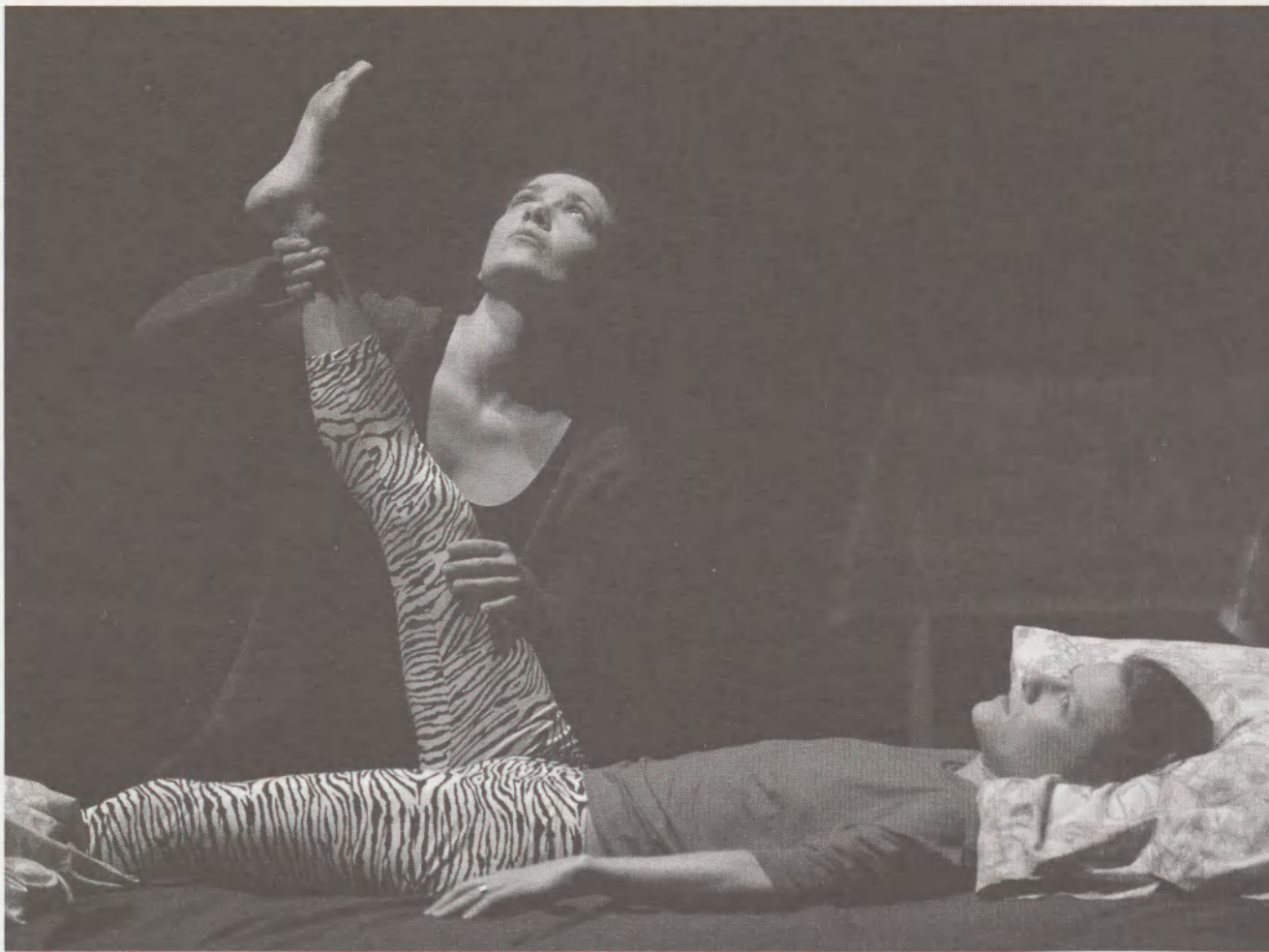
Létezik egy talán kevésbé a személyes élményből fogalmazó, de rendkívül közvetlen külön műfaj is, amely a részvételre épít: a részvételi színház (TIE), magyarul komplex színházi nevelésnek is fordítják, azonban a részvételi színház megnevezés talán jobban segít a színház gyűjtőfogalmába integrálni a műfajt. Közvetlenségének sikere a nyitott kérdésben rejlik, ezért is fontos kiemelni a Káva (ARS)⁷ és a Kerekasztal produkcióit, mert ők garanciát jelentenek arra, hogy ez teljesüljön. A nézőt ugyanis az olyan jellegű kérdés, amelyben kvázi benne van a felelet, kizárja és eltávolítja, a túl magától értetődő kérdés viszont degradálja. Csakis az olyan kétélű problémafelvetés, mint például a Káva ügynökakták nyilvánosságra hozatalát is tematizáló előadása, képes közvetlen kapcsolatba lépni a nézővel, kedvet csinálni a részvételhez, mert csak az ilyen, igent és nemet egyaránt lehetséges válaszként elfogadó kérdés tekint nézőjét egyenrangú partnernek. Amikor Patonay Anita színész-drámatanár a *Jelentés* című Káva-előadás végén fölteszi a kérdést, szerintünk írja-e meg pályakezdőként a nagy lehetőségnek ígérkező cikket a hozzá került titkos aktákról, és tárja-e fel, amit rejtnek, addigra már kellő pszichológiai és racionális tapasztalat és érv van a birtokunkban ahhoz, hogy habozni kezdjünk, mi az optimális megoldás.

Elengedhetetlen a részvétel az egyre színházibb jellegű és egyre népszerűbb városi sétákon is. Ezek praktikus információátadásán ironizál, és helyezi azt filozófiai síkra a Dinamo Budapest kísérleti sétája a nyolcadik kerületben – az alkotók közt, minő meglepetés, két-két dramaturgot is találunk: Cserne Klárát, Thury Gábort, illetve Kliment Jánost, Thury Lilit –, céljukat pedig így fogalmazza meg: „a fluxusművészek által igencsak kedvelt séta-akciók felhasználóbarát újraélesztésével megtanítjuk a résztvevőket figyelni.” Ezt a sétát megszervezhetnék bárhol, az alkotók a „nem érdekesezt”, a „szemetet”, a mindennapi és a mégis csak ebben az adott térben megtalálható mutatókat meg, és hívják fel rá a figyelmet. Például két egymással szemben lévő egyforma profilú, konkurens boltra. Ez a színház nem tekint alapvetésnek, hogy képesek vagyunk figyelni, nézni, látni – a séta során a néző tanul valamit arról, hogyan kell „turistáskodni” és alaposan megfigyelni a környezetét. Tulajdonképpen színházi beavatáson, a helyes nézés megtapasztalásában veszünk részt: megtanuljuk, mi ennek az új színháznak a helyes és adekvát befogadói stratégiája. A részvétel, és hogy be kell vonódnunk a nyolcadik kerület tereinek sajátos megismerésébe, csak eszköz, de önállóan

⁶ „Kibillenteni” – Najmányi László Halász Péterről, Szőnyi Tamás interjúja. *Magyar Narancs*, 2006/51. http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/kibillenteni_najmanyi_laszlo_halasz_peterrol-66461

⁷ Kárpáti Péter: *A kivándorló zsebkönyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004, fűlészöveg.

⁸ „A résztvevő színháza”



Schiller Kata felvétele

is kell dolgoznunk. Hiszen ez a színház abból indul ki, hogy tennünk kell valamit, bármit, legyen az akár egy városnéző séta, és résztvevővé kell válnunk ahhoz, hogy valódi élményt szerezzünk, ne csupán a ránk zúduló információtömeg nyomjon agyon.

Face 2 face: saját test és jelenlét

A részvétel, ahogy az előbb már szó volt róla, gyakran párosul egyfajta majdhogynem civilnek ható, közvetlen színészi megszólalással. És ahogyan Tóth Szabolcs az *Ibolyában*, máshol sem csak látszólag civil megszólalónak kell lenni. A Szputnyik Társulat *Szociopóly* című TIE-előadásában például Bass László szociológus és szegénységkutató, az ELTE oktatója mint játékmester szerepel; színházi szerepét éppenséggel civil identitása, azaz végzettsége és szakterülete legalizálja, ahogy a nálunk csak nyomaiban létező dokumentarizmus egyes előadásában ezt láthatjuk. Ugyanezt a szinte civilnek ható, mégis konstruált közvetlenséget tapasztalhatjuk a Dollár Papa Gyermekeinek a valóság illúziójával dolgozó produkcióiban. A társulatot a kivételesen nagy tehetségű és erejű, sajátos humorú színésznő, Kiss-Végh Emőke és a Mundruczó „civiles” színházába is beleillő Ördög Tamás alapították, nem véletlenül kevésbé a *Lúzer* után, lévén többször is kapcsolódtak a Krétakörrel. Házhoz rendelhető, kis, intim terű előadásai a legnagyobb közvetlenség igényével készülnek. Nincs is mindig rendezőjük, hangsúlyosan bázisdemokratikus alkotói módszerrel születnek, igen sajátos

Csoportkép oroszán nélkül (Trafó)

módon: az alkotók addig „rágják” a maguk választotta írott drámaszöveget, míg teljesen át nem írják, a szájuk ízére nem formálják a szóhasználatot, olyanná, ami egy mai ember számára könnyen kimondható. Itt fontos megemlíteni, hogy a két színész Mohácsi János osztályában végzett Kaposváron, és tanáruk munkamódszere, annak a fontossága, hogy a színész tudjon azonosulni a szöveg szóhasználatával, láthatóan nyomott hagyott munkamódszerükön. A közvetlenség tehát az említett kis térnek, a hétköznapi drámai nyelvnek és még valami nagyon közvetlen, szinte filmesen civil jelenlétnek köszönhető. A színészek legkevésbé eltávolítani, megemelni, színházi pátoosszá alakítani szeretnék karaktereiket – ellenkezőleg: minél közelebb akarják őket hozni a nézőhöz. Gyakran valódi keresztnévüket is használják, ennek példája persze legalább a *hamlet.ws*-ig nyúlik vissza, de az újszemélyesség előadásainak nagy része ezt az eddig marginális tradíciót követi. A közvetlenség fontos eleme az improvizáció is. Kiss-Végh Emőke kivételes improvizációs tehetsége és humora mutatkozik meg a *Bovaryné* című monodrámában, ahol a színész egy rendkívül kis térben, a címszereplő szemszögéből meséli el a regényt, csapongva, mindig rögtönözve, a már említett dramatizációs módszerrel, mintegy karaktergyakorlatként beköltözik Bovaryné személyiségébe, és cseveg, és mesél szabadon, közvetlenül a tőle egy méterre ülő nézőhöz intéz-

ve szavait. Ugyanez a hang hallható a részvételi előadások civil szakértőinek, drámatanárainak hangvételeiben, szerepből ki-be ugrálásában, de Vass Imre fájdalom-szeánszán is, és a már említett nagyszerű Boross Martin-előadás szereplőinek esetében.

Az ilyen hatású előadói létezés és közvetlenség a célja az egyre gyakrabban előforduló színpadi meztelenségnek is. A *Lúzerben* elsősorban a sérülékenységet, Hód Adrienn (Hodworks) *Pirkad* című üde, ha tesszik, szeretkezős, a testet közelről és részleteiben bemutató előadásában pedig a kollektív intimitást teszi megtapasztalhatóvá. A *Nyúzzatok meg!*-ben, Dányi Viktória, Vadas Zsófia Tamara és Molnár Csaba közös produkciójában szintén a szégyenérzet legyőzését és valamiféle kollektív intimitást szolgálja. A Budapest Tánciskolából kikerült alkotók üde meztelenségében általában a paradicsomi állapot, az életkedv és az életszeretet színháza jelenik meg, az a pucérság, amely könnyebbé teszi nézőjét: csupa banális, apró téma, felszabadult játék és öröm. A színpadi aktot az alkotók (itt sincs koreográfus, közös munka van) sok humorral ábrázolják, valahogy úgy, mint amikor a résztvevők nem túl komolyan, hanem kellő könnyedséggel és örömmel közelítenek a szexhez. A nagyszerű, közvetlen, könnyed és szellemes Cuhorka Emese *A halandóság feltételeiben*, Hód Adrienn izgalmas előadásában dívákat alakít, önironikus és démoni egyszerre, miközben ruhadarabjait átkötözi magán, intim testrészeket szabadon hagyva, a meztelenséggel és az erotikával játszva, mintha nemcsak „le”, de önmagából is kivetkőzne. A *Nyúzzatok meg!*-ben Vadas Zsófia és Dányi Viktória úgy ugrál, mellük hullámozása szabad közvetlenségével megneveteti, a meztelenség természetes humorforrásként kezelésével felszabadítja a nézőt. A ruha mellett leveteti azt az ősi tabut is, amely a meztelen színpadi test rémületéhez, zavart keltő kitettségéhez, oda nem illéséhez és vadságához tapad, és összeköti például egy olyan, mindannyiunkat közösségre összekapcsoló tapasztalattal, hogy az iskolai tornaórán kötelező nevetséges és felesleges gyakorlatok milyen kínos helyzetbe tudták hozni a serdülőt. Felejthetetlenül nagyszerű az a jelenet, amelyben Molnár Csaba előre mutatja a lányoknak végzendő gyakorlatokat. Mintha az iskolai tornaórán vagy egyéb sportfoglalkozásokon való ironizálás több előadásban is megjelenne, például Fülöp László friss szellemű *There is an elephant in every room* című munkájában is előkerül mint lehetséges értelmezés. A *Nyúzzatok meg!* kivételes közvetlensége annak is köszönhető, hogy a két zenészt is bevonja a tánc fizikalitásába: Czitrom Ádám és Porteleki Áron, a gitáros és a dobos éteri zenéje fizikaivá válik a zenész testén keresztül, és ez a közvetlen átjárás a különböző szférák között tovább fokozza az intimitást.

Bár ennek az írásnak csak a végén térünk rá, a magyar táncelőadásokban mostanáig szokatlan humor talán az egyik legfontosabb eszköz a közvetlen és horizontális kapcsolatteremtéshez néző és kortárs előadóművész között. „Not for everybody” – sugallja magáról a magyar neoavantgárd a hetvenes években a *highbrow art* szellemében. A magyar szocializmus neoavantgárd mozgalma, szemben a század eleji avantgárdal, többé már nem alulról jött alkotókhoz kötő-

dik, és nem is akar népművészet lenni, ezért is üldözik, szinte közkívánatra; hiszen mindennel szemben áll: a népiekkel, az állami és a polgári művészettel. Az újszemélyesség mai színháza azonban, bár nem választható el a neoavantgárd hagyományától, többek közt mert intermediális, mert nem a mainstream politika és a nagy ideológiai narratívák érdeklik, és legfőbbképpen a reprezentációhoz való viszonya miatt, például könnyed humorának köszönhetően, alapvetően populáris színház. Egy problémafelvetésekre érzékeny közönség népszínháza. Ezért sem hagyható ki az elemzésből a benne oly gyakran megjelenő humor. Van ennek az új és sokféle színháznak egy közös szemléletről árulkodó, hihetetlen könnyedsége, ami az élet apróbb, mégsem banális történeteit, jelenségeit, megfigyeléseit akarja színre vinni, és amely nem akarja elrejtetni, viszont állandóan hangsúlyozza, hogy saját magából fogalmaz. A nézőben kialakul az a nagyszerű, páratlan illúzió, hogy ismeri ezeket az alkotókat. És bár úgy teszünk, mintha bűnös dolog volna tematikus irányból közelíteni a művészethez, ennek a színháznak az erejét mégiscsak egyértelműen az adja, hogy beszéljen bármiről, ahhoz nyilvánvalóan az érzelmek felől közelít. Az alkotó éppen aktuális „igazi feszültségei”⁹ felől, ahogyan Fekete Ádám színházcsináló fogalmaz, amikor „valódi érintettséget” emleget „plakátok” helyett, és olyan problémákat, amelyek körül az alkotó élete ténylegesen forog. Vagy ahogy Fülöp László táncos-koreográfus mondja egy interjújában: „...alkotóként sem aktuálpolitikával, sem gazdasági kérdésekkel nem foglalkozom, noha egyébként érdeklődöm e témák iránt. Igazából jobban megmozgatnak azok a folyamatok, amik sokkal kisebb csoportokban vagy személyes szinteken zajlanak, mert meggyőződésem, hogy amúgy is ezek képezik a nagyobb, globálisabb jelenségek alapjait. Önmagunk, a saját rejtett motivációink és kódolt mechanizmusaink ismerete nélkül vagy a közvetlen környezetünk ismerete nélkül hogyan is érthetnénk meg bármi távolabbit? Először ebből a ködből kéne kilátnunk, ami körülöttünk van, és akkor, talán idővel elláthatunk majd messzebbre is. [...] Azt érzem, amikor egy általános érvényű állítást akarunk megfogalmazni, akkor annyi mindent le kell metszenünk róla ahhoz, hogy ezt megteheszük, hogy a végeredményt ugyan megértem, de végül, számomra már nem ad semmit, steril és terméketlen.”¹⁰

Éppen az önfelmutatás gesztusából fakad tehát az az erő, amely – beszéljen bármiről – nem mások életén keresztül példálózik; az általánosság könnyűsége helyett az én gyakorlati, akár banális, de a személyességen keresztül jelentőségre szert tevő problémáival küzd. Az előadó színpadi erejét is fokozza, hogy nemcsak közvetítő, hanem társalkotó: önmaga. E nélkül az újszemélyes hang és színpadi jelenlét nélkül pedig mintha ennek a most formálódó, sokféleségében is a közvetlenséget kereső színháznak a közönségét – legalábbis e pillanatban – lehetetlen is volna megszólítani.

⁹ Aki miatt rosszul kell éreznünk magunkat. Kovács Bálint interjúja Fekete Ádámmal. *Magyar Narancs online*, 2015. jan. 22.

¹⁰ „Mintha minden a rizikóvállalást sürgetné körülöttünk” Fülöp Lászlóval Sifter Veronika beszélgetett. *SZIF Online*, 2015. 01.02. http://www.szifonline.hu/index.php?cikk_ID=117

Senki földje

BESZÉLGETÉS

SPOLARICS ANDREÁVAL

Néhány hónapja, tizenhét évnyi társulati tagság után elszerződött a Bárkából.

Mindenki elszerződött, nem volt más választásunk. Senki földje lett a Bárka.

– Mikor és hogyan kezdődtek a problémák?

– A Bárka egész kálváriája, az egész anyagi összevisszaság három-négy évvel ezelőtt kezdődött, azóta folyamatosan küzdött a színház az életben maradásért. Többsíkú, összetett dolog ez. Egyrészt nyilván sok múlt a színház igazgatóján, Seress Zoltánon, aki nem találta meg azokat a csatornákat, nem hozta meg azokat a jó döntéseket, amelyek segítségével javulhatott volna az egyre inkább ellehetetlenülő helyzetünk, másrészt sok múlt a körülményeinken is: korábbi fenntartónk, a VIII. kerületi önkormányzat megvonta tőlünk a támogatást. Egyre világosabb lett, hogy az önkormányzat le akar minket passzolni. Egy ideig úgy tűnt, hogy a Közszerződési Egyetemhez fogunk tartozni, végül senki sem vette át a Bárkát. Ide-oda hintáztatták a színházat; a mai napig nincs eldöntve, hogy ki a Bárka fenntartója, ennek ellenére évekig zajlott az átadás-átvétellel kapcsolatos, hosszú ellenőrzési procedura.

Tavaly márciusban megjelent néhány elegáns, öltönyös politikus a színházban, a Közigazgatási Minisztériumból jöttek, és közölték, hogy minden rendben lesz, személyes garanciát vállalnak arra, hogy tovább tudunk működni a Bárka, megvan rá a pénz, sőt, még több is, mint amennyit eredetileg gondoltak; legyünk nyugodtak, véget ér ez a borzasztó, átmeneti állapot. Egy hónappal később lezajlottak a választások – a Közigazgatási Minisztérium úgy, ahogy volt, megszűnt; azok az emberek, akik nálunk jártak, eltűntek. Nemrég jött a hír, hogy hatalmas segítséget kapunk a Miniszterelnökségtől, de már onnan is kihúzták a Bárkát mint költségvetési tételt. Jelen pillanatban, úgy tudom, már semmiben sem lehet reménykedni.

– Szerinted ha Seress ügyesebb, alakulhatott volna másképp a Bárka sorsa, vagy a politika akkor is kihúzta volna alólátok a talajt?

– Valószínűleg akkor is kihúzta volna... Ahhoz képest, hogy nincs fenntartó és nincs támogató, eltörpültek a személyi és szakmai kérdések, bár lehet, hogy egy újonnan érkező, erős személyiség meg tudta volna menteni a Bárkát.

Én már két évvel ezelőtt is feltettem a kérdést, hogy miért nem állunk le. Mert semmilyen garancia nem



volt arra, hogy tovább tudunk működni. Ennek ellenére néha mérhetetlen pazarlás folyt, amit egyáltalán nem értettünk. Seress úgy viselkedett, mint egy rossz háziasszony, aki bár nem tudja beosztani az amúgy is kevés pénzét, befizet egy utazást Kuala Lumpurb... Sokáig fogalmunk sem volt, hogy mennyi tartozást halmozott fel a színház, aztán amikor bejelentették az összeget, az sokkoló volt mindannyiunk számára. Fogalmam sincs, hogy ki fogja kifizetni ezt a rengeteg tartozást.

– Gondolom, ti, színészek sem voltatok biztonságban anyagilag.

– Néha kaptunk fizetést, néha nem, és körülbelül nyolcvan ember járulékait sem fizették már az utolsó évben. Nyilván egyikünk sem a pénzért csinálta, hiszen a színház mindannyiunk szenvedélye, de mindannyian ebből is élünk. S amikor már nagyon komoly anyagi gondjaink voltak, a számláinkat sem tudtuk kifizetni, és attól kellett félnünk, hogy kikapcsolják a lakásunkban a gázt, akkor sok olyan probléma felnagyíródott a színházban, amely addig is jelen volt, csak nem annyira látványosan. Rájöttünk, hogy más utakon kellene járnunk, hogy drasztikus változtatásokra lenne szükség ahhoz, hogy túl tudjuk élni a helyzetet. Sok társulati ülésen elmondtuk, hogy szerintünk hol kellene meghúzni a nadrágszíjat, javasoltuk, hogy változtasson a színház a műsorpolitikáján, mert arra is figyelniük kéne, hogy mekkora a nézettségünk, és mennyi a bevételünk. Ennek nem lett foganatja, sőt, külföldi vendégrendezők tömkelege fordult meg a Bárkán még az utolsó években is. Amikor annyira szegény volt már a színház, hogy tényleg lehetetlen körülmények között dolgoztunk, mert nem volt pénz sem a bérekre, sem az elképesztően lepusztult épület rekonstrukciójára vagy legalább fejlesztésére, akkor Seress felkérte a Presznyakov testvéreket az *Európa, Ázsia* című darabjuk megrendezésére, drága díszlettel, sztárgáziért. Nálam ez volt az utolsó csepp a pohárban. Hogy Seress képes volt megtenni ezt azzal a

társulattal, amely tényleg a végét járta már, de alázattal és elképesztő odaadással végezte a dolgát. Demoralizáló volt a helyzet, és mindenki a habitusának megfelelően reagált rá: én szenvedélyesebben és hangosabban, mások apátiába estek, és volt, aki teljesen feladta. Aztán a produkció megbukott, öt előadás után le kellett vennünk.

– Seress mivel magyarázta Presznyakovék meghívását?

– Hogy úgy érezte, előre kell menekülnünk. Ebben volt is igazság... Sokszor éreztem Seress vezetése alatt, hogy az, amit kigondolt, elvileg jól hangzott, de ahogy kilépett az irodája ajtaján, már nem működtek az elképzelései.

– Nem voltak segítők, tanácsadói?

– Többnyire egyedül döntött. Pedig szerintem nagyon fontos egy színházi embernél, hogy nyitott füllel éljen. Hogy egy színházigazgató állandó kontrollal dolgozzon: legyen legalább egy-két olyan munkatársa, akire hallgat, aki néha jól odamond neki, vagy adott

jobb megoldásnak tűnt belülről megoldani a helyzetet. Én semmit sem tudtam a stafétaátadás előkészületeiről, úgyhogy nagyon meglepett a hír. De Zoli a színész kollégánk volt, szerettük. Tudtuk, hogy nagyon nehéz feladatot vállal, de azt mondta, bírni fogja. Az első néhány évad jól is telt, szép előadások születtek: a *De Sade pennája*, a *Tengeren*, a *Piaf, Piaf*, a *Victory*, a *Dogville*, az *Éjféli mesék*...

– Egyiket sem láttam.

– Hát ez az... Ez a legszomorúbb az egész történetben: hogy teljesen kiíródtunk a szakmából. Szembesülnünk kellett azzal, hogy a kutyát sem érdekli, mit csinálunk.

– Nagyjából azt érzékeltem, hogy a Bárkán ismeretlen szerzők ismeretlen darabjait rendezik nem annyira ismert rendezők. Még a leglátogatottabb színház sem engedheti meg magának, hogy egy évadban csak nehéz, sötét, kortárs darabokat játsszon.

– Volt olyan évad, amikor öt ilyen darabban játszottam; akkor legszívesebben harakirit követtem volna el az évad végén.

– Kicsit mintha a társulat is eljelenéktelenedett volna. Hiányoztak a húzónevek...

– Én azt nem bántam, hogy nincsenek sztárok a Bárkán. Egy teljesen ismeretlen színészekből álló társulattal is lehetett volna jó színházat csinálni. Jöttek volna a nézők, ha jók az előadásaink. Meggyőződése, hogy megvolt a társulatban a munkát segítő, jófajta, összetartó energia, csak sokszor rosszul használták.

Másfél évtizeddel ezelőtt, amikor egy igazi, nagy csapattal, lelkesen és bizakodón felavattuk az új épületet, a „hajóhídról” nekicsaptunk egy pezsgősüveg falnak, mint rendes hajóavatáskor. Már ott gyanakodhattunk volna, hogy nem lesz minden tökéletes, mert nem tört össze a pezsgősüveg. De arra, hogy 2015-ben üresen áll majd az épület, senki sem gondolhatott.

– Emlékszem, milyen jó szellemiségű színházként és milyen nagy ambíciókkal indult a Bárka.

– Óriási nyitottsággal, tenni akarással, elképesztő változtatni akarással indult. Az volt a cél, hogy ne a jól bevált, sztereotip kőszínházi irányokat kövessük, hanem egy kicsit szabadabb szellemiségű, nyitottabb, formakeresőbb színházat hozzunk létre. Ez bátor és inspiráló kezdeményezés volt, és rögtön az elején született is sok olyan előadás, ami igazolta ezt az elképzelést. A Csányi János rendezte *Szentivánéji álom* is ilyen volt: nagyon izgalmas, újfajta próbálkozás; nagy híre lett, sokan odafigyeltek rá, és végül a *Szentivánéji* remek színészcsapatának egy részével indult a Bárka '97-ben. Csányi, aki mindenképpen színházat akart, okosan lavírozott az önkormányzatnál, úgyhogy elindulhattunk. Annyira jó hangulat volt az elején... Úgy éreztük, hogy itt valami nagyon jó dolog kezdődik. Kreatív, izgalmasan



esetben helyesli a döntéseit. Egy darabig Bérczes Laci erőteljesen jelen volt mint kontroll, de aztán megromlott köztük a viszony, és Bérczes elment, ahogy sokan mások is otthagyták a társulatot.

– Amikor megválasztottátok, mire számítottatok? Seressnek nem volt színházigazgatói tapasztalata, amikor a Bárka élére került.

– Furcsa helyzetben váltotta az addigi igazgatót, Alföldi Róbertet. Kiderült, hogy Robi elmegy a Nemzetibe, ráadásul közben az önkormányzat is világossá tette, hogy ha Alföldi marad a Bárka igazgatója, soha többé egy fillért sem adnak a színháznak; Kocsis Máté volt akkor már a polgármester. S Alföldi egyszer csak bejelentette, hogy Seress lesz az igazgató. Nem akarták, hogy kívülről jöjjön valaki, nyilván

gondolkodó színészek jöttek össze, akik sokfélért gondoltak a világról, és keresték a színházi formákat ezekhez a mondanivalókhöz. Drámaírók, filmrendezők is voltak az első csapatban, ami valóban különleges műhelymunkát ígért. Én Kolozsvárról jöttem vissza a Bárka kedvéért – biztos voltam benne, hogy nekem jó lesz itt.

– *Hogyan kerültél Csányi látószögébe? Hiszen a Szentivánéjiben nem voltál benne, és nyilván a pestiek számára Kolozsváron sem voltál szem előtt.*

– Nem is tudom... Csányinak már korábban, jóval a Bárka előtt is volt egy színházszervező kezdeményezése, és már akkor is gondoltam rá. A főiskoláról ismertük egymást, ahol sokat beszélgettünk arról, hogy milyen színházat kellene csinálni – lázas fiatalok voltunk, akik mindent meg akartak reformálni.

– *Meddig tudtatok valóban műhelyként dolgozni a Bárka indulása után?*

– Nem sokáig. Komoly műhelymunkával készült a *Dízeladás*, a Bárka nyitó előadása, Simon Balázs új hangokat megütő, formakereső, formabontó rendezése, az életem egyik legszebb munkája, de így dolgoztunk akkor is, amikor Novák Eszter a *Tótferit* és a *Világvevőt*, Kárpáti Péter darabjait, Bagossy Laci a *Cseresznyés kert*et vagy Bérczes Laci a *Mulatságot* rendezte, és ki ne felejtsem a *Titanic Vízirevüt*, amit együtt írt a társulat Tasnádi Istvánnal. Aztán egyre inkább szembesültünk azzal, hogy hagyományos kőszínházként működünk, hiszen a kőszínházi létezés nem ad teret annak, hogy hónapokig kísérletezzünk valamin, és végül esetleg ne mutassuk be: a kőszínházi rendszerben bemutatókényszer van, nézőszámot kell produkálni. Magyarországon ma senki vagy csak nagyon kevés, nem családos ember engedheti meg magának, hogy mindent feladjon, hónapokig ne kapjon fizetést, és feltegye az életét arra, hogy műhelymunkában dolgozzon – ahogy például Vasziljev és a színészei dolgoznak. Magyarországon szinte már egyáltalán nem léteznek olyan színházi műhelyek, ahol egy karizmatikus rendező, egy mester köré odagyűlnek a színészek, mint egy meleg akolba, és ott jól érzik magukat – vagy nem érzik jól magukat, mert el kell viselniük a karizmatikus rendező egyéniségét. Mondjuk, Csányi nem is volt ilyen karizmatikus rendező.

– *Mikor kezdett megintogni a belé vetett hitetek?*

– Körülbelül két év után. Addigra a társulat és János között elég széles lövészárkok alakult ki, hogy finoman fogalmazzak, és amikor Schilling Árpádék megérkeztek – az volt a terv, hogy a Krétakörrel közösen készítsünk majd előadásokat a Bárkában –, csak tovább növekedett ez a szakadék. Puccs készült János ellen, el akartuk mozdítani, mert nagyon sokan nem értették egyet a tevékenységével. Nem azt képviselte, amit szerettünk volna, és nem úgy, ahogy szerettük volna. Talán nem volt elég tehetséges ahhoz, hogy annyi makrancos paripát féken tartson... Nem tudta jól irányítani azt a nagyon erős személyiségekből, nagyon tehetséges színészekből álló csapatot.

– *Schilling volt a puccs kezdeményezője, vagy ti, színészek, mert úgy láttátok, hogy Schilling alkalmasabb lenne igazgatónak?*

– Szerettük, ahogy a színházról gondolkodik, úgy éreztük, hogy pontosan azt képviseli, olyanfajta kreativitással dolgozik, amire szükségünk lett volna, és amit a Jánosban nem fedeztünk fel. Nagyon örültünk volna ennek a friss, új szellemiségű vonalnak – de ennyi dudás nem fért meg egy csárdában. Ha Csányi semmi mást nem csinált volna, csak megalapítja a Bárkát, vitathatatlanok lennének az érdemei: óriási dolog létrehozni egy színházat a XX. század végén a semmiből. Ő ennél többre vágyott. Ragaszkodott ahhoz, hogy ez az ő színháza legyen, ő teremtette, az ő gyereke, az ő birtoka... Az egész puccs hamvába halt, sokan elszerződtek a színháztól; én maradtam pár kollégámmal, aminek nagyon súlyos egzisztenciális okai voltak: akkor már megvolt a két kisfiam, és úgy éreztem, hogy nem ugorhatok ki a bizonytalanba.

– *Ha minden színész feláll a puccs után...*

– Csányi akkor is a helyén maradt volna. Lehet, hogy nagyobb a botrány, de, tudod, mindenki pótolható, minden színész helyett ott van azonnal másik tízhúsz-harminc, úgyhogy nem szűnt volna meg a társulat. Az volt inkább a kérdés, hogy ki mennyire büszke, mit tud és mit nem tud lenyelni, milyen kompromisszumokat hajlandó kötni. Voltak, akik semmilyen, én viszont kénytelen voltam, de vállalom... Sokszor végigzongoráztam már ezt magamban.

– *Milyen volt aztán a viszony János és a puccsban részt vevő, de végül ott maradó színészek között?*

– Voltak konfliktusok, de valahogy konszolidálódott

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159

Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

a helyzet. János, hogy felfrissítse a társulatot, új embereket hozott: először Nyíregyházáról, aztán a következő évben jött egy szlovákiai csapat, és ugyanebben az időben érkeztek néhányan a Vajdaságból, Újvidékről is. A szerbiai és a szlovákiai színház körforgásából érkező színészek és rendezők egészen másfajta szellemiséget hoztak, másképp közelítettek egy-egy színpadi problémához, másfajta kérdéseket tettek fel, ami nagyon hasznosnak bizonyult minden alkotófolyamatban. Mászt képviseltek, más volt az ízlésük, és adott esetben a szakmai felkészültségük is, összességében mégis nagyon jól tett a társulatnak akkor ez a vérátömlesztés. Megpróbáltuk megkeresni a találkozási pontokat, összecsiszolódtunk, és valahogy megint elkezdett jól működni a színház. Czajlik József és Mezei Kinga izgalmas előadásokat rendezett, és a színészek közül is mindenki kapott olyan feladatot, amiben meg tudott mutatkozni, senkinek sem kellett kispadra ülnie. Csányi jól menedzselte a színházat, az önkormányzat odafigyelt ránk, a Józsefváros akkor még SZDSZ-es polgármestere is nagyon kedvelt bennünket.

– *Csányi néhány évvel később mégis otthagya a Bárkát.*
 – Amikor felkérték a debreceni színház igazgatására. Megkínálták ezzel a szuperszonikus lehetőséggel, és úgy érezte, hogy mennie kell. Egyik pillanatról a másikra átértékelődött benne mindaz, amihez addig foglalkozással ragaszkodott: hogy a Bárka az ő családja, az ő birtoka, az ő alkotása... Sosem felejttem el az igazgatása alatti utolsó társulati ülést: sírva bejelentette, hogy távozik, aztán amikor feltettük volna a kezünket, hogy megkérdezzük tőle, velünk akkor mégis mi lesz, már nem volt a teremben. Döbbenet, értetlenül, magunkba roskadva ültünk ott százvalahányan. Sokkal emberségesebben is megoldhatta volna.

János felajánlotta, hogy bárkinek átadja az igazgatói posztot, akit a helyére találunk. Szerettük volna szép csendben, nagyon intelligensen, cirkusz nélkül megoldani ezt a helyzetet, úgyhogy titkos szavazást tartottunk. A társulat minden tagja négy nevet javasolhatott. Ezen a szavazáson esett Alföldi Robira a választás, és óriási szerencse volt, hogy szinte gondolkodás nélkül el is vállalta. Örültünk, hogy egy nagyon céltudatos és erőskezű művészember vette át az irányítást. A sok bizonytalanság után úgy tűnt, hogy helyre tudja rázni a társulatot. És elkezdődött az az örületes két év... Rengeteget dolgoztunk, évi öt-hat bemutatóm volt, le sem jöttem a színpadról, nem is emlékszem, hogy mikor voltam a családommal. Iszonyatos tempót diktált. Akkoriban tényleg csak a színházzal foglalkoztunk, azzal, hogy valami jót hozunk létre együtt. Pezsgő, dinamikus időszak volt. Meghatározó előadások születtek: a *Szentivánéji álom*, a *Koldusopera*, a *Don Carlos*, és Balázs Zoli is izgalmas előadásokat rendezett, amikor az Alföldi-korszak elején a Maladype Színházzal próbáltunk fuzionálni. Ők aztán – számunkra nem is nagyon érthető – belső feszültségek miatt végül elmentek, pontosabban a társulat fele ott maradt, aminek nagyon örültem.

– *Rengeteg színészt és rendezőt ismerhettél meg néhány év leforgása alatt...*

– A tizenhét év alatt végig ugyanazon a széken ültem az öltözőben, de annyi ember cserélődött körülöttem,

mintha öt-hat színházba szerződtem volna közben. Persze, nagyszerű dolog, amikor egy társulat tagjai hosszú évekig együtt dolgoznak, és annyira összezszoknak, hogy egymás apró rezdüléseit is értik, de az is nagyon jó, amikor újabb és újabb kollégákkal találkozik az ember. Az újak kíváncsiak rám, és nekem is kíváncsinak kell lennem rájuk. Nem számít, hogy addig mit csináltam, csak az számít, hogy az új helyzetben mennyire tudjuk egymást inspirálni. Emlékszem, hogy például amikor az első, nagy társulatszakadás után a *Vészmadár* című előadást készítettük Mohácsi Jánossal és a Bárka új tagjaival, kiválóan tudtunk együtt dolgozni annak ellenére, hogy alig ismertük egymást. Elképesztő színészi tréning volt ez a tizenhét év. Kiváló magyar, angol, román, ukrán, orosz, finn rendezőkkel dolgozhattunk, akik mind másképp közelítettek a színházhoz. A román iskolára jellemző nagyon expresszív, nagyon kifejező, energikus színészi jelenlét másfajta színészi energiákat igényelt, mint az angolok szövegcentrikus színháza, amely a beszédre, a verbalitásra, a nyelv játékoságára koncentrált. Az ukrán Vlad Troickijnál a képiség volt a legfontosabb, ebben kellett a színésznek elhelyeznie magát, a finn Jorma Uotinen pedig mindent a tánc, a mozdulat felől közelített meg. A külföldi rendezők sokszor olyasmit kértek tőlünk, amit soha életünkben nem jutott volna eszünkbe magunktól kipróbálni. Nem volt módunk elkényelmesedni. Lehet, hogy jól próbáltam az egyiknél, de aztán jött máshonnan egy másik rendező, aki meg olyat kért, amit nehezebben tudtam csak megcsinálni.

– *Melyik módszer állt hozzád a legközelebb?*

– Az angolt például nagyon szerettem – ezzel persze nem mindenki volt így. Én azóta is használom azokat a gyakorlatokat, amiket Tim Carroll-lal csináltunk, nagyon sokat tanultam belőlük. Timnél nem az előadást próbáltuk, hanem a szerepeket igyekeztünk kinyitni. Ehhez nem a nálunk szokásos módon elemeztük a darabot, hanem rengeteget improvizáltunk, hónapokig gyakorlatoztunk a szöveggel; különleges gyakorlatokat végeztünk, hogy feltárjuk a szöveg mélységeit. Például bizonyos helyeken tegyél a mondatba mindenféle hangokat, sóhajts, ciccegi – amitől egyszer csak teljesen más értelmet kapott a mondat. Az ennél általában sokkal bonyolultabb feladatok sokféle aspektusból segítettek vizsgálni a szöveget, és rávezettek bennünket, hogy hányféle rétege van akár egyetlen mondatnak is. És miután végigzongoráztuk az összes lehetőséget, a színész szabadon választhatja ki közülük az adott szituációnak szerinte leginkább megfelelőt. Végtelen szabadsága lehetett, hiszen már valóban mindent tudott a szerepről. Az utolsó három napon pedig eldöntöttük, hogy ki hova álljon az adott jelenetben a színpadon.

A románok sokkal érzékibb, érzelmesebb, szenvedélyesebb színházat csinálnak, és azt is nagyon szeretem. Mindig mellbe vág, amikor román előadásokat látok, hogy mennyire hitelesen, mennyire önzó módon, mennyire szenvedélyesen játszanak a román színészek. Nekünk más a színházi kultúránk, és az életben is másképp szocializálódtunk. Mindig azt éreztem, hogy Romániában nyitottabb szívűek az emberek, kevésbé zárkóztak, és merik

vállalni a szenvedélyeiket – a szenvedély, a szenvedélyesség a mi pályánkhoz pláne nagyon fontos. A román színészeknél azt tapasztaltam, hogy mindent bátran megmutatnak magukból – a magyar színész ettől általában fél. Rettegünk attól, hogy bármi is látszódjon belőlünk, pedig szerintem ez a pálya alapvetően a bátorságról szól. Hogy mennyire tudja legyőzni a színész a félelmét, és mennyit mer megmutatni önmagából.

– *Ennyire tudatosan lehet ezen dolgozni?*

– Szerintem a színész nagyon tudatos, intellektuális munkát végez, amikor apró mozaikokból összerak egy alakítást. Fel kell számolnia a saját személyiségét, és alá kell rendelnie magát a figura törvényeinek, a figura gondolkodásának és érzelmeinek. Nyilván nagyon fontos, hogy a rendező mit kér tőle, mit lát belé, de a színész saját feladata, hogy dolgozzon magán: tréningben tartsa a testét, a fizikumát, foglalkozzon a hangjával, és folyamatosan használja az agyát – nem a szövegtanulásra gondolok, hanem arra, hogy állandóan gondolkodjon magáról meg a világról, és akarjon valamiről beszélni a szerepei kapcsán. Ha egy színész agya eltunyul, akkor vége... A folyamatos agytorna azt a belső munkát is jelenti, hogy az ember merjen minél többet megmutatni önmagából, merje feltárni a lelke – esetleg saját maga előtt is ismeretlen – bugyrait. Nagyon sok színész fél megmutatni a sötét oldalait, pedig mindnyájunknak vannak sötét oldalai, nem is kevés, csak sokszor nem merjük vállalni... Ha megtaláljuk ezeket, akkor elfogadással, megbocsátással és kellő humorral érdemes rájuk tekinteni, hiszen egy színész számára alapvető dolog, hogy jóban legyen önmagával. Hogy ne csak kritikus legyen saját magával szemben, hanem megbocsátó is. És képes legyen kívülről látni magát, mert csak így tud pillanatonként dönteni arról a színpadon, hogy mit mutasson meg a saját személyiségéből.

– *A szerepek is hatnak a színész személyiségére? Előhozhatnak meglepő dolgokat a lélek bugyraiból?*

– Velem is megtörtént már az, hogy egy szerep – éppen emiatt – annyira felkavart, hogy szinte gyökerestől felforgatta az életemet. A Stuart Mária volt az. Döbbenetes dolgokkal szembesített a személyiségem sokrétűségével kapcsolatban. Negyvenéves voltam akkor. Ha nem jött volna ez a szerep, valószínűleg teljesen más irányt vesz az életem. Zsótér előadásában én voltam Mária és Erzsébet is, tehát eleve kétféle személyiséget kellett játszanom. Szinte skizofrén dolog ez a színészlét: hányféle személyiségünk van? Hány ember van bennünk elrejtve? Rengeteg. Győry Emil kollégám egyszer azt mondta, hogy ő már azt sem tudja, kicsoda. Mert már annyi szerepet eljátszott, és mindegyik ő volt, de hogy kicsoda valójában, arról fogalma sincs. Aki kellőképpen megmerítkezik ebben a szakmában, aki hajlandó saját magáról beszélni a szerepein keresztül, azzal ez történik.

– *Tanulható és tanítható ez?*

– Szerintem igen. Vannak rá célirányos gyakorlatok. Például a Sztanyiszlavszkij-módszer, amit sokan rosszul használnak és félreértelmeznek, segít a mélylélektani dolgok előbányászásában, az pedig, hogy ezeket hogyan lehet kifejezni, ábrázolni, színésztechnikai feladat. Régóta tanítok, és olyan dolgok derül-

nek ki a gyerekekről egy-egy munka kapcsán, hogy sokszor inkább pszichoterapeutának érzem magam, mint színészmesterség-tanárnak.

– *A rendezők, akikkel dolgoztál, neked jó terapeutáid voltak? Tudtak segíteni a mélylélektani rétegek feltárában?*

– Azok a rendezők tudtak, akik nemcsak arra kíváncsiak, hogy egy színész el tudja-e játszani a szerepét, hanem sokkal többre: hogy képes-e teljesen átlényegülni a színpadon. Ilyen rendezőm volt Fodor Tamás, Tompa Gábor, Vlad Mugur... Vlad Mugur *A két velen-
cei iker* című előadásában például egy Pancrazio nevű férfit osztott rám. Nehéz volt megtalálnom, hogyan játsszam el hitelesen, nem az illusztráció szintjén ezt az egyébként is bonyolult férfi szerepet. Vlad sosem a külsőségekben kerestette velem a megoldásokat, hanem nagyon ügyesen rávezetett arra, hogyan gondolkodhat, hogyan érezhet ez a figura.

– *Hogy kerültél Fodor Tamáshoz Szolnokra, majd Tompa Gáborhoz és Vlad Mugurhoz Kolozsvárra?*

– A Madáchban kezdtem, ott voltam gyakorlaton, és kaptam egy-két szép feladatot, de elég hamar rájöttem, hogy nincs ott sok keresnivalóm. Szükségem lett volna egy rendezőre, akitől tanulhatok még, aki kinyit engem színészként, aki olyasmit kér tőlem a színpadon, amit még senki azelőtt, de a Madáchban rögtön beskatulyáztak kis komikának, és nem tolerálták, ha másképp próbáltam fogalmazni, szemtelenebbül mertem ábrázolni egy-egy figurát. Emlékszem, Ádám Ottó egyszer azt mondta, amikor a *Cserecsnyéskert* Sarlotta Ivanovnáját próbáltam, hogy „Csehovot játszani így csak Kaposváron lehet!”. Nem nagyon értettem, hogy miért. Amikor Schwajda György hívott Szolnokra, azonnal lementem, és ott – elsősorban Fodor Tamásnak köszönhetően – meg is találtam azt, amit kerestem. Egy csodálatos csapat tagjaként nagyon jó feladatokat kaptam; úgy szoktam mondani, hogy Szolnokon kaptam meg a diplomámat, mert akkor éreztem először, hogy már tudok is valamit.

1991-ben Tompa Gábor megrendezte Szolnokon Camus *Félreértését*, majd egyrészt magánéleti okokból, másrészt szakmai kíváncsiságból követtem őt Kolozsvárra, és ott töltöttem hét évet, ami az életem leggyönyörűbb időszaka volt. Pörögtem ezerral, rengeteget dolgoztam, tanítani kezdtem az egyetemen, megismertem egy csomó remek színészt és embert. Teljesen más levegője van ott a színháznak, és valahogy azt éreztem, hogy hazaérkeztem. Mondjuk, ők azért annyira nem örültek nekem. Igazságtalan vagyok, mert izgatottan vártak, és aztán meg is szeretek, de az elején nyilván sokan féltek attól, hogy elveszem előlük a lehetőségeket. Nem értették, minek jön ide bárki, ráadásul Magyarországról, van itt épp elég színész, és egyáltalán, mit keres itt ez a furcsa magyar lány, aki annyira akar dolgozni, és jól felforgat mindent... Mint amikor egy fenolftalein-csepp beleesik egy pohár állóvízbe... De végül megbékéltek velem. Maga a kolozsvári színház is megváltozott közben. Annyi minden dolgozott az emberekben a forradalom után, és annyi mindenről akartak beszélni a színpadon; fontos témákról lehetett színházat csinálni. Tompa Gábor nagyszerű előadásokat rende-



Schiller Kata felvételei

zett, beutaztuk velük Európát. A román színházi szakma is kezdte elismerni, hogy a kolozsvári magyar társulatban nagyon komoly munka folyik; tulajdonképpen akkoriban kezdődött a kolozsvári színház fénykora. Tompa soha nem a színház magyar nyelvűségét, hanem a szakmaiságát helyezte előtérbe, sok támadás is érte emiatt. Sajátos, új formanyelvet hozott létre, ami különös módon ötvözte a román és a magyar színház stílusjegyeit.

– Könnyen tudtál ehhez alkalmazkodni?

– Igen, nagyon szerettem. Úgy érzem, Kolozsváron voltam igazán a helyemen. Elfogadott a román szakma is.

– Kaptál egy csomó díjat...

– És amikor eljöttem, kaptam egy levelet a román színházi szövetségtől, az UNITER-től, amelyben megköszönték, hogy ennyi évig gazdagítottam a román kultúrát és a román színházi életet. Ez egy annyira

korrekt és szép gesztus volt – Magyarországon nem divat az ilyesmi, de ők extravagánsak.

– Jó sok mindent adtál fel az induló Bárka kedvéért.

– Magánéleti okai is voltak annak, hogy visszajöttem. Szerettem volna már gyermeket vállalni, és szerettem volna, ha nemcsak a szakmámról szól az életem, hanem egy kicsit saját magamról is. A volt férjemmel, Szikszai Rémusszal együtt jöttünk át a Bárkára. Ő nagyon nehéz dolgot vállalt be diplomás színészként: kellékesként és asszisztensként kezdte, Csányi csak egy évvel később tudta színészként szerződtetni.

– A kolozsvári tapasztalataiddal, a színházról való gondolkodásoddal tudtál hatni a bárkás színészekre?

– Gondolom, igen, mert elég nagyszájú vagyok... Szerettem, ha figyeltük egymást, ha mertünk javasolni egymásnak. Szeretek egészében gondolkodni az előadásról, amit próbálunk, mindig vannak ötleteim, ren-

dezői ötleteim is, aminek a rendezők általában örülnek, de vannak olyanok is, akiket idegesít ez. Szeretek kíváncsian próbálni, szeretek „menni” a rendezővel, szeretek hinni benne, de ha úgy érzem, hogy valaki blöfföl, felkészületlen, vagy nem elég okos ahhoz, amit éppen csinál, azon nagyon fel tudom magam bosszantani, és ennek általában hangot is adok. Már az olvasópróbán lehet érezni, hogy kér-e majd olyat a rendező, ami meglep, ami váratlan és izgalmas, kell-e majd járatlan utakon járnom a sok járt út helyett.

– *Nemrég saját magadat rendezted...*

– Amikor a Bárkán már nem nagyon tudtak munkát adni nekünk, kitalálták, hogy akinek van kedve, készítsen önálló estet – bármiről. Két fiatal barátommal, Bartha Árpáddal és Csathó Zsófiával írtunk egy darabot egy ötvenéves piáros, borszakértő menedzsernőről, és velük készítettem aztán az előadást is. Persze a szerepen keresztül magamról is beszéltem, de leginkább színészileg akartam tesztelni magam: harminc év pálya után végig tudok-e még játszani másfél órát egyedül, meg tudom-e tartani kilencven percig a nézők figyelmét, és közben tudok-e olyat mondani nekik, ami egy kicsit azért mellbe vágja őket? Azt hittem, főleg középkorú nők nézik majd az előadást, de kiderült, hogy a fiatalokat legalább ennyire érdekli az a téma, hogy hová juthatunk el negyven-ötven éves korunkig... Hová jut el Magyarországon például egy középkorú nő, akinek szakmája van, pályája van, gyerekei vannak, férje van, álmai vannak, vágyai, amelyek néha teljesülnek, de legtöbbször nem...

– *A te vágyaid közül mi teljesült? Egy ideális helyzetben hol szeretnél most tartani?*

– Itt szeretnék tartani, ahol vagyok. Semmi bajom az eddigi pályámmal. Persze, látok olyan színházakat, ahol szívesen dolgoznék, de nekem más az utam, kanyargósabb, és ezzel rég megbékéltem. Sőt, a döntéseimmel mindig én hoztam magam olyan helyzetekbe, hogy ne legyen annyira kényelmes... Mindig is nyughatatlan voltam. Ha ott maradok a Madách Színházban, egészen másféle utam lett volna.

– *De annak, hogy megszűnt a Bárka, semmi köze a döntéseidhez. Nem félsz, hogy túl nagy törést jelent ez a pályádon? Hogy nem tudod „kifutni magad”?*

– Miért, szerinted törvényszerű, hogy egy színész pályája egyívú legyen, hogy folyamatosan felfelé menjen? Én úgy vagyok vele, hogy ami az enyém, az megtalál. Inkább azt viselem nehezen, hogy évek óta folyamatos létbizonytalanságban élek. A színészet önmagában is az egyik legkiszolgáltatottabb szakma, de magánemberként is ugyanezt a kiszolgáltatottságot élem meg. Olyan óriási bizonytalanságban létezünk, hogy az ember nemhogy öt-tíz évre előre, de még holnapig sem tud tervezni. Gyakorlatilag minden napra jut egy új törvény vagy új rendelet, ami húsba vágóan

érint, beleszól az életembe vagy a kedvesem, a gyerekeim, a barátaim, a nyugdíjas édesanyám életébe. Teljesen ki vagyunk szolgáltatva. Nem lehet elfogadni, hogy mindenkinek így kelljen élnie – mégis, mintha valami Csipkerózsika-álomban, tetszhalott állapotban lenne az egész ország. Az egész Bárka-történet is szépen leképezi az ország jelenlegi állapotát.

– *Mélyponton vagy?*

– Már nem. A gödör mélye az utolsó két-három év volt a Bárkán. Az utolsó időszakban pszichoszomatikus tüneteim voltak a rengeteg elfojtott feszültség miatt, ha be kellett mennem a színházba. Sok sebet ütöttünk egymáson. Borzasztó nagy lelki terhet jelentett mindenkinek, hogy már nemcsak a szakmaiságról szólt a színház belső élete, hanem csupa olyan dolgról, ami nem segítette a munkát. Szerintem mindenki, aki eljött, megkönnyebbült. Én egy fél évig csendben voltam, kipihentem a történeteket; mostanra már teljesen lenyugodtam, és megpróbálom újrafogalmazni magam. Tiszta lappal indulok.

– *Merre?*

– Nem tudom. Egyelőre jókat dolgozom Budaörsön, és tanítok a Keleti István Művészeti Iskolában, ahol boldogan elmolyolgotok a gyerekekkel, kiélem a színeszi kreativitásomat. Az is lehet, hogy kevesebb lesz a színház az életemben, de az sem olyan nagy baj.

– *Van, amiről úgy érzed, hogy másképp kellett volna csinálnod?*

– Előbb el kellett volna jönnöm a Bárkáról. De valójában az ott töltött utolsó három évet sem bánom. A süllyedő hajóról kiugrani nem túl szerencsés dolog, nem is vall túl fényes jellemre. Valamiféle mundérbecsület dolgozott bennem, amikor úgy éreztem, hogy maradnom kell, és nem is tudnék tükörbe nézni, ha nem csináltam volna végig. Fontos volt a Bárka mint ügy, a Bárka mint fogalom, mint valamikori fogalom. Olyan volt ez, mint egy szerelem, amiről már mindenki tudja, hogy vége van, te is tudod, hogy nagyon le kéne lépni, mégis maradsz, inkább kibírod a poklot, mert valami miatt ki kell bírni. El kell menni a falig. Kicsit hosszúra nyúlt az életemben ez a szakítás, de még így is azt mondom, nagyon szerencsés vagyok, hogy a Bárkán dolgozhattam – csak aztán beleszólt a politika, megváltoztak a körülmények. Nincs bennem rossz érzés. Ott voltam a Bárka születésétől a Bárka haláláig, és úgy érzem, én végig ugyanazt képviseltem, az első pillanattól az utolsóig ugyanazok maradtak a céljaim. Nagyon mélyen voltak a Bárkán a gyökereim. De most, hogy a gyökereimet már elvágтам, hát arrébb települök valahová.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

(Az interjú 2015. január 7-én készült.

Spolarics Andrea január végén Budaörsre szerződött.)

Kérjük, támogassa lapunk megjelenését adója 1%-ának felajánlásával!

A SZÍNHÁZ Alapítvány adószáma: 19673776-2-43

Köszönjük hozzájárulását lapunk fenntartásához.

Saját utat járni

BESZÉLGETÉS LOVAS ROZIVAL

Még csak két és fél éve végzett, de máris rangos díjak sorát nyerte el. Kétszer választották a POSZT-on a legjobb harminc alatti színésznőnek, *A tanítónő* Flórájával jegyezte meg a nevét a szakma, tavaly pedig Junior Prima díjban részesült. 2014-ben a színikritikusok neki ítélték oda a legígéretesebb pályakezdő díját.

– Két év késéssel kezdte a kaposvári egyetemen. Mit gondolsz, ez a két év, illetve az, hogy otthagytad az ELTE olasz-filmművészet szakát, tehát hogy valamit már kipróbáltál, majd feladtad, érettebbé tett a pályakezdéshez, vagy inkább hátrányát érezted a kétéves „késésnek”?

– Nem is annyira az idő, mint inkább a belsőérés számított. Igen erős emberkezdeménynek kell lenni ahhoz, hogy a Színművészeti Egyetemen ne sérüljön az ember. Gyakran előfordul, hogy tehetséges, nagy lendülettel nekiinduló fiatalok útközben elveszítik önmagukat, megtörnek. Velem szerencsére ez nem fordulhatott elő, mert én a magam belső harcait már a korábbi két évben megvívтам, és addigra olyan megszilárdult tudattal indultam neki, hogy nem tudtam maradandóan megsérülni.

– Hogyan történt a megvilágosodás, az, hogy te a színházzal akarsz foglalkozni?

– Amikor másodjára felvételiztem Budapesten, és nem vettem fel, eldöntöttem, hogy az akaráson és vágyakozáson, szóval a belső hangokon túl most már komolyan tenni is fogok a siker érdekében. A KIMI (Keleti István Művészeti Iskola) Kolibri Stúdiójába kezdtem járni, itt sokat tanultam, ezután pedig a kaposvári felvételi teljesen evidens volt, a nagy döntésen, hogy színész legyek, már túl voltam.

– Ez a nagy döntés egy pillanat volt, vagy hosszú folyamat eredménye?

– A bizonytalankodás évekbe telt. Nem volt bennem soha semmilyen exhibicionizmus, magamutogatási vágy, csak a nagyon erős vonzalom és szenvedély a színház iránt. Hosszú időbe telt, míg legyőztem a félelmeimet, kétségeimet, a bizonytalankodásaimat, de egy idő után annyira éreztem, hogy nem vagyok a helyemen, és csak húzom az időt, hogy elegendő lett, meggyőztem magam, vagy inkább a jelek győztek meg arról, hogy ebbe érdemes komoly energiát fektetni. A gimnázium éveiben a jövőt és a pályaválasztást illetően teljes kuszaság volt rám jellemző, és amikor elkezdődött bennem a vágyakozás, az se öltött konkrét formát, egyszerűen csak elbűvölt ez a világ, a színház, a színésznők. Úgy érzem, rengeteg



Schiller Kata felvétele

érzelem bugyborog bennem, ami a hétköznapiakban nem tudna kijönni. Csodálatos, hogy meg tudunk teremteni egy világot, ahol ez lehetséges, és nekem szükségem van erre a világra. Nem magamat akartam mutogatni, hanem ezt a teremtet világot akartam segítségül hívni az önkifejezéshez. Viszont csak akkor akartam elkezdni, amikor már nem gyötörtek a kétségek.

– Kaposváron az egyetemen rögtön úgy érezted, jó helyen vagy?

– Szerencsére nagyon jó osztályunk volt, le is költöztünk a városba, hipp-hopp, a helyemre kerültem, a lábamra álltam, és csak megerősödtem abban, hogy jól döntöttem, minden munkában egyre jobban kiteljesedtem. Azt éreztem, megérkeztem. Persze volt sok lélekfacsarás, vívódás, hogy jó vagyok, nem vagyok jó, de ez azóta is folyamatos.

– Mohácsi János milyen osztályfőnököd volt?

– Odafigyelt mindannyiunkra. Minket még Babarczy László is tanított a régi, hároméves főiskolai rendszerben, rajtuk kívül Balikó Tamás, Rusznyák Gábor és Kocsis Pál voltak még azok, akik meghatározták az ízlésemet, akik hasonló értékrendet képviseltek, és akikhez bátran lehetett csatlakozni, egy szellemi közösséget alkotni. Jóféle közegben telt ez az öt év, és még a régi kaposvári színház nagy korszakából is kaptunk némi fuvallatot. Bár az említett tanáraink közül mindannyian különbözőek, a színházról hasonlóan gondolkoznak. Én is úgy gondolom, így érdemes színházat csinálni, ennyire mélyen, kidolgozottan, ennyire csapatban. Itt nem arról szólt a dolog, ki mennyire tudja magát eladni, érvényesíteni.

– Mi volt az a készség, amellyel a leginkább küzdened kellett az egyetemen? Az Orlai Produkció Amadeusában hallhatjuk, hogy tudsz énekelni.

– Szerencsére korábban teniszeztem, fuvoláztam, zongoráztam, és mivel zenei általános iskolába jártam, énekeltem is. Tehát bizonyos alapokkal rendelkeztem, bár táncolni nem tudtam, ahhoz a tenisz nem segített. De alapvető problémáim nem voltak a készségtárgyakkal.

– Mit gondolsz, más színésznő lennél, ha a pesti egyetemen végeztél volna?

– Biztosan hiányozna valami. Lehet, hogy technikai, kiállásilag, készségileg felkészültebb lennék, de én abban az ösgondolkodásban hiszek, ami Kaposvárra jellemző. Nem érzem magam késznek, még rengeteget szeretnék tanulni az egész mesterségről. Aztán ki tudja, lehet, hogy idővel nálam is megjelennek az úgynevezett „színésznős” jegyek.

– Hogyan kerültél Miskolcra? Általában a színésznők traumaként élik meg, ha vidéken kezdik a pályájukat, hiszen egészen más vidéki színésznőnek lenni, még ha csupa főszerepet játszik is az ember.

– Több helyen voltam gyakorlaton az egyetem éveiben, amikor egyszer a Merlinben egy vizsgaelőadáson megkérdezte tőlem Rusznyák Gábor, lenne-e kedvem Miskolcra menni a formálódó csapattal. A pályázatukat is elolvastam, nagyon tetszett. Mindig is szerettem volna egy alakuló társulat részese lenni, nem pedig betagozódni merev, kész állapotokba. Itt olyanok dolgoztak, akikhez nagyon szívesen csatlakoztam. Aztán amikor Kiss Csaba lett az igazgató, és már hivatalosan is hívott, boldogan mentem. Én nem vagyok könnyen oldódó típus, a társaság középpontja, nekem idő és mélyebb beszélgetések kellenek ahhoz, hogy igazán ki tudjak teljesedni, de itt már az első diplomás évemben rengeteg régi ismerőssel dolgozhattam együtt, és ez nagyon megkönnyítette a helyzetem.

– Érezted-e a közeg másságát Miskolcon?

– Magáért a városért nem rajongok, nem is ismerem, de a színházért igen. Gyönyörű épület, az ország legrégibbi kőszínháza öt játszóhellyel, nyitott, nagyon jó közönséggel. És tényleg annyi lehetőséget kaptam, és annyi emberrel találkozhattam, annyit tanulhattam, nem tudom, lehetett volna-e olyan szerencsém, hogy mindezeket a szerepeket, Mását, Stellát, Flórát egy budapesti színházban eljátsszam. De úgy is fel lehet fogni, hogy elmentem vidékre, hogy kitanuljam a mesterséget.

– Stella szerepét A vágy villamosából már az első évben megkaptad Miskolcon. Ez volt Kiss Csaba első rendezése. Hol volt a hangsúly ebben az előadásban? Mire fókuszált leginkább?

– A hatás–ellenhatás problematikájára. Arra, hogy valaki megérkezik egy környezetbe, és ott szétcsap mindent. Blanche és Stella egyenrangúak voltak a rendezésben. Stellának van egy egészséges kapcsolata Stanleyvel, amire ráteszi az egész életét. És akkor jön a nővére, akit szintén szeret, és aki megzavarja ezt a képet. Stella őrlődik kettejük között, egyre súlyosabb, feldolgozhatatlanabb konfliktusok játszódnak le közöttük és benne. A végére teljesen összeomlik, sok jót nem sejtet az utolsó kép róla mint anyáról. Azt már nem tudja feldolgozni, hogy a nővére tönkremegy, ráadásul részben a férje miatt.

– A tanítónő Flórájával ismert meg a színházi szakma. Hogy közelítettél ehhez a testet-lelket megmozgató szerephez?

– Készültem rá nagyon, de inkább fejben. Ez volt az első olyan szerepem, ami nem is főszerep, hanem olyan szerep, ami nélkül nincs darab, nincs előadás. Sokat beszélgettünk Rusznyák Gáborral, nagyon tetszett a koncepció, az előadás jóval árnyaltabb lett, mint a darab maga. Ez sem rólam szólt, hanem el akartam mondani a történetet, úgy, hogy vegytisztán átmenjen rajtam. Nem rögtön született meg az előadás, de aztán teljesen megtaláltam magam benne. Bródy darabja kissé didaktikus, azt mondja, ez egy tiszta lány, akit a világ megront. Rusznyáknál azért ez nem volt annyira egyértelmű, ő azt is belevitte, hogy mindenkinek van egy útja és indoka a cselekedeteire.

– Részt vettél már olyan darabban, amelynek a rendezői koncepciójával nem értettél egyet?

– A legtöbbször szerencsém volt, és bíztam a rendezőben. Szerettem átadni magam a rendezői koncepciónak, szeretem, ha a rendezőnek van elképzelése, és én vagyok az anyag, amit lehet használni.

– Júliát játszod a Magyar Színházban. Egy XXI. századi nő milyen képeket hív magából elő, hogy ezt a lángoló kamasz lányt eljátssza, túl a klasszikus naivalelkületen?

– Nagyon szeretem végigjátszani ezt a szerepet. Nem az aktualizálás, inkább az örök érvényű dolgok felől próbáltam megközelíteni. Itt két ember, két fiatal ember rátalál az igazi és hamisítatlan szerelemre, arra a kincse, amiről keveseknek van akár fogalmuk is, és ezt a kincset kívülről jövő erő, akár a szülői akaratról, akár a társadalmi elvárásokról van szó, szétrombolják. Szerintem ehhez senkinek sincs joga. Beleszólni más emberek legféltebb érzéseibe,

ilyen-olyan okból szajkózott elvek miatt megítélni és elítélni mások életét kíváncsiság és empátia nélkül szerintem rossz dolog.

– *Orlai Tibornál Konstanzt játszott. Szerencsére a Szikszai Rémusz rendezte Amadeus a Belvárosi Színházban nagyon jól sikerült előadás, és tudja, mit akar.*

– Abban valóban nagyon jól érzem magam. Eleve megtiszteltetés, ha az ember egy Orlai-produkcióban játszhat, ez rangot jelent. Ő egy abszolút önazonos figura, aki azt csinálja, amire hivatott, se többet, se kevesebbet. Nem akar beleszólni a rendezői koncepcióba, hihetetlen jó érzékkel választja ki a darabokat, hívja meg a szereplőket, de onnantól kezdve átadja a dolgot a rendezőnek és a színészeknek.

– *Menedzselésedet a Kék Művészügynökség intézi. Ez azért van, mert annyi a felkérésed, vagy már ahhoz a generációhoz tartozol, amelyik úgy szocializálódott, hogy nem maga intézi a szerződésekkel kapcsolatos, illetve anyagi ügyeit?*

– Én nagyon nehezen tudok azonosulni az anyagi ügyekkel, és nem is szeretnék ezzel foglalkozni, arról nem szólva, hogy nem értek a szerződésekhez, például nem tudtam, hogy ha egy színházi előadásról tévéfelvétel készül, az egy külön ügylet, és külön pénz jár érte.

– *Pécsi Júlia csak éléd teszi a szerződések?*

– Még csak nem is, ő írja alá őket a nevemben, teljesen az én érdekeimet képviselve.

– *Fontos szerepet játszottál a Nejem, nőm, csajom című Szajki Péter-filmben. Milyen filmes tapasztalataid vannak?*

– Azóta még szerepeltem Szász Attila *A berni követ* című filmjében, egy tolmácsot játszom a Köbli Norbert által írt 1958-as történetben. Ez egy izgalmas sztori, igazán igényes tévéfilm, jó kritikákat kapott, és sok fesztiválra is eljutott. Illetve a *Made in Hungáriában* volt egy picike szerepem. A filmszínészeti komoly szakma, az embernek meg kell tanulnia a saját arcát, a saját gesztusait újrahasználni, azt, hogy miből mennyi kell. Jó, ha az ember olyan rendezővel találkozhat, aki ezt pontosan érzi.

– *Pályakezdként díjak sorát nyerted el, szinte egy éven belül. Nem tartasz attól, hogy nehéz fenntartani mind a szakma, mind a sajtó érdeklődését, amikor elmúlnak a pályakezds izgalmas évei?*

– Bizom benne, hogy nem kell majd kitalálnom valamit, és nem kell valamilyen erőltetett dologgal haladnom az elképzelt úton. Ezért is örülök, hogy sok helyen játszom, mert így mindenhol ki kell vívnom a magam kis pozícióját, mindenhol bizonyítanom kell. Nehezebb lenne, ha betagozódna egy társulatba, és ott maradnék. Így folyamatos kihívások előtt állok.

– *Van olyan társulat, amelynek a csapatához szívesen tartoznál?*

– Szívesen mennék az Örkény Színházba, illetve a Pintér Béla Társulathoz, ezek állnak a legközelebb hozzám a színházi palettán, de szeretek folyamatosan mozgásban lenni, mert az frissen tartja az embert. Örömmel tartoznék független társulathoz is. Nemrég kaptam nagyon megtisztelő ajánlatokat, de még nem tudom pontosan, hogyan alakul majd a jövő évem.

Szeretném magamat jó közegben, biztonságban érezni, ugyanakkor a szabadság is fontos számomra.

– *Reklámot vagy sorozatban való szereplést vállalnál-e?*

– Attól függ. De amíg önálló anyaként nem kell három gyereket eltartanom, amíg nem visz rá a szűkség, addig van lehetőségem alaposan megfontolni. Az HBO-sorozatok nagyon jók, és az M1-es *Munkaügyekben* vagy a *Hacktion*ben is van fantázia.

– *Nyilatkoztad, hogy vágyaid között szerepel, hogy külföldön dolgozz.*

– Ez nem konkrét terv, de mindenképp meg szeretnék ismerkedni külföldi színházakkal, utazgatni, megnézni, máshol hogy dolgoznak. Aztán lehet, hogy valahol ott ragadok egy picit.

– *El tudod képzelni, hogy idegen nyelven játszsz?*

– Igen. Nyilván anyanyelvi szinten ez nem fog menni, de szívesen tanulnék nyelvet filmszerep vagy színházi szerep kedvéért. Amilyen kihívást hoz az élet.

– *Mennyire lehet fiatalon megúszni a valahová húzást a színházi világban?*

– Azt nem tudom, hogy erre a kérdésre normális helyzetben mi lenne a válasz, talán az, hogy természetesen meg lehet úszni, és nincs is értelme ilyesmivel foglalkozni. A mostani helyzet szerintem nem mondható normálisnak. Se országos, se színházszakmai szempontból. Azt érzem sok esetben, hogy már az objektívnek mondott véleménynyilvánítások is olyan eltorzultak, és messze állnak a valóságtól, hogy egyre nehezebb megtalálni a higgadt, okos válaszokat. Természetesen érdekel és hatással van rám a közélet, de sokszor elég lehangolónak érzem, hogy minket, színházi alkotókat valamiféle külső, politikai elvek alapján akarnak meghatározni. Mindenesetre én próbálom a saját utamat járni.

– *Egy interjúban azt nyilatkoztad, hogy létre szeretnél hozni egy központot, amelynek az a célja, hogy segítsen az embereknek abban, hogy mindenki azzal foglalkozzon, amivel szeretne, hogy mindenki megvalósítsa önmagát. Ez nagyon szép és nemes elképzelés, de mégis hogy lehet megvalósítani?*

– Engem nagyon sok szegmense érdekel az életnek, az a kérdés is, hogy mindenki azt csinálja, amihez kedvet érez. Mindig rácsodálkozom arra, ha valaki foglalkozik valamivel, van valamilyen munkája, de amúgy meg, mondjuk, énekelni szeret. Nem olyan lehetetlen dolog szerintem, hogy az ember azt csinálja, amihez érzéke, kedve van, jó lenne ezt valamilyen módon elősegíteni. Meg kicsit félttem a saját korosztályomat is, hogy ne kelljen követni a nagy generációt, ne kelljen betagozódni. Most olyan baj-szag van, hogy mi lesz velünk, mi lesz a szakmával. Hogy megússzák-e az egyetemek, megússzák-e a színházak, hogy a politikusok mondják meg, mit kell csinálni, hogy legyen néző, szóval az lenne jó, ha államtól, szülőktől pénztől függetlenül létre tudnánk hozni egy olyan közeget, ahol a teremtesen van a hangsúly, nem pedig a követésen. Ahol nem siránkozással és várakozással telik az idő, hanem a kezünkbe vesszük a sorsunkat.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOZÁR ALEXANDRA

Nyilvános kétségbeesés

MŰHELYBESZÉLGETÉS A KRÉTAKÖR LÚZER CÍMŰ ELŐADÁSÁRÓL

Schilling Árpád és a Krétakör *Lúzer* című előadása a magyar színházban ritka, a nyugat-európaiakban gyakrabban látott esztétikai jelenséget mutat fel. Ezt a jelenséget önszínrevitelnek is nevezhetjük: az alkotó önmagát, saját történetét viszi színpadra. Az előadás a személyes felelősségvállalás kérdését is tematizálja. Az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetében 2014 őszén elindított „Még mi(t) nem?” színházi műhely – a műtfeldolgozás, a kisebbségi reprezentáció, az amatőr/profi kérdéseinek megvitatása után – most a *Lúzer* című előadást elemzi; résztvevői az alkotók, a műhely vezetői, Darida Veronika és Tompa Andrea, Jászay Tamás meghívott hozzászóló, valamint egyetemi hallgatók, érdeklődők.

TOMPA ANDREA: A mai beszélgetésen szeretnénk ezt az előadást kritikai diskurzus tárgyává tenni. Ne a jó és a rossz kategóriája mentén beszéljünk róla, hanem hogy milyen problémákat vet ez fel, és milyen alkotói gondolatok, szándékok, dilemmák hatására jött létre. Hogyan született ez az önszínrevitel Schilling Árpád esetében. Én úgy érzem, hogy ez bátor előadás, nem elsősorban társadalomkritikai szándéka, hanem az alkotó önmaga tematizálása szempontjából. A mostani beszélgetés során szeretnénk szempontokat felvetni arról, hogyan van benne jelen az alkotó, milyen szerepet oszt saját magára, mennyire karakter, mennyire performer, vagy magánember, egy civil. Amikor nemrég erről az előadásról írtam egy külföldi lapba, a szerkesztő visszaküldte a cikkemet azzal a kérdéssel, hogy vajon az előadás utolsó jelenete utalás-e Kertész Imre vitatott díjátvételére. Meglepő, hogy egy külföldi hogyan olvassa ezt az előadást, mert ez az aspektus nekem nem jutott eszembe, illetve az előadás személyessége miatt kifejezetten Schilling Árpád történeteként olvastam. Kezdjük azzal a kérdéssel: hogyan jutottál el ehhez az előadáshoz és benne a saját szereped megfogalmazásához, az önszínrevitelhez?

SCHILLING ÁRPÁD: Kiindulópontom ez volt: hogyan tudnám megragadni a mai Magyarország valóságát? Számomra ez elsősorban nem művészeti, hanem állampolgári kihívás. Mi ez, amiben élni vagyok kénytelen? És mi az, amin változtatni tudok, ha már ennyire nem értek vele egyet? Mit tehetek? Mit nem tehetek? Meddig tartanak a határait? Jó-e, hogy addig tartanak a határait, ameddig tartanak? Mit kezdhetek azzal a

művészettel vagy éppen kommunikációs formával, amit színháznak hívunk? Mit kezdjek azzal a szakmával, amelynek tagja vagyok?

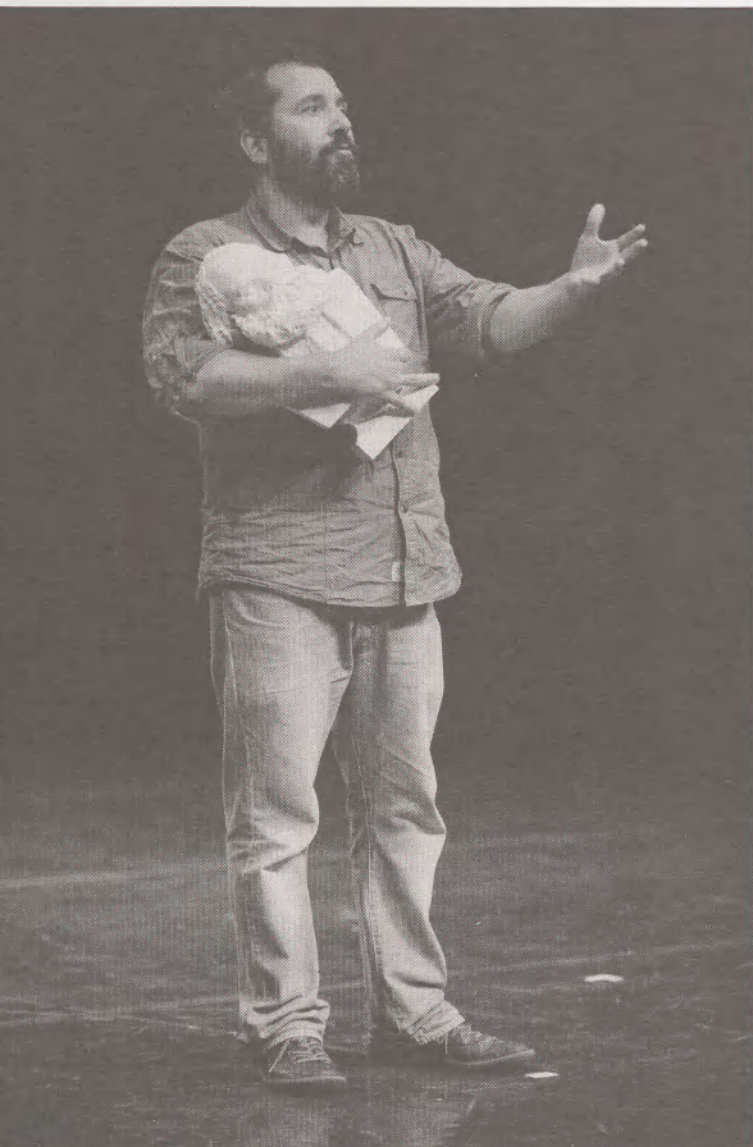
Már a 2011-es *A papnő* kapcsán is ezek a kérdések merültek föl: tandrámát írtam, vállalva az ezzel járó leegyszerűsítést és időlegességet. Akkor a város és a vidék, a liberális és a konzervatív dichotómiáját vizsgáltam, és azt, hogy az ideológiák ütközésében hol vész el a gyerek.

A *Párt* című előadásban a vidéki középosztály szellemi leépülését helyeztem a vizsgálódás középpontjába. Magyarországon az emberek túlnyomó része vidéki kisvárosokban él. Hogyan őrli fel őket a fővárosból irányított politika? Ebben az előadásban már a diákokat sem mentettem fel, olyan távolra helyezkedtem, amennyire csak képes voltam. A kérdés úgy hangzott: mi marad belőlünk leépülésünk végén?

Aztán Kertész Imre átvette a Szent István-rendet, és akkor úgy éreztem, itt a válasz. Nem marad belőlünk semmi. Mi, értelmiségiek, reflektált, kritikus bal-liberálisok veszítettünk. Nem voltunk sem elővigyázatosak, sem elég bátrak. Hogy mi az én szerepem, többé nem volt kérdés. Lúzer vagyok. Pont. Hiszen még ha azt valahogy be is tudtam nyelni, hogy szakmai áruhá- sok történtek az utóbbi években, amikor névvel, telefonszámmal ismert emberek egyszerűen megvágták a költségvetésünket, majd utána nem voltak hajlandók magyarázatot adni, mondván, hogy nem kötelességük, a törvény az ő oldalukon áll, úgyhogy coki, de az már sokkal volt, hogy egy Nobel-díjas holokauszt-túlélő vágja a képembe: minek harcolsz, öcsém, inkább alkudj meg.

A *Lúzer*ben egyszerre akartam megmutatni a reménytelen magányt és a bornírt megalkuvást. Nem maradhatok érintetlen, hiszen itt vagyok, kapcsolatot tartok sokakkal, olyanokkal is, akik haszonélvezői ennek a rendszernek. Másrészt kívülálló vagyok, mert szembemegyek a hatalmasságokkal, amit ma kevesen mernek. Plusz egy, mínusz egy, a végeredmény: nulla.

Amikor eldöntöttem, hogy ezt a kiszolgáltatottságot megmutatom, akkor azon kezdtem el gondolkodni, hogy vajon melyik színész fejezhetné ki az én pozícióm. De ugyan miért is volna egy színész hozzám hasonló állapotban? Nem maradt más választásom, bele kellett állnom a magam által konstruált világ közepébe. A legkegyetlenebb eszközökkel kellett lelepleznem magam, s magamon keresztül azt a magyar



Schilling Árpád

művész-értelmiséget, amely már-már ellenállt, majd végül a legocsmányabb módon kollaborált egy autokratikus, antidemokratikus, cinikus és helyenként fasisztoid jegyeket is magán viselő hatalommal. Mint a történelemben oly sokszor, az állami pénzből alkotók kezét csókolta az állami pénzért, mert exhibicionizmusuk erősebbnek bizonyult a morális meggyőződésükénél.

Az első pillanattól kezdve nyilvánvaló volt, hogy a feleségemnek, Sárosdi Lillának és nekem közösen kell felvállalnunk az ügyet. Együtt szerepeltünk már *A szabadulóművész apológiájában* is, ez nem volt új, csak most egy kifejezetten politikai természetű eseményen kellett kiállnia mellettem. Ő természetesen követi, ha időnként kritikusan is, a különféle megnyilvánulásaimat; szívesen játszik, tulajdonképpen kedvező volt a konstelláció a számára. Ugyanakkor azt szerettük volna pontosan jelezni, ahol a valóság és a fikció elválik egymástól. A többi szereplő esetében nem kértem azt a fajta kitárulkozást, mint amit a magam részéről teszek. Az elején tisztáztuk, hogy csak Lilla és én leszünk meztelenek, a saját nevünket használjuk, és így

tovább. Innentől kezdve nem aktivistaként, hanem alkotótársakként, színészekként tekinthettek magukra, még ha azt el is fogadták, hogy amiben részt vesznek, politikai értelemben (is) provokatív.

TA: Nem biztos, hogy mindenki tudja azt, hogy te nem most jelensz meg először színpadon. Nekem, mondjuk, eszembe jutott egy pillanat, mikor veled először találkoztam „karakterként”, amikor a Tháliában játszottátok a *Liliomot*, akkor te konferan-szié voltál, vagy játékmester, aztán a Szentendrei-szigeten látott *Kurázszi papa* című előadásban is megjelentél. A Krétakör Színház társulati lezárása után, 2008 után sokszor.

SchÁ: A *Szerelem, vagy amit akartok* című előadásunkban 1999-ben a játékmester szerepében léptem fel. Később, 2007-ben a Zsótér Sándor rendezte *Bánk bán*ban játszottam Biberachot. A 2008 utáni helyzetekben az a különbség, hogy nem szerepjátékról van szó, hanem önreprezentációról.

JÁSZAY TAMÁS: A 2009-es *Szabadulóművésznek* volt egy fejezete, ami már a Krétakör Bázison zajlott, ahol mi egy kvázi színházi szituációba voltunk helyezve: kis székeken üldögtünk, és egy falba vésett lyukon át benéztünk a Schilling Árpád és Sárosdi Lilla nevű emberek életébe. Rendkívül zavarba ejtő tapasztalat volt, hiszen a jelenet arról szólt, hogy az első gyermeketek születése után milyen konfliktusok zajlanak le köztetek, egészen a verekedésig elmenően, és mindezt mi egy pirosra festett, varietébe illő színpadnyíláson át figyeltük. Van a tevékenységnek egy másik része, ami bizonyos értelemben szintén az önszínrevitelhez tartozik: a közírói, a publicista létedre gondolok, aminek vannak teátrális aspektusai is. Ezek közül az egyik legemlékezetesebb vagy legtöbbek által látott aktus a minisztérium előtt a Krétakör támogatásáról szóló levél széttépése volt, amit néhány nap alatt több ezren megnézték a YouTube-on. A gesztus, amellet, hogy egyértelműen értelmezhető színházként, előkerül a *Lúzer*ben is, ahol emlegeted a videót, meg hogy Lilla mit gondolt róla. Ha akarom, ez a rövid, egyperces akció a *Lúzer* előzményeként, vázlatként is értelmezhető. A *Lúzer*ről és benne a te szerepvállalásodról azt gondolom, hogy egyrészt szükségszerű volt ide eljutni, másrészt azt, hogy bizonyos értelemben ez egy végpont. Muszáj volt szó szerint kilépned a reflektorfénybe, miközben a magyar színházban megint egyre népszerűbb a klasszikusok által való, sorok közötti üzengetés.

Ehhez képest fogtad magad, és azt mondtad, hogy ennek vége: itt állok meztelenül, a Marx-szoborral a kezemben. A *Korrupció*, amit Gulyás Márton csinált, a *Párt*, amit te csináltál, és a *Lúzer* az én fejemben egy sorozat elemeiként áll össze. Sok hasonló motívum van bennük, olyan motívumok, amelyek titeket nagyon hosszú ideje érdekelnek, például a család mint a társadalom alapegysége. Összegezve: nekem szükségszerű volt, hogy egyszer csak belépj végre a színpadra. Hogy ezután mi jön, azt viszont nem tudom.

– SchÁ: Az benne van a *Lúzer*ben: az előadás végén arra kér a Terhes Sándor alakította hatalmasság, hogy rendezzek egy nagyot. Tavasszal mutatja be a Katona a *Faustot* az én rendezésemben.



Sárosdi Lilla és Láng Annamária

– TA: Hogyha a szerepeket próbáljuk megragadni, hogy mikor mi vagy, a minisztériumi határozatot ösztetépő leveledben te egy *public face*, egy közszereplő vagy. Tehát egyrészt a Krétakör vezetőjeként szólalsz meg, másrészt politikai aktivistaként. Ott a személyes civil lét nem szükséges, mert azzal nem lehet hatni. Ahhoz kell az a színházi helyzet, és kell az, ami számomra ennek az előadásnak az újdonsága, az a nagyon sérülékeny helyzet, amit magadnak teremtesz, és ami egyben nagyon meg is erősít: színre viszed a magad történetét, a Krétakör-sztorit. És mindehhez az előadás tizedik percében szó szerint felkínálsz a meztelen tested mint üzenőfalat, amelyre üzenetet lehet írni a kormánynak. Én nagyon zavarban voltam az előadás nézésekor, hogy ebből a helyzetből majd hogy megyünk tovább. Milyen történet írható onnantól, amikor te ezt fölkinálsz, és látni engeded, hogy bizonyos értelemben teljesen összetörtél személyedben és civilként is. Számomra ez az erő – ekkora sérülékenységet megmutatni. A *public face*, a közszereplő általában az erő embere. Itt a megsemmisült vagy az olyan embert látjuk, aki hajlandó megsemmisülni ebben a kétségbeesésben. A lúzer. Ugyanakkor mint üzenőfelület, amelyre a kormánynak szánt üzenetet lehet írni – és szoktak is írni a nézők –, már nem személyes test vagy, hanem odanyújtod magad a közösségnek, eszközként.

SchA: Belülről pont az önfeladáson keresztül válok sebezhetővé. Átlépek a színházi konvenciót, mert rendezőként színpadra lépek, majd akkor is átlépek, amikor vádbeszédet tartok egy valós ügyben, majd átlépek azzal, hogy felkérem a nézőket arra, hogy a meztelen testemre írják fel az üzeneteiket. Számomra a leginkább pregnáns határátlépés a konk-

rét személyek említése egy konkrét ügyben: politikusok nevei hangzanak el. Nincs stilizáció, nincs távolságtartás, kizárólag a valóság van, amelyet képtelenek vagyunk kikerülni. A közügyeinkről kell beszélnünk itt és most. Ez a vállalás tesz sebezhetővé, ez az őszinte, minden titkolózástól mentes erkölcsi egyenesség: tudom, hogy igazam van, hiszen velem esett meg a gazemberség, de mindenki mással is megeshet, és ezt nyugodtan vegyék figyelembe. A problémám többé nem magánteremtésű, hanem közügy, amelynek főuma a színházi tér. A színház persze mindent stilizál, de ebben az esetben ez pont a magánügy közüggé válását segíti elő. Ebben az értelemben ez egy kiáltvány is, hogy akinek van hasonló története, az lépjen elő, és ossza meg velünk. Nem gondolom, hogy ettől az egy gesztustól megszabadulnánk szorult helyzetünkből, de az biztos, hogy az első lépés az, amikor konkrét ügyekről és konkrét nevekről merünk beszélni nyilvánosan. Nem mentjük fel magunkat azzal, hogy a művészetnek van egy közmegegyezéssel határa, amelyet senki semmilyen körülmények között nem lép át. Ehhez a bizonyos szókimondáshoz képest a meztelenség majdhogynem csak egy játék. Bár természetesen, ahogyan te is írtad a kritikában, Andrea, nagyon pontosan, azért itt fizikai állagáról is beszélünk, vagyis a fölkinált test önmagában is egy kód, egy sors lenyomata, és így tovább. A meztelenség érdekeket sért onnantól kezdve, hogy nem ideális testről beszélünk, hanem ha úgy tetszik, egy talált test önálló, önmagát minősítő nyelvről. A fizikai állapot kiszolgáltatottságáról, gyengeségéről, megítélhetőségéről beszélek, amely védtelen helyzetbe hoz.



Láng Annamária

Közben számomra meg pont azt az erőt adja belülről, hogy egyrészt elmélyíti valamilyen értelemben az addig mondottakat, másrészt pedig egy olyan állapotba szorítja a nézőket, amelyben azt hihetik: itt ma minden megtörténhet. Még ha nem is attól tartunk, hogy a következő pillanatban majd az ereit fogja föl-vágni előttünk az alkotó, mégis elviselhetetlenül bizonytalanná válik minden, és ezen a bizonytalanságon keresztül érthetjük meg igazán, hogy miről is beszélt ez az ember, mit akart üzeni, mire akarta fölhívni a figyelmünket. A védtelenség érzése átragad a nézőre, és így testileg válik átélhetővé, mekkora a baj.

Az olyan érdekes, hogy azt írtad a kritikádban, hogy beépített emberek léptek oda hozzám. Nem, egyáltalán nem. Akik kijöttek, és fölírtak valamit a testemre, azok mind valódi nézők voltak.

TA: Spontánul kimentek...?

SchÁ: Hát ez az! Itt tartunk. Akkora a feszültség, hogy csak egy szikra kell, és már megyünk is. Bordeaux-ban egy férfi jött ki hozzám, és azt írta a hátamra, hogy „Tiszteld a feleségedet!”.

TA: De ha még sokat vársz, akkor lehet, hogy én is ki-megyek.

SchÁ: Nagy Zsolt barátom véleménye szerint itt akár föl is lehetett volna függeszteni az előadást, és átléphetünk volna a happening világába. Olyasmire gondolt, amivel még 2008-ban, Párizsban próbálkoztunk, csak egy továbbfejlesztett változatban. A *szabadulóművész apológiája* első részében, amit az MC93 Bobignyben csináltunk közösen a nézőkkel, még nem álltak rendelkezésünkre azok a tapasztalatok és eszközök, amelyeket ma már színészként, rendezőként, tanárként vagy bármi másként birtoklunk. Ezért volt releváns Zsolt felvetése, ugyanakkor a színházi

keret a *Lúzer* esetében nem ad elég mozgásteret. Épp azért épül a happeningjelleg prózai színházi keretbe, mert különben elveszítenénk a közönség nagy részének figyelmét. Pusztán interaktív elemekkel operálva túl nagy terhet raknánk a nézőre, aki jegyet vásárolt egy színházi előadásra: joga van a szórakozáshoz.

A gyengeség színpadi felvállalása valamiféle erő sugároz. Én is ott voltam jó pár éve Halász Péter önfelravatolásán a Múcsarnokban. Rettenő erősnek láttam a haldoklót, és rettenetesen gyengének a körülötte álló művészközösséget, vagy ha úgy tetszik, progresszív magyar értelmiséget, amelyet teljesen felkészületlenül ért ez az aktus. Péter mintha másra számított volna: több fricskára, pimaszságra. Szánnivalók voltunk a szál virágjainkkal, úgy topogtunk ott, mint egy falusi temetésen, a beszédek hosszúak voltak és unalmasak, az előadott performanszok szentimentálisak és kínosan gyermetegek. Ahelyett, hogy bátran szembenéztünk volna a halállal, gyáván megfutamodtunk előle, miközben a haldokló varázsló végig vigyorgott, és várta a felszabadulást. Ő mindent megtett: időnként kiszállt, panaszkodott, hogy szűk a koporsó. Képtelenek voltunk felszabadulni. Nem bírtunk felnőni a feladathoz. Nem tudtunk nem alkalmazkodni. Nem tudtunk kitörni a megszokásból. Halász Péter temetése a teljes magyar avantgárd temetésévé vált. Fájdalmas este volt, nincs mit tagadni. A *Lúzer* bizonyos értelemben átlépte ezt a határt, mert a művészeti háttérrel nem rendelkező nézők bizony kiléptek a komfortzónájukból, fölpattantak, lejöttek a nézőtérről, és cselekedtek: passzív nézőből aktorokká váltak, létrehozták a politi-

kai színházat, félresöpörték a tradíciót. Ők megtették azt, amit minden magyar állampolgárnak meg kellene tennie ahhoz, hogy létrejöhessen a valódi demokrácia hazánkban. Megrendítő volt átélni ezt az eseményt. Hangsúlyozom, nem a saját művészi teljesítményüinktől hatódtam meg, hiszen mi magunk sem hittünk benne igazán, hogy lesz bárki is, aki megmozdul. Ezt a jelen idejű pillanatot a nézők hozták létre. Mindezzel együtt nekünk az eltervezett dramaturgia keretein belül kellett tartanunk a folyamatot. Ezért előjöttek azok a kérdések, hogy mennyi embert engedünk be a térbe, és milyen hosszan hagyjuk működni ezt a színházi időn kívüli pillanatot.

Nekünk tovább kellett lépniünk, mert épp az előadás önreflexiója következett. Azokhoz a nézőkhöz is szólni akartunk, akiket ez a konkrét politikai üzenet és személyes kitárlkozás inkább zavarba hozott és eltávolított. Le kellett lepleznünk magunkat, pontosabban nyilvánvalóvá kellett tennünk a fricskát: „nem, nem hülyültem meg, épp a karakán kiállást szándékoztunk leleplezni, célunk a provokátor szerepének destrukciója.” Reflektáltunk a Krétakör Színház 2008-as feloszlására, a sikeres Csehov-rendezésekre (2003, *Siráj*) és a szüntelen külső nyomásra, hogy rendezzek valami hasonlót. A dolog pikantériáját az adta, hogy a valamikori szereplők, a Krétakör Színház tagjai fogalmazták meg a kritikákat és elvárásokat. Számomra mindez arról is szólt, hogy milyen nevetségessé válik a nosztalgiánk, a szentimentalizmusunk, amikor napi szinten érezzük magunkon a becstelen hatalom szorítását. Ebben az összefüggésben szétporlik Csehov, és a helyét az elementáris düh vagy éppen félelem veszi át. Azt kell mondjam, hogy a Krétakör Színház történetét a *Lúzer* című előadással sikerült lezárnom. Most már mindenki láthatja, hogy annak a történetnek vége. Ha nem én, akkor Vidnyánszky számolta volna fel. Ebben az összefüggésben jobb, ha én követtem el, hiszen nekem legalább volt hozzá jogom.

TA: Én is úgy éreztem, hogy először beszélsz nyilvánosan erről a történetről, a Krétakör Színház lezárásáról, ami valóban felszabadító volt; nem biztos, hogy az a jó szó, hogy nevetséges, de az ironikus attitűdöt a saját múltaddal tulajdonképpen meg mered mutatni, és egy csomó olyan hangot szólaltatsz meg, ami szerintem bennünk van, mert ez a nosztalgia bennünk van. És az, amit a Láng Annamari mond, jaj, ez a jó kis Csehov, miért nem rendez Árpád egy jó kis Csehovot...

JT: A Krétakör működésében mindig alapvető jelentőségű volt a marketing: amikor az ember azt olvassa a Trafó honlapján, hogy jön a *Lúzer*, ami egy kis *Siráj*, egy kis *Feketeország*, akkor mindenki fellelegzett, hogy na, végre, Schilling visszatér a régi énjéhez!

SchÁ: Csáki Judit *A Párt* című előadás után írt szövszenetében fogalmazott valahogy így: „Árpád, én csak annyit írok le: *Feketeország*.” Hát bizony, itt a kritikus átlépett egy határt. A marketingben erre is szerettünk volna reflektálni. Mégis micsoda dolog egy művészen számon kérni a tíz évvel ezelőtti előadását! Ismét Halász Péter jut eszembe: nehéz a szabadság, ha az



Sárosdi Lilla és Schilling Árpád

emberek ennyire megszerették a rabságot.

TA: Új esztétika – a kritikus védelmében annyit mondanék, hogy amikor újjal találkozok, akkor azt korábbi tapasztalataimhoz tudja mérni.

SchÁ: Az új nem jelentheti azt, hogy a régivel le kell számolni. Minden ilyesmi kirekesztés, és a kirekesztés rossz. Én nem mondom, hogy a hagyományos színház elavult. Mindennek megvan a maga helye. Én régebben is azt mondtam, hogy nem leszámolni kell, hanem kiszélesíteni, befogadni, megosztani, amink van. A hagyományos formák abban az esetben lehetnek problematikusak, amikor a jelen problémáiról akarunk beszélni, közvetlen módon, gyorsan és tömören. A jó politikai színházról idegen a dagályosság. HOZZÁSZÓLÓ: Érdeemes erről beszélni. A Csehovon keresztüli üzenetetés a szocializmus kora, nem? Itt ülünk 2014-ben, és erről dumálunk. Teljesen furcsa.

SchÁ: Számomra Fassbinder krédója mértékadó: „hőmérő vagyunk a kultúra valagában”. Nekünk, művészeknek az első vonalban kell lenniük. Nincs kecmec, nekünk be kell vállalnunk a konfrontációt, ha tetszik, ha nem. Az én álmom, hogy egyszer tényleg alakítói leszünk a saját valóságunknak, hogy egyszer véget ér az a kor, amikor csak a színházi büfében merünk beszélni mindarról, amiről a színpadon kellene. Még nem késő, hogy beérjük a saját korunkat. Egyáltalán, sohasem késő, ha a szabadságról van szó.

HOZZÁSZÓLÓ: Pont ezt akartam kérdezni: hogy meddig érvényes egy ilyen előadás? Tehát hogy nemcsak a meztelenségről van szó, ami már nem fog ütni, hanem akár, mondjuk, a Marx-szobor, akár, mondjuk, a stadionavatás, akár, mondjuk, a díjátadás. Ilyenkor tervezitek, újrafogalmazátok akár a keretet, akár az egész előadást?

SchÁ: Ez egy *Zeitstück*, a konkrét referenciák miatt könnyen elkopik. Ugyanakkor ennek az előadásnak van egy emlékeztető szerepe is: „ne feledjétek, hogy ekkor és ekkor, ő és ő, ezt és ezt tette, és mi így és így reagáltunk, avagy nem tettünk semmit.” Borzasztó fontosnak tartom, hogy ne feledjük el ezt a kort. A könnyörtelenül pontos emlékezés egyszer még hasz-

nunkra válhat. A bátrak mernek emlékezni, a gyávák inkább gyorsan felejteneék. Ezért tudom elképzelni, hogy a *Lúzert* időközönként föllevenítjük, egyfajta emlékezés-politikai eseményként: így éltünk mi.

HOZZÁSZÓLÓ: Az a szomorú, hogy a történelem ismétli önmagát. Tehát említetted, hogy mennyire sokkolt, mondjuk, például a Kertész kitüntetés. Most azóta biztos láttatok a Tandorinak a kitüntetéséről felkerült képeket, ahol ott áll a Fekete György és a Balog között, és így felemeli a sapkáját. Ugye? Annál szomorúbb képet nem láttam az elmúlt időben. Így az ember ezen is sírni tudna. És megint azt látjuk, hogy mennyire érvényes az az utolsó jelenet a *Lúzerben*.

TA: Csak annyit szeretnék hozzátenni, hogy a politológusok azt is mondják, hogy egy olyan agyonhiszterizált közéletben, amilyen a mienk, az egyik cél tulajdonképpen a felejtés, hiszen mindig van egy újabb akna, amire rálépünk, és a korábbira már nem emlékszünk, és a tegnapit már kicsit kezdjük megbocsátani. Tulajdonképpen a folyamatos hiszterizált közéletnek ez is a célja, hogy a felejtést gyorsítsa.

SZABÓ GYÖRGY: Csak egy személyes dolog. Amikor váltottál, és lezártad a Krétakör-társulatot, a Trafóban mondtam pár mondatot az érdekedben, hogy értsék, ez egy nagyon bátor döntés volt. Viszont nemrég olvastam egy könyvet John Lennonról, érdekes, mert bizonyos hasonlóságot fedezek föl a két eset reakcióiban. John Lennont alapvetően a Beatles felbomlasztásával vádolták, őt okolták azért, hogy a Beatles fölbomlott. A könyv érdekesen elemzi a Lennon körül kialakult vitát, viszonyát az akkori polgárjogi küzdelmekhez. Kritizálták Lennont, hogy nem álltak be az akkori mindennapos utcai demonstrációk folyamába, amit akkor sokan elvártak tőlük. John Lennon nem akart részt venni ezeken, mert konvencionálisnak tartotta. Yoko Ono hatására egy nagyon személyes módot választott, amit sokan értetlenül fogadtak. Sokan elítélték. Nekem itt nagy a hasonlóság. Azt tapasztaltam, a *Lúzert* is eltolta magától a szakma, nem szerette, ráadásul „be is szólsz” nekik, ezzel előre megígolv a fogadtatást, ami mindig jól megmosolyogtatott, de szerintem ez a szakmának biztosan fáj.

TA: Melyik beszélőn neveltél?

SzGy: Hát a Csehovon. Én nagy fricskának éreztem, de mégis van az egészben egy drámaiság, mert valóban mindenki elvárja, hogy csinálj Csehovot. Miközben ez a személyesség és meztelenség nagyon erős drámaiságot tartalmaz, mert kegyetlenül őszinte. Igen, könnyű úgy tiltakozni valami ellen, hogy az ember személyesen nem lép bele. Ma nagyon nehéz és nagyon nagy bátorság szerintem személyesen ezt a csatát megvívni. Ez nagyon becsülendő dolog szerintem.

SchÁ: A mi esetünkben a kétségbeesés motivál. Nem marad más, előre kell menekülnünk, ki kell állnunk az emberek elé, nyilvánossá kell tennünk a sorsunkat. De ez mégsem pusztán érzelmi, hanem nagyon is racionális, megtervezett és esztétikai értelemben is releváns gesztus kell hogy legyen. Legalábbis erre törekszünk. A célunk az, hogy kialakuljanak a szakmánkban – és társadalmunkban – azok a reflexek, amelyek képesek megakadályozni a maihoz hasonló körülmények kialakulását. A demokratikus alapokon szerveződő diktatúrák kialakulásának oka a polgárok hezitálásában keresendő. Túl

későn ismerjük fel egyes jelenségek veszélyeit. Egyszerűen nem lépnek működésbe azok az önvédő reflexek, amelyek nélkül a demokrácia védtelen. Mi magunk idézzük elő a bajt azzal, hogy túlságosan megengedőek vagyunk egymással szemben. Nem merünk szólni, amikor pedig szólni szeretnénk. Az önfelmentés a demokrácia halála.

TA: Ez az eszköz, az, hogy önmagadat viszed színre, meztelenül állsz a közönség előtt, súlyos felkiáltójel. Egy kedves ismerősöm azt kérdezte az előadás után, hogy ekkora a baj? Ezzel a felelősségfelmutatással azt a kérdést teszed fel, hogy én vagyok-e felelős azért, amit aláírok, csinállok, bevállalok, amiben részt veszek, ahova elmegyek stb. Ezzel ez az én kérdésemmé vált. És nyilván semmi értelme nem lenne az előadásnak, ha te egy karakter volnál, vagy helyetted egy karakter lenne a színpadon. Csak ennek a személyes kétségbeesésnek van tétje. És látom ezt a színpadi magányt, mert egyedül vagy, és az egyetlen beszéd társad tulajdonképpen a házastárs, akit ráadásul ebben a viszonyban színházi értelemben jól meg is taposol, megaláztat. Mert ott indul a színház számomra (addig csak személyes lét van), amikor lehülyézed a feleséged: onnantól egy diktátor férj vagy, a másik hülye, neki nincs nézőpontja, ő is csak egy nő – üzeni ironikusan az előadás. Tehát a személyes felelősségvállalásnak ezeket a kérdéseket kéne feltépetni velem, hogy meddig megyek el abban, hogy részt veszek a dolgokban. Mert nagyon tág lehet ez a határ, ahogy például öntudatlanul bejárógatunk a nemzeti dohányboltokba stb., stb. Ezeket a határokat, mondjuk magunknak, azért föl lehet adni, még ezt a kis kompromisszumot meg lehet kötni. Számomra ezért nagyon fontos, hogy te a saját bőröddel vitetted vásárra az én bőrömet, hogy egy szép képzavart mondjak.

SchÁ: Ha úgy tetszik, magammal rántottam egy szakmát. Mivel az nem kérdés, hogy nem örültem meg, az sem, hogy továbbra is értek ahhoz, amit csinállok, nem felejtettem el rendezni, továbbra is a magyar színház egy illusztris tagja vagyok, ezáltal kényelmetlen örvényeket kavarak magam körül, mert nem elég annyit mondani, hogy ez az én magánügyem. Egy díj átvétele, egy fesztiválon való szereplés, egy politikussal való fotózás, egy pártpolitika-igaz elkötelezett kollégával való barátkozás mind-mind morális kérdéseket vet fel. Jól tudom, miről beszéllek, hiszen a mai napig a szememre hányják – joggal –, hogy az MSZP 2002-es győzelmekor az akkor még Köztársaság téri központban voltam, amikor egy kamera lekapott. Mai szemmel nézve védhetetlen helyzet. Én akkor huszonnyolc éves voltam, és egy újságíró barátom cipelt be az intézménybe, ahol megdöbbenve láttam, hogyan is ünnepel az uralkodó elit. De a kép elkészült, ott vagyok rajta. Hosszú időn át, félreérthetetlen tettekkel kell bizonyítanom a függetlenségemet. A tisztesség és következetesség kemény dolgok, éppúgy kell tréningeznünk magunkat velük kapcsolatban, mint az élsportolóknak a maguk területén. A becsület ritka kincs, most látom csak felnőtt fejjel, két gyerekkel a hátam mögött, hogy mi csoda teher.

SZERKESZTETTE: DARIDA VERONIKA ÉS TOMPA ANDREA

Rádai Andrea *Embedded criticism: beágyazott kritika* című írása lapunk januári számában jelent meg. A benne felvetett kérdésekre a márciusi számban Bérczes László és Stuber Andrea reagált.

Takács Gábor

Új típusú kritika

Nem vagyok kritikus, nem vagyok író ember. Közel húsz éve foglalkozom színházi nevelési előadások¹ készítésével és vezetésével, a Káva Kulturális Műhely² szakmai vezetője vagyok. Egy olyan demokratikus színházi műfajban szocializálódtam, melyben a partnerség, a többszempontúság, a részvétel, a kritika, a kérdezés számítanak alapfogalmaknak. Sokszor szembesültem a kritika tanácstalanságával a társadalmi színház, ezen belül a néző aktív és valódi (tét-tel bírő) részvételére épülő előadások kapcsán. Engem megérintett egy új kritikai hozzáállás lehetősége.

Rádai cikke több nagy témakört érint: a kritika és a kritikus a függetlenségét, a hagyományos kritikusszakma kérdéseit, talán válságát, a részvételi színházi formák kínálta új helyzeteket, az online-világ lehetőségeit, következményeit a kritikát író felől nézve. Hosszabb elemzést követelne az érdemi reakció ezekre a témákra, így én most elsősorban a részvételi színházi formák felől közelítek röviden, néhány gondolattal a témához.

A hagyományos kritika hatalmi kérdéseket vet fel. Valaki – saját és/vagy szakmai szempontok alapján – megítél, bírál egy produkciót azzal a szándékkal, hogy másokat eligazítson, tájékoztasson, pallérozzon. A kritikus tájékozott, egyfajta ízlést képvisel, és szakmai tudással, írás- és elemzési készséggel-képességgel bír. Kontextusba tudja helyezni az adott előadást, esztétikai és tartalmi oldalról is véleményt tud formálni a látot-takról. Van egy olyan – nagyon régóta beágyazott – funkciója, hogy segít eligazodni a kultúrafogyasztónak, többé-jobbá teszi azáltal, hogy részletesen bemutatja egy-egy produkció erőnyeit és hibáit.

De az alapfelállás nem változik: valakik alkottak, valaki más erről véleményt mond (nem kizárva, hogy ez

éppúgy alkotási folyamat). Ez egy hatalmi helyzet, amellyel szemben időről időre megfogalmazódnak rossz érzések, akár a megalázottság, meg nem értettség, mellőzöttség gondolatai is (hogy lehet egy többhe-tes csapatmunkát néhány mondatban megítélni stb.), szélsőséges esetben pedig megkérdőjeleződik maga-nak a kritikának a létjogosultsága.

A beágyazott kritika egyik előnye – ha jól értem – épp az lehetne, hogy ezt a hatalmi helyzetet megváltoztatja. Mi történik akkor, ha a kritikus elfogadja, magáévá teszi azt az attitűdöt, hogy nem az ő birtokában van a megkérdőjelezhetetlen igazság? Ha vizsgálat tárgyává teszi, hogy ő maga milyen hatalmi gyakorlatokkal él másokkal szemben? Ha ideje van „körbejárni” egy tár-sulatot, ideje van megismerkedni nemcsak a konkrét darabbal, de az alkotókkal is, a motivációkkal is? Ha idejük van közös kérdéseket megfogalmazni.

Számomra mindez nagyon vonzó lenne, de egyrészt kétségkívül nehéz összeegyeztetni a másokat pallérozó értelmiségi funkciójával és gyakorlatával a nyitott, to-vábbi gondolkodásra inspiráló, kérdéseket felvető, hosszabb intervallumban gondolkodó, adott esetben bizonytalan kritikus képét, másrészt mindez termé-szetesen nemcsak magáról a kritikusról, hanem arról a közegről is szól, amibe „érkezik” a kritika, arról a rend-szerről-közegről, mely kérdés, hogy mennyire készült fel a leírt gondolatok továbbvitelére, feldolgozására. Hiszen egy fenti elvek alapján készülő írás – mely talán műfaji rokonságot mutat az oknyomozó riporttal – nem hullhat a némaság gödrébe, mert akkor a lényege vész el. Muszáj megteremteni a hozzá kapcsolódó fő-rumokat, melyek a felmerült gondolatok mélyítését szolgálják. Helyzetbe kell hozni nemcsak a kritikát megfogalmazót, de az alkotókat is és azokat is, akiknek és akikről az előadás szólt. Azt gondolom, hogy egy ilyen anyag önmagában is értelmezhető lesz, de funk-cióját csak akkor töltheti be, ha van olyan közeg, ahol ezekből a kérdésekből szellemi vita alakul, ha a felme-rülő problémák inspirációul szolgálnak akár más alkotók számára is. Őszintén szólva nem látom magam körül azt a közeget, ami kellően nyitottan, idő és gon-dolatok tekintetében szabadon és termékenyen kezelné ezt a fajta kritikát... Mintha éppen az ilyen alkalmak számítanának nálunk a legnagyobb luxusnak...

A részvételi, ezen belül közösségi, ezen belül társa-dalmi színházként³ nevezhető produkciók kritikájának problémája számomra két irányból közelíthető meg.

A Káva résztvevő színházi előadásainak fókusza, hogy a játék során pontosan mi történik a nézővel. Minden egyes előadásunk mozgatórugója, hogy a ha-gyományos nézői pozícióból kimozdítsuk a vendégein-ket – legyenek akár gyerekek, fiatalok vagy felnőttek –, és átsegítsük egy aktívabb, több felelősséggel, de talán több izgalommal is járó résztvevői pozícióba. Hogy mindez milyen sikerrel jár, milyen eszközöket és ho-gyan használunk ehhez, ez lehetne elemzés tárgya minden egyes alkalommal. Az elmúlt években vi-

¹ A nemrégiben megjelent *Színházi nevelési programok kézikönyve* (L'Harmattan Kiadó, 2013; szerzők: Czibolyi Ádám, Bethlenfalvy Ádám) végigveszi e fogalom hazai történetét. A TiE (Theatre in Education) előadások fejlesztése a Káva fő profilja, az általunk létrehozott alkotásokat ma már résztvevő színházi előadásokként definiáljuk, brandként A Résztvevő Színháza (ARS) kifejezést használjuk.

² www.kavaszhaz.hu

szonylag ritkán találkoztunk olyan kritikával, mely túlépett volna az esztétikai szempontokon, pedig „alapjáraton”, a beágyazott kritika lehetséges szempontjai nélkül is bőven vannak olyan elemek, melyeket muszáj figyelembe venni az ilyen típusú előadásoknál. A teljesség igénye nélkül néhány példa:

- Felismerhető-e az alkotók konkrét célja? Ha igen: milyen probléma – a korábbinál mélyebb szintű – megértéséhez akarták közelebb vinni a résztvevőket?

- Milyen pedagógiai célok váltak beazonosíthatóvá a játék során? Mennyire akarták/tudták az alkotók elkerülni a didaktikusságot?

- Milyen eszközök használatával valósul meg az interaktivitás, a bevonódás?

- Volt-e lehetőségük a résztvevőknek a nyelven, akción, a vitán, a vizualitáson keresztül kifejezni magukat (próbára tudták-e tenni saját érzéseiket, saját gondolataikat)? Ha nem: mi akadályozta ezt?⁴

- Releváns-e az alkotók és a résztvevők számára a feldolgozandó probléma? (Kiderül-e ez egyáltalán a program során?)

- A hagyományos színházi és az interaktív részek kapcsolódása:

- o tartalmi vagy formai kapcsolódásról van szó;
- o mennyiben tűnt valódinak, hitelesnek és hatékonynak ez a kapcsolódás?

- A jelmez, díszlet, színészi játék, szöveg használata és annak minősége hogyan és mennyiben szolgálta a játék egészét, illetve milyen ellentmondásokat „termeltek” ezek az eszközök?

Elismerem, hogy a fenti szempontok talán már olyan szintű közelítést igényelnek, amire talán a beágyazott kritika adna terepet, lehetőséget. Amennyiben a kritikusnak meg kell értenie (szinte antropológusként) az egész folyamatot, akkor történet születik a színházról. A beágyazott kritikát író kritikus a korábbiaknál jóval több időt tölt a társulattal, ismeri-érti az előadás által tárgyalt (társadalmi) problémát, nem teljesen idegen számára a pedagógia világa, és ért a terephez (célcsoporthoz, kontextushoz), ahol, akikkel és/vagy akiknek az adott – részvételi technikákat alkalmazó – előadás megszületik. Vagyis a beágyazott kritika írása talán még több ismeretet, még szélesebb látókört kívánna, mint a hagyományos kritika írása.

Ismerve a hazai viszonyokat, valószínűleg rengeteg támadás is érne a társulattal sok időt töltő, vele empaticussá váló kritikust. Számomra egyértelmű, hogy csakis szakmai tekintélye, rangja, korábban kivívott tekintélye védhetné meg, jó hírűnek kell lennie, hogy a világ elhiggye: szellemileg független a színháztól, a szokatlan alkotói folyamat ellenére (vagy éppen azért).

Hinni szeretnék abban, hogy a fent felvillantott szempontok alapján megírt beágyazott kritika egy szélesebb olvasói réteget is megcélozhatna, hiszen a „feldúsított történet” már nemcsak a színház iránt elkötelezett réteget, de olyanokat is megszólíthatna, akik tágabb értelemben véve a társadalom ügyei iránt érdeklődnek.

Végül, de nem utolsósorban:⁵ a Káva évek óta kutatóműhelyként is működik,⁶ ahol a részvételi színházi folyamatokhoz kutatási programok kapcsolódnak. Olyan társulat vagyunk, amely hosszú évek óta tudatosan kísérletezik különböző részvételi színházi műfajok

és formák alkalmazásával és kombinálásával, annak érdekében, hogy adekvát eszközöket kínáljon különböző társadalmi jelenségek színházi vizsgálatához, illetve hogy különböző társadalmi csoportokat tudjon bevonni a részvételi színházi folyamatba.

Performatív társadalmi beavatkozásaink egyszerre tekinthetők színházi és kutatási kísérleteknek. Azt keressük, hogy miként lehet a résztvevők számára releváns módon hozzászólni érzékeny társadalmi témákhoz, hogyan lehet változásokat elérni ezekkel kapcsolatban a művészet és a tudomány eszközeivel, illetve ezek kombinálásával.

„A kutatás is különböző stratégiákkal és módszerekkel folyik. A legfőbb különbség az egyes kutatási programok között, hogy külső megfigyelő, értelmező pozícióból elemzik-e a művészeti beavatkozások folyamatait, vagy aktív részesei azoknak. A klasszikusabb *interpretatív* kutatások mellett⁷ megjelennek tehát a kutatás elkötelezettebb formái. A *kritikai kutatás*, amely a beavatkozások kapcsán azt vizsgálja, hogy azok miként teszik láthatóvá a résztvevők számára az elnyomó rezsimek működését, illetve a *transzformatív kutatások*, amelyek maguk is elkötelezettek azokban a változásokban, amelyeket a művészeti beavatkozások célul tűznek ki. Ez utóbbiak lehetséges formája: az *akciókutatás*, amikor a kutatás aktív szerepet vállal a beavatkozásban, a *művészet alapú kutatás*, amikor a dráma, illetve a színház maga kutatási módszerként működik, illetve a *részvételi kutatás*, amely a művészeti akciót *kollektív* kutatási módszernek tekinti, amely nemcsak a kutató, hanem a többi résztvevő számára is biztosítja a program által felvetett jelenségek szisztematikus megismerésének lehetőségét.”⁸

A fentiekből világossá válik, hogy számunkra egyáltalán nem idegen az a helyzet, mikor egy „külsős” belső munkatárssá válik, több előadásunk során is alkalmaztuk ezt a módszert. Számunkra inspiráló lenne az a helyzet, mikor egy kritikus kerülne hasonló pozícióba. Biztos vagyok benne, hogy termékeny folyamat lenne, az eredmény messze túlmutatna azon, hogy egy előadást sikerülne mélységeiben is megismerni. A beágyazott – vagy ahhoz hasonló elvek alapján készülő – kritika elvezethetne bennünket és a hozzánk hasonló társulatokat a hatásmérés egy érvényes, alkalmazható modelljéhez, melynek egyelőre se híre, se hamva, miközben a nemzetközi tendenciák szerint ez az, ami igazán létszükségletté válhat már a közeli jövőben például a támogatások elnyerésénél a társadalmi színházak – és mások – számára.

³ Nem minden részvételi színház közösségi színház, és nem minden közösségi színház társadalmi színház, de minden társadalmi színház közösségi színház, és minden közösségi színház részvételi színház.

⁴ Máshogy fogalmazva: mennyiben akarták az alkotók a résztvevők személyes véleményét, viszonyát ütköztetni a bemutatott darab (jelenetek) problematikájával?

⁵ Az itt következőkben Horváth Kata kultúrantropológus gondolataira támaszkodom, sőt, konkrét mondatokat veszek át egy, a Káva gondozásában közeljövőben megjelenő kötetből.

⁶ Együttműködve az Anblokk Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesülettel és a Parforum Részvételi Kutató Műhellyel.

⁷ Ezek a kutatások általában a kulturális antropológia vagy a performansz etnográfia kutatási és elemzési módszereit használják.

⁸ Részlet *A performatív módszer* című könyv bevezetőjéből. Szerző: Horváth Katalin.

Máté Gábor

A munka nem nyúl

AZ IMPOSZTOR – VARSÓI PRÓBANAPLÓ II.

2014. december 9.

Balázssal együtt mentünk ki a reptérre. A gép késett, de majdnem behozta. Egy órán belül landoltunk a Chopin repülőtérre, így jutottunk el Liszt Ferencről Chopinig. Megint itt vagyok. Négy nap Pest után – három előadásom volt. A szobámat „kicsinosították”. Új kapcsolókat szereltek a falra, ropogós ágyneműt kaptam, örömeimre a lepedőm végigér az ágyon. Az eddig nem égő neoncső helyére is került egy működő. Kevésbé volt bűdös, mikor beléptem.

A wifi gyengébb lett.

Emlékpróba XI.

Sejthettem volna, hogy ugyanolyan nehézségekkel állok neki a próbáknak, mint az elején. A pesti tartózkodásom miatt kimaradt négy nap próba. Nehezen szedték össze magukat. Megint az utolsó két jelenetet vettem Bogusławski nélkül, az eredetileg tervezett egy-másfél óra helyett két és fél óráig próbáltuk. Természetesen ki-ki habitusa szerint vett részt a kreatív alkotástól a züllesztő lötyögésig terjedő skálán.

Ezzel együtt tapasztaltam némi eredményét a munkának. Legfeljebb annyi a kompromisszum, hogy ismétlődő jelleggel nem futunk neki újra egy jelenetnek. Az idő is sürgetett. Volt egy felesleges vita, amit az öregasszony gerjesztett. Nem is nagyon vett részt benne senki, mégis kénytelen voltam alapvető dolgokkal előállni. Nyilvánvaló, hogy az utolsó felvonásban, mikor Rybak visszaérkezik, a szereplők igazságosan szétosztva mondanak egy-egy mondatot. Aggályosan figyelve arra, hogy mindenkinek jusson. Itt az eddigi elemzésünk szerint Skibińska a társulat réme, soha nem lehet tudni, mikor tör rá az idegbaj a háborúban elvesztett fia miatt, a másik nő, Kamińska pedig igen sokszor bepróbálkozik Bogusławski itt-tartózkodása alatt, hátha felvinné őt Varsóba. Mindegyiknek megvan a saját problémája, ehhez képest a szövegeikből ezek nem következnek. A Kamińskát játszó színésznő nem is nagyon szeretne már itt megszólalni. Ezzel a megközelítéssel teljesen egyet is értek, értettem. Hrehorowiczówna pedig azt javasolta, hogy simán mondják el csak a szöveget, gyorsan, hiszen ez úgyis csak információ stb. Próbáltam meggyőzni, hogy talán a színpadon látható emberi sorsok izgalmasabbak, mint az, hogy valamiféle mérleg alapján mindenkinek jusson mondat.

Nem beszélve arról, hogy azokat a történeteket, amiket Rybak előtt mesélnek, a néző már látta. Na, ez. Meg a Díszítő újabb teljesen téves és értelmezhetetlen mozgássort adott elő, mikor megjelent a kabáttal, amit Bogusławski öltözőjében talált. Felvette magára, mint egy kezeslábast, így jött be, megállt és tapsolt. A színészek közül többen – már akik figyeltek – lehajtották a fejüket. Kazyński bejövetelét elemeztük még, a sok vodka megivását. Az én Sławomirom mint egy kisgyerek örült, hogy mennyi vodkát fog meginni. Gyanúsán sok cukrot szopogat próba alatt.

Emlékpróba XII-XIII.

10-től énekpróba, csak 11-től vettem a második felvonást. Főleg a két férfi: Bogusławski és Kazyński próbált hasznosan. Néha a többieknek is van egy-egy jó pillanata. Ketten hiányoztak, ezúttal Kamiński és Damse. Jellemző, hogy a kisebb szerepekben próbáló színészek nem egészen tudják, hogy hol vannak. Ez olyan, mintha valamely labdajátékban, egy csapatban néhányan nem tudnák, hogy merre van az ellenfél kapuja. Kétszer is megcsináltuk a második felvonás közel kétharmad részét. Ezzel nagyjából véget is ért a próba. A két férfi színész még bent maradt a teremben szöveget mondani. Mi (Patrícia, Balázs és jómagam) enni mentünk a büfébe. Legnagyobb meglepetésemre a kiváló Kamińska az asztalnál ült, és vodkát ivott. Hogyhogy? – kérdeztem. – Ma játszom – mondta a legnagyobb természetességgel... vagyis normális, hogy ilyenkor délután 2 fele bedob egy felest, hiszen játszik, ha nem játszana, nem inná. Gyorsan felhajtotta és kiment, mint aki érzi, ez nem mindenhol van így.

A délután semmittevéssel, kis alvással telt. Ki se mozdultam. Este két kis jelenetet tudtam csak próbálni. A darab elejét és végét. Elvben 7-től 9-ig. Arra gondoltam, hogy nem is tudom majd kitölteni az időt. Kis gyakorlás, és meg is vagyunk. Igen ám, de a Díszítőt alakító emberem akadémikuskodni kezdett. Egyik próbán Witek kipróbálta, hogy ő mint Bogusławski beméri a színház akusztikáját; ez teljesen fellazította a jelenetet, valami plusz került bele. Jót tett, hogy kimozdult az első pár oldal az információs kényszerből. A Díszítő nem tudta elképzelni, hogy Bogusławskiban nem ismerik fel Bogusławskit. Tette fel ezt a kérdést annak ismeretében, hogy a darab következő jelenete arról szól, hogy még a színészek sem ismerik fel, miközben ott téblábol körülöttük. Az illető gyözködésével eltelt félóra. Ekkor kezdtünk dolgozni. Változtattunk

Spiró György színművét Máté Gábor rendezésében a Teatr Dramatyczny mutatta be. A napló első részét márciusi számunkban közöltük.



Sławomir Grzmowski (Kazyński), Agnieszka Warhulska (Kamińska), Maciej Wyszowski (Gubernátor) és a társulat

kis momentumokat. Újabb probléma támadt, hogy ki iszik, ki kínál meg kit itallal. Aztán ennyi. Következett a legutolsó jelenet. Innen már az egyik próbán kioperáltuk az utolsó mondatot. „Hát, itt is voltunk egyszer” – Béla elégedetlen volt vele. Magyarul jó darabzáró mondat, az itteniek esküsznek, hogy lengyelül ez nem jelent semmit. Ezekben nyilván meggyőzhető vagyok. Hogy mi hogyan hangzik, ezzel amúgy is barátkozom már egy hónapja. Nem szép nyelv, na. Torlódnak a mássalhangzók. Ezzel kapcsolatosan tegnap gondoltam valami vicceset, de mára elfelejtettem.

Ének – Emlékpóba XIV.

Délelőtt csak emlékpóba volt, abból sem volt mindenki.

7-től pár szereplővel egy, az eddiginél kisebb próbateremben próbáltunk. Blumenfeld már az elején szölt, hogy félóra múlva el kell mennie, mert az unokájára fog vigyázni. Átvettük az ő jelenetét. Nem volt rossz próba, pár dolgot megint sikerült tisztázni.

A *Tartuffe*-elemzés izgalma után, mikor a Gubernátor előtti megjelenésre akarja rávenni Bogusławskit Kazyński, mindig esik a feszültség. Ennek megváltoztatásán dolgoztunk. Születtek finom megoldások kettejük vitájában. Sławomir javasolta, hogy a *Tartuffe*-próbát még az eddiginél is jobban gyorsítsuk fel, csak Bogusławski és Rybak megjelenésére tegyük a hangsúlyt. Ez a gondolat megér egy próbát, noha

most, hogy leírom, nem vagyok benne biztos, hogy a néző számára elég ez. Na, meglátjuk.

Emlékpóba XV.

Délelőtt a beígért jelenetet vettem először. Kiprobáltuk a szöveg nélküli *Tartuffe*-öt. Volt, aki így is rossz volt; volt, aki tulajdonképpen jobbnak mutatkozott. Egyébként többnyire szörnyen fegyelmeztelenek. Pluszban pedig nem emlékeznek semmire. Illetve néhányan emlékeznek, a többség nem. Végigvettük a második felvonást, majd álltunk a harmadikra. Abban a próbateremben voltunk, ahol előző este. Kicsi, alacsony belmagasságú és levegőtlen. A kibérelt színpadról harsogott egy szimfonikus könnyűzenei nagyzenekar. A Gubernátor fogadásán kiderült (eddig a korlátozott megjelenés miatt fel se tűnhetett), hogy csak 11 pohár van – persze az sem pezsgőspohár –, „egyáltalán, ki itt a kellékes”, töprengtem. Látszott, hogy a színészek sem barátkoztak meg ezzel a rendszerrel.

Kockázatos tőlük bármire is rákérdezni, mert ilyenkor azonnal többen többfelé beszélnek. Bábeli nyelv- és hangzavar keletkezik. Ami látszik: előadás épp hogy van. A díszleteket csak akkor bontják szét, ha aznap másik előadás lesz, a színpadon alig lehet próbálni. Nincs kapcsolat a kiszolgálószeméllyel. A levegőben elhangzanak kérések, azt a többnyire aluszkáló ügyelő vagy feljegyzi, vagy nem. Az épületben egyébként a lengyel tévé is jelen volt. Felvették ezt a koncertet. Teljes volt a nyüzsgés és a zaj. Rémes lengyel táncdalok zengtek az egész épületben.

Színházlátogatás VI.

Délután kétszer is bealudtam, elmentem kávé, tejet, vizet venni. Eltelt az idő. Este újra színházba mentünk, ezúttal abba, ahol *A mi osztályunkat* is játszottuk. Miller *Édes fiaim* című művének bemutatója ment Słobodzianek színházának egyikében. Hallottam, hogy másfél óráig tart, azt gondoltam, ezt, még ha rossz is, könnyedén viselem. Felvonult Varsó néhány fontos művésze – gondolom. Az igazgató ott magasodott a bejáratnál, és mindenkit fogadott. A színpadot négyfelől körülültük. Mi hárman: Patrícia, Balázs és én az első sorban foglalhattunk helyet. A színpad négyszög, zöld műfű, terebélyes asztal, négy hokedliszerű ülőalkalmatossággal, az asztal alatt összesöpörve jelentős mennyiségű őszi avar, az asztal fölött látszott is a fa egy-két nagy ága, ahonnan a levelek le-

hullottak. Az ágak közt lámpák, egyébként a műfűvön is szanaszét őszi levelek. Mint Horvai hetvenes évekbeli *Három nővér*-rendezésében. Jócskán húzott szöveg ment, redukált szereplőszámmal. Volt valami narrátorszerűség. Az apa az a színész volt, akit nyáron az *Oidipuszban* Kreónként „csodálhattam”, az anya egy strapabíró, szép arcú, nálam idősebb; a fiú egy vereségre ítélt jellegtelen, a lány egy érzékeny, szintén szép arcú, volt még az ő jogász testvére, súlytalanként. Szép visszafogott játék ment, egy-két szót értettem. Pl.: *teraz* – most. Elhangzott még: *General Motors* és *George* (ez a pilóta fiú neve, aki halott). Közről figyelhettem a művészeket. Nagyon esztétikus volt. És valóban másfél óráig tartott. Patrícia megtudta, hogy a fő színész nő fia rendezte az előadást. Egy Juronics Tamás külsejével bíró lengyel, meg is hajolt tervezőjével és zeneszerzőjével együtt. Elég nagy siker volt, jelentős taps – természetesen nem ütemes, gyors tenyércsapkodásnak kell elképzelni. Hosszan tartott.

Sebesen eljöttünk. Nehogy véleményt kelljen mondani. Jelen volt a „társulatomból” Bogusławski, Każyński és a Sógónő. Majd ma kiderül, hogy mennyit vodkáztak.

Elmentünk a drága kacsás pirogos étterembe, a szokásos Chiantival és hozzá valami első díjas süteménnyel. Ezúttal levest is ettünk. Most egy másik teremben volt csak asztal, itt ült még rajtunk kívül egy zongorista, aki erősen püfölte a hangszert, többször melléütött. Repertoárja a *Csendes éj* dzsesszesítésétől Chopineken át Mozart *Török indulójáig* ívelt, feltűnő volt, hogy két Chopinbe is belekezdett, a Mozartot se játszotta végig – hallhatóan elakadt, majd lecsukta a zongora fedelét, és távozott. Szerencsére.

Emlékpróba XVI-XVII.

Két próbám is volt a színpadon. Délelőtt első, második felvonás. Este a harmadik. Az első, megállásokkal, nem ment rosszul, különösen a másodikhoz képest. Döbbenetes volt, mennyire fogalmuk sincs arról, hogy mit csináltunk az előző napokban. Amikor utoljára a színpadon voltunk, könnyebben rátették azt, amit a próbateremben próbáltunk. Most mindenben elbizonytalanodtak. De Witek az első felvonást jól bírta, a másodikra szétesett, elfáradt. Olyanokra sem emlékezett, amiket két napja nagyvonalúan teljesített. Elkedvetlenített a második felvonás gyengélkedése.

A harmadik felvonás előtt megbeszélést tartottam a második felvonás felírásaiból. Úgy tűnt, hogy felfogják, amiről beszélek. Aztán részleteztük a harmadik felvonást. Igen sokszor megálltam, gondolom, ebbe nagyon elfáradtak, mert egyre invenciótalanabban szerepeltek. A darab a darabban, a *Tartuffe* gyengén ment, újra elkezdtek, hogy akkor ezt hogyan kell játszani (mintha nem próbáltuk volna már elégszer). Aztán szünet után (miután a büfében több üres vodkás poharat fedeztem fel) a Bogusławski nélküli részt vettem. Elég jó irányt lőttem be – érzésem szerint. Ők azonban már teljesen fáradtak voltak. Meglepődnék, ha bármire is emlékeznének. Közben többen jelezték, hogy csütörtökön próba helyett inni szeretnének velem. Rémes lesz. Nem voltam túl lelkes, ez, azt hiszem, az arcomra volt írva. De az az érzésem, muszáj lesz velük vodkáznom,

hogy azt érezzék, egyívásúak vagyunk. Hogy a vodkát hogyan fogom legyűzni, fogalmam sincs, mert ezt az italt akkor is nehezen nyeltem le, amikor még képes voltam egyáltalán rövidet inni.

Emlékpróba XVIII-XIX.

Két nagyszínpadi próbám jött két nap szünet után. A kötelező vasárnap és hétfő. Eredeti híreim úgy szóltak, hogy teljes lesz a létszám, ám Pięknowskám Krakóban tölti a keddet, szerdát, és Skibiński sincs két napig. Ma továbbá nem lesz Rogowski és a Dísztőt játszó. Énekpróbával indult a nap. Ez összeszedte őket, és mondhatom, utána végig összetartóbbak voltak, mint egyébkor. Azokat a jeleneteket vetjük, ahol elképzelésem szerint meg kell szólalni a kórusnak, aláfestő zeneként. A betanító intenzív jelenléte nagy segítségemre volt. Tehát a második felvonásból megnéztük Bogusławski és Rybak megjelenését (elég biztató), és az első Bogusławski–Chodźko párbeszéd alatti, kínomban kitalált daltanulást a színpad legmélyén. A halk éneklés még nehézségekbe ütközött. Tovább nehezítette a próbát, hogy néha egy-egy szereplő elment ruhát próbálni. Mindig jókor, de a visszajövetelük már igen hektikus volt. Tetőzte a problémát, hogy Sławomir fél 2-kor elment. Így, amikor meg szerettem volna nézni a második felvonás állapotát, arra csak félóra idő jutott. Kíváncsi voltam, meddig jutunk ennyi idő alatt, azonban valami kicsiség miatt leálltunk, így már csak 20 perc maradt. Seba – gondoltam –, menjünk onnan, hogy kiment Każyński... csak hogy Chodźko akkor próbálta éppen a ruháját. Mire megérkezett, már csak 15 perc maradt az egész próbából. Hát így. Így néz ki egy jó próba Varsóban a Dramatycznyben.

Délután riportot adtam, riportot adni nehezebb tol máccsal, mint rendezni. Azt mondtam például, hogy a lengyel nők szépek, a férfiak kopaszok.

Este a harmadik felvonás *Tartuffe*-előadásának a két sas és a cár képeinek részleteivel kezdtem a pepecselést. Ezután álltunk neki elejétől a felvonásnak. Jó hangulatban gyakoroltunk, a hiányzó szereplőinket Jaga, a sógó olvasta be. Ez persze nem teszi a próbát „tökéletessé”. De ezzel együtt helyenként jó ritmusok alakultak ki. Amikor a színpadra mentem utasításokat adni, nem éreztem a szombaton tapasztalt átható alkoholszagot – ez frappírozta munkakedvemet.

Emlékpróba XX.

10-től újra énekóra. Könnyedén átadtam, mert többen úgyse voltak jelen. Pięknowska, Rogowski és Dísztő szerepek. Fél 12 előtt valamivel tudtam nekiállni a második felvonásnak. A hiányzó szereplők miatt persze ritmust nem tudtam beelátni, de többen igen kiválóan mutatkoztak. A két fő férfi, a fő nő és például Maciej is emberibb hangra váltott. A kisebb szerepekben néha egy-egy jó villanás látszik kialakulni. Tartottam megbeszélést is. Aztán ment mindenki vigiliára. (Néhány színésznő eleve más ruhában jelent meg – itt nincs próbaruha –, Hrehorowiczówna megmosta a haját, talán először, mióta ismerem.) Valami előkarácsonyi ünnepség a munkahelyen, ahol az igazgató üdvözlö az ott dolgozókat, aztán mindenki ostyával a kezében körbe-körbe jár, jókat kíván a másoknak... Mi,



Jelenetek az előadásból

magyarok is részt vettünk ezen. Néhányan hozzánk is odajöttek, mi pedig sorban álltunk Słobodzianeknél. Nagyon érzelmessé vált mindenki. Mindenesetre szimpatikusabb, mint az ajándékozás-kényszer.

Vacsoráztunk Annival. Azt mondta, minden színész józan volt a ruhapróbán...

Összpróba I.

Teljesen normálisan dolgoztunk. Jó, nem volt itt mindenki, de mégis. Zenés próbával kezdtünk. 40 percen át. Aztán végigmentünk a darabon. Több mint három óra volt szünettel. Persze leálltunk néhányszor. Azt szeretném, ha az első rész 1 óra 35 perc lenne maximum. A második pedig 45 perc. Ezt most még nem tudom belőni. De olyan volt, mint egy rendes próba kb. 10 nappal a premier előtt. Ez összességében megnyugtató, hiszen valójában ennyi van hátra, azzal a különbséggel, hogy lesz 10 nap leállás a karácsony és szilveszter miatt. Be kellett lássam, vannak olyan jelenetek, amelyek rettenetesen elnyúlnak, energia nélkül. Ezeket estére kiírtam, hogy dolgozzunk rajtuk.

Emlékpóba XXI.

Szorongva mentem az esti próbára, féltem a vodkázástól. Előtte azonban jól próbáltam. Vettem az első felvonásból a kettősöket és a második felvonás végét. Nagyon izgalmas, ahogy Witek odaadja magát Agának, holott az lenne a feladat, hogy hártsa őt, rázza le. Erre teljesen képtelen. Olyan jól működnek együtt, valósággal szerelmesek egymásba, hogy a

Bogusławskit játszó Witek kénytelen volt kitalálni valami határozott játékot, hogy ne adja oda magát teljesen. Hosszú papírcsíkokat tép le a példányából, míg Kamińska hozzá beszél. Ez elég jól működik. Aztán a múltkori próbán kiválóan játszó Bartek Damse szerepében próbált ki valami újat, ami katasztrofális volt. Magam részéről nem értem, hogy ami jó, azt valaki miért érzi rossznak. Hősleg pózolt, ahelyett, hogy a szituációt játszotta volna. Aztán mikor belekötöttem, és megpróbáltam rávenni, hogy a szituációt játssza, újból módosított, nagy igyekezettel sírásra görbítette száját, lehet, hogy valódi könnyeket is ejtett, de hogy erre mi szüksége volt, nem tudom. A második felvonást, azt hiszem, valóban pontosítani tudtam. Ezután megbeszélést tartottam. Közel egy órán keresztül nyűstöltem őket.

Ekkor következett az italozás – barátkozás egymással. Kedvesen, nagy elánnal magyaráztak. Patrícia tiszta erőből fordított. Azt állította, hogy kéri, jöjjenek vissza. Dolgozzunk együtt. Nem tudom, mennyi igaz ebből... talán valami lehet, mert Csehovot akarnak játszani, úgy, hogy én rendezem. Tényleg megkötöttem. Aztán egyre több bort kellett inni.

Emlékpóba XXII-XXIII.

Gyakoroltattam az elejét, rendkívül ritmustalan volt, háromszor-négyszer megismételtük, ahogy a színészek bejönnek, az ügyelő bemutatja kvázi őket azzal, hogy névsorolvasást tart. Néhány egyéb kis pontosítás is történt. Rybaknak megkísértem kiszélesíteni a mozgását, ahogy a tükröződések ábrázolja mint a megírandó darabja fő témáját. Aztán jött Kamińska.

Witek nem emlékezett, mi volt a tempója a tegnapi előtti papírtépkedésnek. Újra vettük. Aztán ő kérte, hogy ismételjük meg a Rybakkal, majd a Kamińskával való kettőst. Szünet után majdnem egyvégtében lement a második felvonás. A végén aztán sok megállás. Világos volt, hogy a harmadik felvonásnak már nem érdemes nekimenni. Megbeszélést tartottunk. Aztán befejeztük a délelőtti munkát.

Aludtam félórát. 4-től a kacsás pirogos helyen Slobodzianekkel ettünk. Szegény Patrícia egy ilyen éjszaka után volt kénytelen két órán keresztül egyfolytában fordítani. Sajnos ezúttal nem kacsás, hanem kacsás-kecskesajtos pirogot ettünk, ami meg sem közelítette a szárnyas kedvencemet. Előtte leves. Slobodzianek megismételte meghívását újbóli munkára. Nem zárkoztam kerekre el, de másfél évnél előbbi (optimista) esetlegességet nem említettem. Mondott *Szeget szeggel*-t és *Úrhatnám polgárt*. Mondtam, ha jönnek, néhány színésszel a mostaniak közül mindenképp szeretnék dolgozni. Tehát a darabválasztás is ennek függvényében kellene, hogy történjen. Aztán érdeklődött, egyes színészekről mi a véleményem, hogy látom őket. Satöbbi. Említette, hogy a színészek nagyon szeretnek velem dolgozni. Néhány falat lenyelése után belekérdeztem, szereti-e egyáltalán, hogy igazgat, nem gondolja-e, hogy ez inkább púp a hátán, előbb – szintén kérdésemre – taglalta is, hogy mennyi problémát okoz a folyamatosan csökkenő dotáció, a kevés előadás (hiszen a színészeket egyáltalán nem lehet egyeztetni). De úgy érzi, a következő évben meg tudja oldani, hogy akár heti öt előadás is legyen a színházaiban. A közönség a posztdramatikus előadásoktól egyre jobban visszafordul a klasszikus művek felé. Azt mondta, a közönség azt se tudja, mi is az a *Hamlet*, legfeljebb azt, hogy mi Warlikowski *Hamletje*. Ha nem sikerül elérni a változást, visszamegy abba a színházba, ahol már dolgozott, afféle szerzői színházat valósítana meg újra. Majdnem lekéstük az esti próbát.

Igazítottam kicsit a *Tartuffe* próbáján. Aztán a harmadik felvonás első képét vettük csak a szöveges szereplőkkel. Míg alapdolgokat nem tisztázunk újra – ne álldogáljanak a többiek. Nem beszélve, hogy a Kellékest játszó színész már Kuba felé repült ezekben az órákban, állítólag 2-án érkezik vissza. A jegyet már szeptemberben megvette. Ezt a szereposztáskor szintén nem közölte senki. Bár nem bánom, hogy ő van a darabban. Elejétől végigmentünk a harmadik felvonáson. A *Tartuffe*-előadáson a Gubernátor páholya felé játszást és a túl hangos beszédet gyakoroltuk. A legutolsó jelenetben Rybak bejövetelét vettük többször is. Itt súlyos szövegproblémák és végszófelejtések akadtak bővében. Szövegösszszemondás vagy négyszer, aztán újra és újra.

Emlékpórá XXIV–XXV.

A második szakasznak is hamarosan vége. Jönnek az ünnepek.

A szombati nap elsősorban a már meglévő ruhák mutogatásából és használatából állt. A színészek háromnegyed óra éneklés után kifli alakban álltak a színpadon, és mi (ruhások és tolmácsok és rendező) nézegettük őket, mint a lovakat, ahogy Kamińska

megjegyezte. Ő egyébként is zavartabbnak látszott a többiekénél, hiszen fejére egy sapkaszerű vörös paróka is került. Noha az ő kívánsága volt. Annival egyáltalán nem gondolkodtunk parókákban. Bogusławski pedig úgy festett, mint egy vadász, kalpagjában, zöldeszürkés árnyalatú kabátjában és halinacsizmájában. A kalapot és csizmát azonnal levettem róla. A többiek főleg összhatásban mutattak jól. A második felvonásra a nők felvették az általunk próbaruhának nevezett alsószyoknyákat, merevítőket, a jó isten tudja még miket, nagyon jól néztek ki, és jól is szolgálja majd a *Tartuffe* próbájának teatralitását. A fiúkon szerényebbnek látszott minden. Kértem is Annit, hogy ezeket a jelmezeket cseréljük le, mert – különösen a női öltözetekhez képest – értelmezhetetlenek. A nők egyébként is – főleg színárnyalatukban – jobban közelítenek a *Tartuffe*-előadás megálmodott jelmezeihez. Ezeket azonban csak a januári második-harmadik próbákon tudjuk majd megnézni. Többször megálltunk, gyakoroltunk, gyakoroltunk, gyakoroltunk. Każyński „művészies” öltözködése még nem győzött meg teljesen, így kell-e kinéznie. Egy óra előtt Patrícia elutazott, helyét a férje foglalta el, aki este és a vasárnapi próbán lesz mellettem. A színészek nagyon kedvesen megtapsolták kiváló tolmácsomat, mikor bejelentettem, hogy vele már csak januárban találkozunk.

Főleg az éneklés körül szótagoltuk a darabot. Jelen volt a karnagy, aki továbbra is munkamániásnak tűnik, különösen a sok lengyel közt – akikre szinte kivétel nélkül illik a Patrícia által már az első napokban közölt mondas: „a munka nem nyúl”, azt hiszem csak ennyi... nem szalad el.

A próba végeztével Kamińska odajött hozzám, és azt kérdezte, nem játszik-e össze vissza. Mert ő úgy érzi, nem egy alak, hanem legalább három. Például Ophelia. Próbáltam megérteni, hogy tényleg így érzi-e. Aztán magyarázgattam mindenfelét. És mondtam, hogy ez rendben van, jól próbál, satöbbi. Aztán elment. Itt ülök a net előtt a szobámban, és hiányérzetem van. (Ha végiggondolom, teljesen érthetetlen, hogy ezt gondolja, ő próbál a legjobban, rajta van az egész darabon, semmi alapja annak, amit állít – de az is lehet, hogy valami lengyel dolog, amit nem értek.)

Összpróba II.

Az ünnepek miatt az utolsó próbát december 22-én, vasárnap tartottuk, közös éneklés után nekiálltunk a teljes darabnak. Ezúttal Mateusz, a produkciós vezető is nézte. A végén csodálatát fejezte ki, hogy már összeállt az előadás. Tulajdonképpen elégedett voltam. Természetesen problémánk bőven van, de 10 nap szünet után 10 nap munka következik, ennyi idő alatt meg tudunk mindent oldani. Rövidnek mondható megbeszélést tartottam, majd nagyon kedvesen külön-külön odajöttek karácsonyi üdvözletekkel minden jót kívánni. Ez igen jólesett. Ebben több volt a szokásosnál, amit itthon is megkap az ember.

Tíz nap múlva

Megérkeztem, várt a rendelt taxi. A taxis kedves volt, nem szóltunk egymáshoz. A portás néni a kulccsal a kezében várt. Szép rend és bűdös volt a szobámban. A sarki ivóvízből csurgattam egy söröspohárba.

Deres Kornélia

Az ember és a pixel

HIROAKI UMEDA MOZDULATSZÍNHÁZA



Accumulated Layout

Hiroaki Umeda teste a Trafó teljes nézőtere előtt változott pixeles képpé. Nem bűvészműtatvány, nem szemfényvesztés. Illetve csak annyira, amennyire becsapható az emberi szem, és persze becsapható. A japán táncos előadásai ugyanakkor arra is rávilágítottak, hogy a színházi tár miként válhat az észlelés kortárs tréningcentrumává.

A színház mint tréningcentrum gondolata a német színháztudós Peter Boenisch 2003-as cikkében¹ bukkant fel, méghozzá az emberi kognitív standardekkel kapcsolatban. Boenisch a (McLuhan-féle) médiaelméletet a klasszikus görög színházzal összefésülő Derrick De Kerckhove kutatásaiból indult ki, melyek

szerint a görög színház annak idején alapvető szerepet játszott az ábécé és írásbeliség új kognitív rendszereinek széles körű megismertetésében és bevezetésében. De Kerckhove vizsgálata rámutatott, hogy a klasszikus görög színház gyakorlata több órán keresztül megkövetelte a többé-kevésbé mozdulatlan közönség tekintetének egyetlen fix területre való koncentrációját. Ekképp a színházi esemény koordinálta a térbeli és időbeli viszonyokat, és a közönséget egy újfajta, egységesítő és leválasztott, a kinesztetikus részvételt nem igazán bátorító észlelésmódhoz szoktatta a színházi elő-

¹ Peter M. BOENISCH: coMEDIA electrONica. *Theatre Research International*, 2003/1. 34–45.

adások „észlelési tréningjein” keresztül. Így a tér maga is mentális konstrukcióvá, spektakulummá vált.² Boenisch hasonló funkciót tulajdonít a kortárs színháznak, ám az elektrONikus kultúra észlelési mintázaainak tekintetében. A hagyományos nyomtatási kultúrát (print culture) meghatározó kognitív standardeket (melyek ugyanúgy meghatározták a színházat, mint a narratív mozit vagy a történetmesélő regényeket) felváltják a multimediális és multiszenzorális észlelési módok, amelyek a hipertextuális szimultaneitás és az (inter)aktív felhasználók által keretezett téridőben alakulnak ki. S ezek a standardek nem csupán az új technológiák által meghatározott digitális esztétikákban lelhetők fel, hanem kulturális gyakorlatok egész sorát hatják át. S éppen ilyen gyakorlatnak tekinthető Hiroaki Umeda január végén a Trafóban látt két táncelőadása is, amely a nézőket az észlelés és érzékelés kortárs módozataival s az ezek által felmerülő problémákkal szembesítette.

A kortárs japán művészeti paletta egyik kiemelkedő alakja a harminchét éves koreográfus-táncos, aki előadásaiban a digitális univerzumba belezuhanó ember mozgulatainak szoros olvasatát tűzi ki céljául. Hiroaki Umeda mozgulat-színháza így a látás, a hallás, az érzékelés és a téridő-tapasztalat határaitra fókuszál. Ebben a színházban többé nem az a kérdés, hogy a színpadon megjelenő alak milyen érzelmeket közvetít, vagy milyen történetet mesél el, esetleg milyen fizikai attrakcióra készül, hanem hogy miként alakul át az emberi test helye és észlelhetősége a technológiák mindennapos zajörvényében. Ezek a poszthumán látképek így egyfelől arra irányítják a nézők figyelmét, hogy miként látszódhat és épülhet újjá az ember (mint test és szubjektum) a digitális technológia korában, illetve arra is rámutatnak, hogy a nézők – érzéki csalódásoknak is kitett – érzékelő testtel rendelkeznek. Vagyis a nézés határait, új területeit veszik célba.

Az elsőként bemutatott szóló, az *Accumulated Layout* (nagyjából: Megsokszorozódott elrendezés) alapvetően a mozgás és a világítástechnika segítségével hozott létre olyan tűpontosra komponált percepciók kalandokat, amelyek az elidegenített emberi mozgulatok hatásesztétikáját aknázták ki. Például a tekintet számára hirtelen követhetetlen gyorsaságúvá váló karkörzések, majd hirtelen megállításaik a mozgóképpé alakulás sajátos stációiként jelentek meg. A fekete-fehér térben Hiroaki Umeda darabossá, szakadozottá vagy máskor nagyon is fluiddá váló mozgulatait a világítás irányainak (oldalról, előlről, hátulról jövő) és módozatainak (éles, közepérs, gyenge fény) váltakozása szervezte olyan látvánnyá, amely a filmek és számítógépes animációk észlelési konvencióit idézte meg. Tehát a fény le- és felkapcsolása révén működtetett villámgyors válgástechnika következtében néha úgy tűnt, mintha darabosan rögzített videót néznénk, máskor egyenesen egy pixelekből felépülő, élettelené váló számítógépes grafika tárult a tekintet elé. Ezek a megtört, átalakított, újrakeretezett mozgulatok pedig végső soron az emberi test mechanikus robottá válását is előre vetítették.

A vizuális varázslat kiegészült a technológia szonorikus környezetével: zajok, különféle hangfrekvencián megszólaló, zenévé összeálló zörejek és hangeffektusok keretezték az emberi test újraszerveződését. Az elektronikus morajlások sok esetben olyan kíméletlenül hangossá váltak, hogy a néző nem pusztán a fülön keresztül és által érezte őket, hanem az egész test átvette azok frekvenciáját és ritmusát. Így a hangok a testben vertek olyan dübörgő visszhangokat, melyek minden gond nélkül háttérbe szorították például az ember saját szívdobogását. Ezért is tűnt meghatónak, amikor ebből a gyors és lehegerlő elektronikus vizuális-szonorikus környezetből néha kihallatszott a fáradó emberi test is: a táncos lihegése, fáradtsága, a testi erőnlét határai.

S míg az *Accumulated Layout* ot a képpé és robottá váló emberi test kísértetiesége határozta meg, addig a második szóló, a *Holistic Strata* (Holisztikus réteg) esetében némiképp elveszni látszott az áramló fénypontok közegében meghajló emberi test bemutatásának ötletessége. Mert bár kétségkívül igen imponáló volt, ahogyan a néha pixelörvényként, néha hóviharként, máskor úrbéli csillagözönként feltűnő digitális fénypontok és őket kísérő hangeffektusok szó szerint beburkolták Hiroaki Umeda testét, adathalmazá alakítva azt, ám a mozgulatok koreográfiája, valamint az ezek alapján létrejövő látványok és percepciók lelemények egy idő után mintha önmagukat ismételték volna. Mindeközben a médiatechnológia és ember találkozásának pillanatában megtapasztalhatóvá válhatott az, ahogyan a hang, a kép és a test rétegei újraírják egymást.

Ebben a felgyorsuló, majd lelassuló csillagviharban ott hajladozott maga az ember, aprón, de láthatóan, megtörve és megváltoztatva a rendszertelennek tűnő rendet. Az előadásban alkalmazott érzékelő technológia révén ugyanis a táncos izmainak mozgatószórából származó fizikai adatok összehangolódtak a vetített pixelörvényekkel, így alakítva egymás ritmusát, illetve mozgási irányát a harmónia és ellentartás dialektikájában. Tehát az ember mint fizikai adattömeg a fénypontokból felépülő adatuniverzum közegében olyan, a nézői érzékszerveket stimuláló multiszenzorális és intermediális élményt kínált, amelyik a tér és idő ismert koordinátáit újjászervezte. Ezzel párhuzamosan ismét kiemelten fontossá vált a nézői észlelés érzékennyé tétele, amelynek során a bevett, egyes médiumokhoz kötődő percepciók konvenciók keresztezték és átalakították egymást.

A Trafóban bemutatott két táncelőadás a digitális-elektronikus kultúra észlelési tréningjeiként mutatott rá a linearitás elvesztésének érzéki tapasztalatára, a képpontok felől újraszerveződő emberi test határaitra, valamint a fizikai és digitális adatok egymásra hatására. Tehát nézőként nem pusztán azért volt izgalmas látni Hiroaki Umeda két táncszólóját, mert a látás és a hallás érzékrendszerain túl az egész emberi test reflektáltan és letagadhatatlanul bevonódott a befogadás folyamatába, hanem azért is, mert megtapasztalhatóvá vált az, hogy az újmédia használata által tudatosuló észlelési keretek hogyan hozzák létre – Boenisch szavaival élve – „az információ feldolgozásának és rendszerezésének újfajta standardeit, ide értve azt az esztétikai információt is, amelyet művészetnek nevezünk”.³

² Idézi BOENISCH: i. m. 38.

³ BOENISCH: i. m. 44. (Fordítás tőlem: D.K.)

Az idő a mozgás maga

BESZÉLGETÉS HIROAKI UMEDÁVAL

Vizuális művész, koreográfus és táncos. Szembemegy a konvenciókkal, és a saját törvényeit követve új kifejezésformát alkot. Hiroaki Umeda szó szerint a mozdulat művésze, kortárs illuzionista, aki már-már tudományos megalapozottsággal igyekszik feltérképezni azt, ami régóta fúrja mindünk oldalát: a rendszert, melyben a mozgás életre kel.

– Másodszor jöttél Magyarországra, mindkét alkalommal két-két előadással érkezted. Három évvel ezelőtt a 2. repulsion és a Haptic című koreográfiáidat láthattuk, idén két szót, az Accumulated Layoutot és a Holistic Stratát mutattad be. Nagyon különböző ez a négy előadás, mégis mintha lenne valami közös bennük, valami alapvető hasonlóság a vizuális világukban. Három éve a közönségtalálkozóon is említetted, hogy eredetileg fotográfus vagy. Miben tudott és tud neked többet nyújtani a tánc, mint a fényképészet?

– Láttad a mostani előadásaimat?

– Igen, hogyne. Kicsit később kérdeznék is róluk.

– Rendben. A kérdésedre válaszolva, eredetileg fényképészetet tanultam, és fényképésznek is készültem. De valami miatt nem voltam a fotográfiával tökéletesen elégedett. Frusztrált, hogy valami mindig közém és a kifejezés közé áll; a fénykép létrehozásához ugyanis mindig idő kell, én pedig inkább valami olyan kifejezésformát kerestem, amely közvetlen. A táncban a kifejezés folyamata és végeredménye egyszerre, egy időben keletkezik, és ez számomra nagyon érdekesnek tűnt.

– Húszéves voltál, mikor végül is letetted a voksod a tánc mellett. Hogyan álltál neki a dolognak?

– Sokféle workshopra jártam, táncórákat vettem, de egy év után fel is hagytam velük. Nem volt táncos-teszt, másképp mozogtam, és nem éreztem magam otthonosan a táncstílusokban. Rá kellett jönnöm, hogy nem akarok táncolni, pontosabban nem táncolni akarok. Csak a testemre akartam koncentrálni, méghozzá anélkül, hogy közben táncos-testté formálnám azt. Magáról a mozgásról akartam többet megtudni. Arról, hogy hogyan keletkezik, és hogyan alakul egy-egy mozdulat. Ezért inkább ezzel kezdtem foglalkozni.

– Úgy tűnik, ez a közönség számára is érdekesnek bizonyult, mert a while going to a condition-koreográfiádtól hamar hangossá vált a nemzetközi sajtó, óriási siker volt Európában. Ha jól tudom, azóta is inkább ezen a kontinensen tartod a bemutatóidat, nem Japánban. Mint előadó érzékeltél bármilyen különbséget a hazai és az európai közönség mentalitásában?

– Igen. Elég meghatározó különbségek vannak. A japánok halkak, nagyon-nagyon halkak, az élet minden területén. Színházban ezt leginkább az előadás utáni taps



Schiller Kata felvétele

intenzitásában lehet észrevenni. Ennek alapján soha nem tudni, tetszett-e nekik az előadásom, vagy sem. És nem is jönnek oda beszélgetni a show után. Európában más a helyzet. Nem tudom, Magyarországon pontosan hogyan működik, de például Franciaországban a közönség szeret visszaigazolást adni a látottakról. Az európai emberek valahogy sokkal közvetlenebbek. Igazság szerint nem értem a japánokat. Túl halkak hozzá!

– Volt már olyan, hogy kompromisszumot kellett kötnöd az aktuális közönség igényeihez alkalmazkodva? Hogy valamin változtatnod kellett ahhoz, hogy jobban befogadhatóvá váljon, amit csinálsz?

– Nem, nem szoktam változtatni a darabjaimon. Az én előadásaimnál nem számít, hogy a Föld melyik szegletében él az, aki nézi, mert arra törekszem, hogy kizárjam a jelentést. Természetesen a legtöbb alkotásnál a kulturális különbségeknek is lehet jelentőségük. Ha például be szeretnél mutatni valami olyasmit, amit a japánok értenek, akkor azt az európaiak biztos nem fogják érteni, és fordítva. A legtöbb művésznél szükség van egyfajta előttes tudásra ahhoz,

hogyan megérted. De ha ezt kizárod, ha kizárod a jelentést, nem kell változtatnod az előadásaidon, és nem kell kompromisszumokat sem kötnöd.

– *Ezt hogyan valósítod meg a gyakorlatban, hogyan zárod ki a jelentést? Korábbi interjúkban sokszor hangsúlyoztad, hogy saját táncmetodológiát igyekszel találni. Mi ez a metodológia?*

– Mindaz, ami a testemből fakad. Egy szóban: a mozdulat. A tánc számomra maga a mozdulat.

– *Véleményed szerint mi a különbség a kettő között? Mi a különbség a mozdulat és a tánc között?*

– A táncnak mindig saját stílusa van. A balettnak is megvan a maga stílusa, a hip hopnak is. De ez a fajta kifejezés, ez a stilisztika engem nem hoz annyira lázba. Ezért is hagytam abba a táncórákat. Ami a stílusnál sokkal érdekesebb, az az a valami, ami a mélyén van, ami a mozdulatok alapja. Ezt a princípiumot próbálom azonosítani minden táncban, és ez a mértéke az én koreográfiáimnak is.

– *Mi ez a princípium?*

– Megpróbálom röviden elmagyarázni. Több tényezőtől áll. Először is tudni kell állni, aztán tudni kell sétálni, és végül ténylegesen megmozdulni a térben. Az alapvető minőségei a nyugalom, a feszültség és persze a lélegzés. Ezek mind-mind ahhoz kapcsolódnak, hogy hogyan tudjuk kihasználni a testünkben lévő természetes erőt.

– *És ez a természetes erő honnan származik: a rendezettséghez vagy inkább a káoszhoz kapcsolódik?*

– A test alapvetően kaotikus. Az a feladat, hogy ezt a káoszt valamilyen rendszerbe szervezzük. A mozdulatok által folyamatosan a saját testemmel konfrontálódok, meg kell találnom a mozdulatok rendjét.

– *A testnek viszont van egy erőteljes emocionális oldala is. Van értelme szubjektivitásról beszélni a te előadásaid esetében?*

– Nem szoktam azt a szót használni, hogy emóció. Szerencsésebbnek tartom, ha impulzusokról beszélünk, testi impulzusokról. Én nem szeretnék ugyanis érzelmeket közvetíteni, csak a testem impulzusait akarom kifejezni. Az érzelem mindig jelentéshez kötött, amit meg lehet osztani, és meg lehet érteni. De az impulzus az valami más. Valami olyan, ami persze az érzelmek kifejezéséhez is szükséges, viszont nem lehet egy az egyben lefordítani. Ha megpróbálok kislábizálni, mit jelent, talán felismeresz bizonyos érzelmeket, de sosem tudod teljes biztonsággal azonosítani őket.

– *Akkor emóció helyett beszéljünk inkább vágyról ebben a kontextusban?*

– A vágy hasonló az impulzushoz, de nem ugyanaz a kettő.

– *Lehetségesnek tartod, hogy egyszer emberi test nélküli koreográfián dolgozz?*

– Abszolút, nagyon izgat a téma. Főleg azért, mert az előadásaimban nem az emberi testé a vezető szerep. A tánc számomra ugyanolyan jelentőséggel bír, mint a hang vagy éppen a fény. Igazság szerint kísérletezem már azon, hogy készítek egy test nélküli, csak audiovizuális koreográfiát. Ettől függetlenül viszont az emberi test számomra lenyűgöző alapanyag.

– *Az előadásaidban a testen, a mozdulaton kívül fontos szerep jut a térnek és az időnek is, valahol azt olvastam, hogy a metodológiádat téridős szerkezetűnek nevezik.*

Hogyan képzeljük el egy téridős előadást?

– Engem igazából az érdekel, hogyan tudom szabályozni a testek idejét. Nemcsak a saját testemét, de azon keresztül a közönség testét, a közönség idejét is. A mozdulatokkal ugyanis ezt megteheted: szabályozni tudod a percepciót. Ha például egy egyszerű, sima kézmozdulatot teszel, az önmagában semmi, de ha lelassítod, és valami pluszt rendelsz hozzá, máris másképp érzékeled. Szerintem nagyon érdekes, hogy a mozdulat a tér és az idő segítségével milyen hatást gyakorol a közönségre.

– *Van ennek bármi köze a fizikához, a relativitáselméletéhez vagy például a húrelmélethez?*

– Nem, nem igazán. Nagyon érdekel a fizika, és nagyon szeretném megérteni, mondjuk, a húrelméletet, talán tudattalanul feszegetem is ezeket a határokat, de alapvetően nincs köze hozzájuk.

– *A tegnapi előadásaidban megfigyeltem, hogy a hihetetlen dinamika ellenére szinte végig egy fix ponton, a színpad közepén állsz, és nem mozdulsz ki onnan. Miért?*

– Ezek szóló előadások. A szólóknak pedig számomra az a tétjük, hogy megmutassam általuk a színpad határait. Azért választok egy adott pontot, mert annak a pontnak, éppúgy, mint a matematikában, nincsenek határai. Ez a koncepció. Ha egy pontba sűrítet, megnyílik a tér, és érzékelhetővé válik a kiterjedése.

– *Ebben, gondolom, a vizuális elemeknek is jelentőségük van. A koreográfiáidnál te álmodod meg, és te is kivitelezed a hangot, a fényt, vagyis a vizuális világot. Mi a fontosabb számodra? A mozgás vagy a látvány?*

– A kinetika izgat igazán, ezért erre is fókuszálok. Persze a kettőt nem egyszerű szétválasztani, mert valahol a tánc is vizuális művészet, és egyébként is a fény teszi lehetővé, hogy érzékelj a táncot. Valószínűleg ezért is kreálom én magam a látványvilágot. Nagyon nagy szerepe van az idő szabályozásában annak, hogy hogyan mutatsz meg a mozdulatot.

– *El tudod képzelni, hogy valaha technikai bázis nélkül készíts koreográfiát?*

– A vizualitás elég fontos, de azt hiszem, azért érdekes lehet egy fény nélküli koreográfia is. Mondjuk, egy, csak a bőr stimulációjával foglalkozó koreográfia.

– *Hogy jön létre egy-egy előadás? Mi készül el legelőször?*

– Mivel az előadásaim magja mindig az impulzus, először azt kell megtalálnom magamban. Miután megvan, ki kell találnom a koncepciót. Persze sokszor megesik, hogy ragaszkodom egy-egy érdekesebb mozdulathoz vagy kifejezésformához, de ehhez mindenképp meg kell értenem, számomra mi a jelentősége annak. Mikor a koncepciót készítem, általában vázlatokat is rajzolok, absztrakt vonalakat. Ez olyan nekem, mint a kotta, aminek a segítségével aztán megkomponálhatom az előadást. Ezt a kottát töltöm meg táncokkal és vizuális elemekkel. A gyakorlatban ehhez mindig a zenét állítom össze először, mert a zene képes aztán szabályozni az időt.

– *Úgy tűnik, az idő számodra a legfontosabb.*

– Igen, abszolút. Az idő a mozgás maga.

– *Gyakran hangsúlyozod az előadásaidkal kapcsolatban, és most is említetted, hogy nem kell mögöttük jelentést vagy üzenetet keresni. Mégis, a tegnapi koreográfiáidnál, főleg a második, a Holistic Strata esetében az az érzésem támadt, hogy itt valahol a virtualitás és a realitás összemozdul.*

sódásáról is szó van. Mint művész miért érzed problematikusnak a kettő közötti határok eltűnését vagy kijelölését? – Ha például tévét nézel, vagy bekapcsolod a komputered, amit manapság mindenki gyakran megtesz, igazából pixelekkel találkozol. A pixel persze csak egy karakter, de ha elvonatkoztatás ettől, a karakterek összeállnak, és kirajzolnak, mondjuk, egy emberi arcot. Az arc mögött viszont attól még a pixel szabályozza azt, hogy mit látsz. Az én generációm (most harminchét éves vagyok) már tévén nőtt fel, én mégsem bízom igazán a tévében. Nem nagyon hiszek abban az igazságban, amit a pixelek formáznak; nem bízhatunk vakon az információban. Ez az egyik oldala a dolognak. A másik, hogy véleményem szerint nincs is ér-

telme határokról beszélnünk virtualitás és realitás között, mivel a virtualitás a realitás részévé vált. A legtöbb ember egyszerre él mind a kettőben, és ugyanúgy valóságosnak éli meg őket. A virtualitás ugyanúgy realitás. Kicsit filozofikusabb megközelítésben pedig igazából sosem tudod megállapítani valamiről, amit látsz, hogy tényleges-e, vagy sem. Nincs bizonyítékod arra sem, hogy valóban létezel. Szerintem ezért nem az a kérdés, hogy hol vannak a határok virtualitás és realitás között, inkább az, hogy mit akarsz elhinni, és mit akarsz valóságosnak megélni. Én ezzel játszom a darabjaimban.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOMJÁTHY ZSUZSANNA

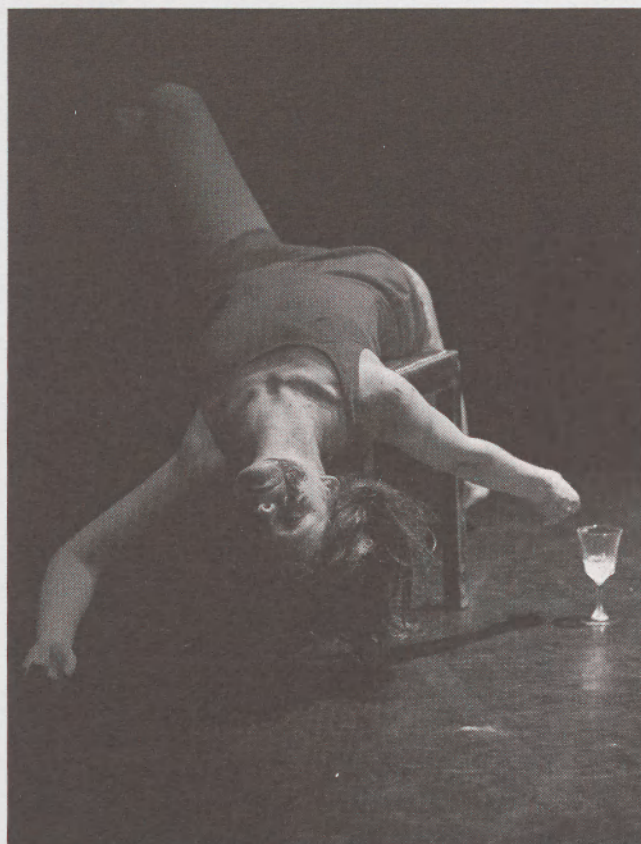
Kutszegi Csaba

lonescót táncolni és meghalni

III. VENDÉGVÁRÓ FESZTIVÁL

A Bethlen Téri Színház idei Vendégváró Fesztiválján Erdély első kortáránc-együttese, az András Lóránt Társulat lépett fel három estén. Az együttes igen fiatal: hivatalosan 2014 őszén alakult, akkor kapták meg Marosvásárhelyen egy hajdani zsinagóga épületét, amely persze felújításra vár, de nem kevés lelkes tettvággyal színházzá varázsolható. A jelenleg hat táncos-színész taggal (öt férfi és egy nő) rendelkező csapat története 2010-ig nyúlik vissza, akkor indult a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen a mozgásművészet szak, amelyen kortárs koreográfiát tanulhatnak a hallgatók. András Lóránt az első évfolyamokon végzett hallgatóiból alapította meg a nevét viselő társulatot, amely a névadója mellett fiatal koreográfusok bemutatkozását is lehetővé teszi. Ennek tanúja lehetett a Bethlen téri közönség is, hiszen a háromból két estén frissen végzett, fiatal koreográfusok egy-egy alkotása szerepelt a műsoron. Az első nap programja azonban a társulatvezető *A koreográfia képlekenysége a színpadi helyzettől függően* című prezentációja volt.

Már ezen az első estén kiderült, hogy az András Lóránt Társulat a kortáránc-színháznak olyan irányzatát követi, amely elsősorban előre megírt darabokat, történeteket fogalmaz meg testnyelven, igyekezve a verbálisan már létező opushoz mozgás által generált pluszt hozzáadni. Ez a színdarabból kiinduló alkotási módszer sokkal több átgondolást, elemzést kíván, mint például a koreográfus énjéről szóló, érzéseket és



Áldozatvivők

hangulatokat cselekmény- vagy történesszál nélkül, szabad asszociációs technikával szubjektíven feltáró, semmi konkrétan megfogalmazhatóról nem szóló ko-

reografálás (mely gyakran tág teret enged a kötött vagy kötetlen improvizációnak is). Ez utóbbi esetében ugyanis az elkészült alkotásban bármi jöhet bármi után, a darabon belüli kohézió sem szentírás, sőt, ezekben a művekben a kompozíciót kiszámíthatatlannul és logikátlanul fragmentáló eklektika gyakran a széthulló személyiség és az identitásválság szimbólumává avanszálódik, és ebben a minőségében a korszerűség zászlajára tűzetik. E kissé maliciózus megfogalmazással persze nem tagadni akarom a színjátás (a művészet) minden eddigi értékét szabadon megtagadó kísérletezést, csak határozottan azt állítom, hogy a folytonos, káoszteremtő mindentagadás az esetek igen nagy százalékában csak a könnyebb alkotói módszer választása.

András Lóránt Aiszkhülosz *Oreszteia*-trilógiájának középső darabját, az *Áldozatvivőket* készül színre vinni, és azt prezentálta az esten, hogy milyen elemekből hogyan alakulnak ki az előadás tematikus és szemantikai egységei. A mozgásból indult ki. Táncos-színészei rövidebb-hosszabb mozdulatsorozatokat mutattak be, melyekhez hol került zene, hol nem, aztán ugyanazokat a mozgásokat előadták – szinkronban – párban és csoportban, majd kettősök következtek. A koreográfiai darabkákat eleve a színdarabból származó hangulatok inspirálták, de eleinte még lazán, szabadon, nem tudva, hogy az egyes kisetűdökből végül is mi lesz. A szigorúan, szöveggönyv alapján történő koreografálásnak is van tehát szabad asszociációs periódusa, csak az alkotói szándék a későbbiekben igyekszik helyre tenni a szegmenseket. Ez történhet például újabb eszközök beléptetésével. Egyből szakrális, „áldozati” hangulat alakult ki, amikor András, elsötétítve a színpadot, egy nagyobb fénykört kért a játéktérbe, és a szinkronmozgást végző, immár karrá előlépett táncosok kezébe egy-egy égő gyertyát adott. Aztán jött a szöveg. Nagy-nagy különbségek adódtak abból, hogy a táncos-színészek milyen hangulatban, milyen tempóban és hangerővel mondták a szövegrészleteket (itt közbe kell szúrnom: meglepően szépen artikuláltak), sőt, olyan megoldás is mutatkozott, melyben a szavakat, szótagokat tagolva, énekszerűen intonálták a szöveget. András Lóránt nem rejtette véka alá, hogy ezek az alkotórészek eleinte igen variábilisak. Egy-egy koreográfiai részlethez gyakran más és más szövegrészek társulhatnak, mint ahogy változhat a táncolók létszáma, térformája vagy a szövegmondás módja, ereje, mikéntje is. És a kellékekről, a berendezésről még nem is beszéltünk, pedig azoknak a szimbolikus vagy éppen konkrét jellege jelentéstöbbletet vagy egyenesen értelmet adhat egy-egy jelenetnek.

A Vendégváros Fesztiválon egyebek mellett az a jó, hogy az előzetes szakmai-módszertani prezentáció után a másnapi előadáson már élesben vizsgálhat a meghívott társulat. Ez meg is történt: a fiatal együttes izgalmas, feszültséggel teli atmoszférát teremtve, figyelemre méltó kortárstánc-előadáson mutatta be Eugène Ionesco *Székek* című drámáját. A nagy kérdés persze rögtön az, hogyan lehet egy alapvetően szöveggözpontú darabot táncsal előadni. Ráadásul a *Székek* fiatal, de máris igen felkészültnek mutakozó koreográfusa, Pál Alíz teljesen lemondott a szövegről:

az előadáson egy szó sem hangzik el, de még csak nem is olvasható. Láthatók viszont bőven szavak nélkül is értelmezhető szimbólumok. És ez kicsit sem idegen a színdarabtól, hiszen abban maguk a címadó bűtordarabok, illetve sajátos szereplésük eleve nyelven túli, szimbolikus jelentéstartalmakat indukál. De ez rögtön felvet egy másik, igen lényeges kérdést is. Azt tudniillik, hogy a nézőnek kell-e, illetve mennyire kell előzetesen ismernie a Ionesco-írást ahhoz, hogy maradéktalanul vagy legalább elfogadhatóan értelmezni tudja a koreográfiát.

A legtöbb táncműfajban (a hagyományosakban és a legprogresszívebb kortársakban egyaránt) kimondva-kimondatlanul határozott a nézői elvárás, mely szerint egy koreográfiának előzetes tanulmányok, sőt még a műsorfűzet elolvasása nélkül is értelmezhetőnek kell lennie, illetve az üzenetnek vagy legalább a szellemiségének el kell jutnia a befogadóhoz. A *Székek* a darab előzetes ismerete nélkül nem, vagy csak szegényebben, vagy a különböző szubjektív megközelítéseknek megfelelően, nagyon eltérő módokon értelmezhető, mindemellett a darab ismerete nélkül is születhet az előadásnak korrekt, kompakt, érvényes értelmezése.

A témaválasztás azért is szerencsés, mert a darab (sokértelműsége mellett egyik) központi kérdése (Ionescónál is) a kommunikáció lehetősége (egy másik pedig a Nagy Abszurd Hiány, az élőlények, az emberek, az Isten hiánya az életben, főleg annak vége felé, az elhagyatottságban, majd a halál pillanatában és utána). A koreográfia azonban nem egy toronylakásban játszódik, hanem egy kórházi szobában vagy öregek otthonában, esetleg elfekvőben. A világ különböző pontjairól érkező illusztris vendégeket jelképező székek a nővércsengő megnyomására kerülnek egymásra rakva az ajtó mögé, az emberpár onnan hozza be és rendezi sorba őket a játéktér közepén. Abszurd ellentmondás, hogy a koreográfiában az öreg emberpár egyáltalán nem öreg, sőt, két igen fiatal, energikus alak táncolja (Györfi Csaba és maga a koreográfus: Pál Alíz). Korban hozzájuk (és a helyszínhez is) illik a szónok igencsak átértelmezett szerepét megtestesítő nővér (Bezsán Noémi), aki majd „az öregek” világmegváltó utolsó üzenetét fogja eljuttatni – nem éppen a megfelelő módon. A szék-vendégek újabb és újabb hívása-érkezése közben az emberpár nem szelísen fecseggve totyog a rumliban (miközben mélyen is értelmezhető butaságokat fogalmaz meg), hanem ezt az állapotot jellemezve, ezt a hangulatot megteremtve, energikus kortárstánc-kettősöket és szólókat lejt, melyekben konfliktusaik, akarásaik, utolsó erőlködéseik fogalmazódnak meg. Eleinte konkrét utalások is megfigyelhetők, szerintem például túl konkrét is a játék a papírcetlivel, mellyel az átmentendő, közlendő fontos üzenet létezése van előrajzolva. Sokkal izgalmasabb a játéktér közepén tornyosuló kétszintes fémpolc tetején gömbölyű akváriumban egykedvűen köröző halpár jelenléte és a gyógyszeres fiola az alattuk levő polcon: rögtön sejthető-tippelhető, hogy fontos szerepük lesz a végkifejletben.

Röviden összefoglalva a továbbiakat: a végén a „jól öltözött” (angyal- vagy halál-fehérben tündöklő) nővér kommunikációs csatornát létesít a halak és az embe-



A lecke

Dusa Gábor felvételei

rek között (műanyag csövön csurgatja a halak vizét az öregek teáscsészéibe), majd visszafelé is eljuttatja az üzenetet: a csövön át levegőt akar fújni a halak vizébe, eleinte sikertelenül, aztán végre az „üzenetbuborékok” eljutnak a „megfelelő alanyokhoz, a megfelelő helyre”, a süketnéma, közömbös halak alig félliteres, zárt életterébe. Közben az öregek, miután megszerezték az elzárt gyógyszeres fiolát, és tartalmát bevették, tátott szájjal, a halakra figyelő pózban a polc alá bújva megmerevednek (ez lehet az öngyilkosságuk).

A *Székek*ben a kommunikáció központi téma, de Ionesco másik méltán kedvelt, gyakran játszott darabjában, *A lecke*ben is folyton ott motoszkál a kérdés. A fesztivál harmadik estjén – Györfi Csaba koreográfiájában – ezt a Ionescót láthattuk. Györfi megközelítési módja, feldolgozásának mikéntje igen hasonlatos Pál Alízéhoz (például *A lecke*ben sincs szöveg, nyelvet a testmozgás alkot). A legszembetűnőbb különbség az, hogy Györfi bátrabban választ teátrális, sőt helyenként populáris megoldásokat, de mivel e jelenségeket sikeresen kordában tartja, nem hígul fel az előadás.

Viszont helyenként igen látványos, harsány, attraktív és szórakoztató lesz.

Talán még nehezebb előzetesen elképzelni, hogyan lehet *A lecke*ben mozgással kifejezni a Ionescói tartalmat, hogyan lehet visszaadni a tudós professzor karakterét, motivációit, mindazt a mögöttes filozófiát, melyet az összetett figura a drámában megtestesít. Györfi jól választ, amikor nem akarja táncsal megfogalmazni mindazt, amit az író leírt, hanem a történetet és az alakokat lehetőségnek tekinti, amely révén szellemiségében ugyan Ionescóihoz hasonló, de alapvetően saját értelmezést visz színre. Interpretációjában *A tanár* (Ruszuly Ervin) nem annyira a Thomas Mann-i Cipollához hasonló „veszedelmes emberbűvölő” (ahogy Ionesco-elemzésekben ez gyakran olvasható), hanem inkább fausti figura. Nem attól mámorosodik meg ugyanis, hogy a tudás fölényével hatalma alá vonhatja *A tanítványt* (Deák Orsolya), hanem a lány közelségétől visszanyert újbóli fiatalság kísértésének nem bír ellenállni. Fiatalodásfüggő lesz, ezért van szüksége újabb és újabb adagra a lányból, ez vezet végül a – Ionesco által is rendezői utasításba adott – szexuális leigázással is motivált gyilkossághoz. *A lecke* táncos-színészei is fiatal huszonévesek, Ruszuly Ervin tanára sincs külsődleges eszközökkel előregítve, testi állapotára és ezáltal implicita a korára is a történet elején csupán a mankói utalnak, melyeket fokozatosan elhagy, hogy majd a csúcspontra jutva energikus fiatalember legyen. A tanítvánnyal táncolt kettősökben néhány igazi „fizikai színházi” csemege is látható. Ilyen, amikor a könyvet olvasó lányt a tanár az asztal körül hokedlikén járattja úgy, hogy minden lépésnél maga helyezi (kéjes örömmel) a lány lába elé a bútordarabot, megakadályozva ezzel a tanítvány leesését. Benne van ebben a tanítás öröme és a sanda „megvezetés” is. Amikor meg a lámpa alatt fekvő, a férfi először elkapja, hirtelen két karjába zárja a lányt, az hideglelősen ördögi.

Györfi Csaba a zenei kíséretbe is bátran választott groteszk könnyűzenei tételeket, slágerrészleteket és még erősen kihangosított diszkós-rockos számokat is. A zenei részleteknek megfelelően groteszk és igen látványos „bizarrrévi” táncbetétek is megjelennek a koreográfiában, ez utóbbiak főszereplője legtöbbször *A szobalány* (Bezsán Noémi). A már a *Székek*ben megismert igen eredeti, karakteres táncosnő az előadás végére hétköznapi alkalmazottból démoni vámpírrá változik. A szobalány Ionescónál is egy követ fűj a tanárral (a gyilkosság után igyekszik mindent elrendezni), de Györfi koncepciójában ennél jóval lényegesebb szerephez jut: a kéjben és a bűnben is társa a férfinak, sőt, mintha a háttérből ő motiválná-manipulálná a történet szereplőit. Bezsán Noémi kitűnő a szerepben, de egy cseppet sem marad el mögötte a szintén sokarcú Deák Orsolya és a mély, drámai alakítást nyújtó Ruszuly Ervin sem.

Az András Lóránt Társulat háromnapos vendég szereplése engem (újólag) meggyőzött a mozgásszínház érdekes és fontos voltáról. A kortáránc-technikák benyomulása a műfajba határozottan dinamizálja az előadásokat, és ami talán még fontosabb: vélhetően a koreográfus-rendezők szemléletét is. Ehhez persze szép számban kellene születniük hasonló kísérleteknek.

Mindannyiunknak szerzőknek kell lenni

BESZÉLGETÉS BOJAN JABLANOVECCAL

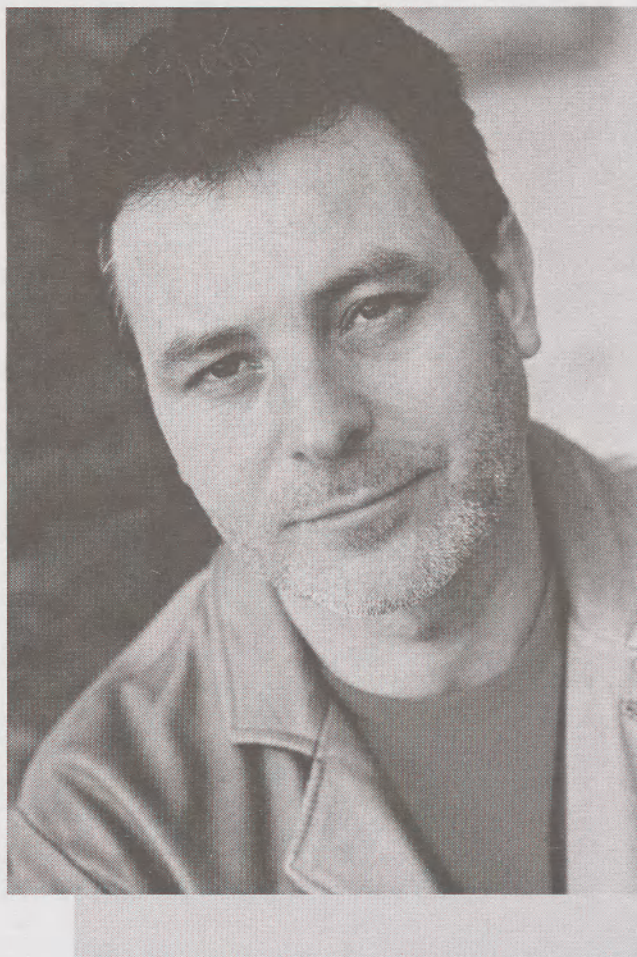
Januárban egyhetes workshopot tartott Szegeden Bojan Jablanovec, a gyakran botrányos előadásairól ismert szlovén Via Negativa művészeti vezetője. A csapat Budapestre, a Kortárs Drámafesztiválra 2008-ban két előadását hozta el, a MASZK Egyesület szervezte szegedi THEALTER Fesztiválnak pedig 2012 óta visszatérő vendégei. A MASZK is koprodukciós partner a *Kell legyen valami* munkacímű, nemzetközi együttműködésben készülő előadásban, amit 2015 júliusában a jubileumi, 25. THEALTER-en láthat majd először a közönség. Amikor a szegedi workshop utolsó előtti estéjén leülök beszélgetni Bojan Jablanoveccal, rögtön közli, hogy a folyamatban lévő projektjeiről sosem árul el semmit.

– *Rendben, akkor kezdjük a múlttal: Ljubljánában, 1989-ben szereztél rendezői diplomát. Hogy kerültél oda?*

– A ljubljanoi Színházi Akadémia ma is az egyetlen ilyen irányú képzést nyújtó felsőoktatási intézmény: ha színházat akarsz tanulni, ide kell jönnöd. Egy kisvárosból, Murska Sobotából, vagyis Muraszombatból érkeztem, volt amatőr színjátszó múltam, a rendezés előtt közgazdaságtant tanultam, és az egyetemen szerveztem az első csapatomat is. Amikor a színház mellett döntöttem, épp semmi izgalmas nem volt a szlovén színházban, vagy legalábbis én nem tudtam róla. Aztán a nyolcvanas évek közepén valóságos kulturális robbanás zajlott le: a Laibach, a Neue Slowenische Kunst mozgalom korszaka ez. Dušan Jovanović lett a Szlovén Ifjúsági Színház (Slovensko mladinsko gledališče) művészeti vezetője: innen indult Tomaž Pandur pályája is a *Seherezáde* című előadással, amely híressé tette. Érdekes idők voltak.

– *A ljubljanoi akadémián közülük esett szó valakiről?*

– Nem, ez egy igazi klasszikus iskola. Nem tudom, hogy ma mi a helyzet, sok fiatal tanár került be az utóbbi években, például Tomi Janežić vagy Sebastijan Horvat, akit nagyon érdekel a posztdramatikus színház. Amikor én oda jártam, az elsődleges cél az volt, hogy jó színészeket és jó rendezőket képezzenek, akik aztán a repertoárszínházakban helyezkednek el. Nálunk minden nagyobb városban működik egy nemzeti színház, így az akadémián képzett fiatalok nem lesznek munkanélküliek. A képzés fókuszában főleg irodalmi alapú szövegek álltak, a kollektív színházcsinálás (*devised theatre*) eszméje távol állt az iskolától.



– *A Via Negativánál látott előadásaidat ismerve eléggé meglepett, amikor arról olvastam, hogy a diploma megszerzése után klasszikusokat kezdte rendezni.*

– Nagyon önfejtő és makacs voltam akkortájt: abban bíztam, hogy az intézményi struktúrában belül megtalálhatom a saját utamat, de ekkor még nem tudtam pontosan, milyen színház is érdekel engem valójában. Eleinte nagyon aktív voltam, frissen végzett rendezőként rögtön a maribori Nemzeti Színházba hívtak dolgozni: én szerzői projektben gondolkodtam, de konfliktusba keveredtem a drámaíróval, miután a szövegét elemeire szedtem. A végeredmény nagy csalódás volt számomra, még az is felmerült, hogy valami egészen mással foglalkozom majd. Aztán mégis visz-

szatértem, és beállt egy rend: évi két rendezés, többnyire klasszikusok, köztük Corneille, Lorca, Jarry, Dürrenmatt és mások művei, szépen sorban.

– *És ebben az időben jó fiú voltál?*

– Igen, úgy döntöttem, hogy jól viselkedem: azt tettem, amit elvártak. Így időt nyertem, és kiismertem a színházi rendszer működését. Ez eltartott pár évig, közben elkönyveltek fiatal, tehetséges rendezőként, országos fesztiválok díjazták a munkáimat, miközben én egyre elégedetlenebb voltam a rendszer logikájával. Az előadásaim pedig egyre vadabbak lettek, egyre kevésbé találkoztak az elvárásokkal. A nézők és a kritikusok összezavarodtak: „Mégis mit csinál ez a tehetséges fiatalember?!”

– *Tudatosan döntöttél így?*

– Nem, dehogy, én csak kerestem a saját utamat, és közben próbáltam valahogy megújítani a klasszikus dramatikus színházat. Végül rájöttem, hogy ez rossz irány, ráadásul az előadásaimmal is elégedetlen volt mindenki: se a színházvezetés, se a színészek, se a kritikusok, de még én magam sem voltam boldog. Voltak persze szerencsés pillanatok, Triesztben például megcsináltam a *Hedda Gabler*t, a színészek imádták a próbafolyamatot, de a nézők és a kritikusok értetlenül figyelték az előadást. Óriási bukás lett.

– *Azért a kritikusok nem tévedhetetlenek: te milyennek láttad az előadást?*

– Azt éreztem, hogy valahol félúton járok: senki se vette észre, hogy brechti stílusban játszottuk Ibsent. Talán nem volt elég világos vagy elég bátor, mindenestre valami hibádzott. Utána úgy döntöttem, hogy nem megyek tovább ebbe az irányba, mert az katasztrofához vezet. El kellett döntenem végre, mit akarok a színházról. Azt tudtam, hogy többé nem foglalkozom az intézményekkel és az elvárásaikkal. Fontos volt ezt kimondani magamnak.

– *A kilencvenes évek közepén járunk: a szlovén színház még mindig ugyanazon a klasszikus csapásvonalon haladt, mint egyetemista korodban?*

– Többnyire igen; a kortárs táncban voltak ugyan érdekes fejlemények, de az akkoriban nem nagyon érdekelt. Problémát jelentett, hogy nem voltak előttem hazai kulturális minták, ami meg a nemzetközi szcénát illeti, ekkoriban nem sok előadás jutott el Ljubljanába. Nem volt internet sem, kevés információ volt a külvilágról, viszont igyekeztem tanulni: rengeteget olvastam Robert Wilson, Pina Bausch és Jan Fabre munkáiról, próbáltam videofelvételeket szerezni az előadásaikról; de például amikor Fabre nálunk járt a *The Power of Theatrical Madness* című világhírű produkciójával, arról épp lemaradtam.

– *Az általad említett alkotók felléptek a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválon, a BITEF-en.*

– Valóban, a BITEF ekkoriban elég progresszív volt, ahogy a hozzánk közelebb eső Eurokaz fesztivál is, de ezeken én nemigen fordultam meg. Hogy őszinte legyek, leginkább magammal foglalkoztam, hogy végre megtudjam, mi dolgom a színházzal. Mi az a mágikus összetevő, ami vonz benne, és mi az, amit igazán gyűlölök a színházban, ami akkor körülvett.

– *Hogyan treníroztad magad a feladatra?*

– Miután úgy döntöttem, hogy intézményekkel nem próbálkozom többet, évek kellettek, hogy megtaláljam

az utat. Az 1999 és 2001 közötti időszokról beszélünk, amikor folyamatosan ezen dolgoztam: sokat olvastam, hogy rátaláljak a saját módszeremre, tanulmányoztam a különböző rendezők munkáit, különféle gyakorlatokat, tréningeket próbáltam ki. A kollektív színházcsinálás mindig vonzott, és ekkoriban kezdtem el embereket magam köré gyűjteni, akiknek őszintén elmondtam, hogy nem tudom, mi fog történni, de csináljuk: próbáljunk ki dolgokat így, aztán egészen máshogy. Pontosan tudtam, hogy mit nem akarok: nem tetszett a színházban a rendező klasszikus pozíciója, ami általában olyan erős, hogy a színészek megengedik maguknak azt a luxust, hogy csak várnak az instrukciókra, amik alapján majd elboldogulnak. Mindannyiunknak szerzőknek kell lenni: a kollektív alkotásban az a szép, hogy a rendező felelőssége áttevődik, és eloszlik a csapat tagjai között. Ez lett a munka alapja, még ha ezt nehéz is betartani: amikor feladatokkal bízol meg embereket, máris autoritásként kezdesz viselkedni. Amikor egy témát felvetek a játékosoknak, akkor persze rögtön ez történik, viszont utána hátralépek, és arra leszek kíváncsi, hogy az embereknek az a csoportja mit képes ebből létrehozni, milyen potenciál rejlik bennük. Hároméves kutatás után láttam, hogy a módszer gyümölcsöző lehet, de éreztem, hogy még több idő kell: ekkor, 2002-ben hoztam létre a Via Negatívát. Tudtam, hogy a módszer meghatározza a munka eredményét, a kettő nem választható el egymástól. A helyes módszer megtalálása ezért aztán fontosabb lett az elért eredménynél.

– *Ez volt a „hét főbűn”-projekt korszaka, amikor hét éven keresztül egy-egy halálos bűn kapcsán mutattatok be előadásokat [és amelyből kettő, a kevélységet középpontba állító Out, illetve a bujaság témáját feldolgozó Would/Would not 2008-ban Budapesten járt – A szerző megjegyzése]. Mielőtt ezekre rátérnénk, beszélj arról, hogyan találtál rá a megfelelő játszótársakra. Többségében régi vagy új ismeretségek voltak?*

– A Via Negativa indulásakor a legtöbbször új ember volt: akadtak köztük az akadémián akkor végzett fiatalok, akiknek nem volt szerződésük, de volt, hogy én hívtam el színészeket, ők is szóltak másoknak, így lassan kialakult egy kör. Mindenkinek elmondtam, hogy kísérleti munkára jöttek. Bizonyos értelemben vakon döntöttem az emberekről, ugyanakkor mégsem, hiszen Szlovénia kis ország, folyamatosan láttuk egymást a különböző produkciókban. Érzem a másik ember energiáit, előadás után egy beszélgetés a kiszemelt lánnyal vagy fiúval elárulta, hogy egyáltalán érdekli-e az a fajta színházcsinálás, amit keresgéltem. Fontos alapelvem, hogy nyitott csapatot szervezek: ha nem tetszik, ami itt történik veled, akkor nem csupán elmehetsz, hanem egyenesen el kell menned. Volt, amikor láttam egy színészen, hogy nem találja köztünk a helyét: ilyenkor azt tanácsoltam, ne harcoljon magával, és ne akadályozzon minket a munkában, hanem menjen bátran, nincs harag. Szeretem a nyitott helyzeteket, ez felelőssé teszi az embert a munkája és a társai iránt is.

– *Miért döntöttél úgy, hogy a hét főbűnnel fogtok foglalkozni?*

– Sokáig gondolkodtam a megfelelő témán. Ez összefügg a nevünkkel is, ami egyben elárulja, hogyan gon-



Via Negativa

dolgodunk a színházról. A Via Negativa név miatt sok kritika ért kezdetben, azt mondták, túlságosan őrült és pesszimista, senki se kíváncsi ránk ilyen névvel, legyünk inkább Via Positiva. A név természetesen utalás Jerzy Grotowskira, akinek az etikáját nagyra tartom, de a metódusa nem érdekelt, mert a saját módszeremet akartam megtalálni, aminek a lényege, hogy mindent eldobunk, amire nincs szükségünk: a színház alapjait akartuk megtalálni. Amikor belevágtunk a Via Negatívába, a módszer fontosabb volt, mint a feldolgozásra kiválasztott téma, de persze kellett valami, ahonnan elindulhattunk, amin keresztül fejleszthettük magunkat. Nyilván a katolikus neveltetésemnek és a filozófia iránti érdeklődésemnek is volt abban szerepe, hogy a hét főbűnnél kötöttünk ki: ezek az ember kordában tartott negatív minőségei, valahol mégis ezek különböztetnek meg minket más élőlényektől. A társadalom is folyamatosan küzd azzal, hogyan kezelje ezeket az aspektusokat, ezért vannak a törvények és a szabályok, amelyek megpróbálják ellenőrzés alatt tartani az emberben benne lévő negatív ösztönöket. Tudtam, hogy ez olyan téma, amihez rengeteg kutatást lehet végezni, és amihez bárki könnyen tud kapcsolódni.

– Azt állítod, hogy a módszer fontosabb az eredménynél: kezdettől előadásokat akartál készíteni, vagy meglelégedtél volna azzal, hogy próbáltok kitűzött cél nélkül?

– A kutatás önmagában semmit sem ér eredmény nélkül: ha nem születik meg az előadás, ahol a színészek találkoznak a közönséggel, akkor nem tudom ellenőrizni, hogy jó úton járunk-e. A végeredmény számomra mindig a nézővel való kommunikáció: megszületik-e a párbeszéd színpad és nézőtér között, működik-e, amit kitaláltunk, ha nem, akkor miért

nem, és így tovább. A bemutató után éppen ezért folyamatosan változnak az előadásaim, ha valami nem jön létre, akkor tovább kell keresni ahhoz, hogy a következő fokra léphessünk. Távol áll tőlünk az a romantikus elképzelés, hogy hosszan kutatgatunk cél nélkül, vagy hogy valamifajta spirituális magasság eléréséért mélyre ásunk a saját lelkivilágunkban: ezek nem mi vagyunk.

– Milyenek voltak a legelső reakciók?

– Engem lepett meg a legjobban, hogy rögtön nagyon jó visszajelzések érkeztek. Az első előadás a haragról szólt, ez volt a *Starting Point Anger*, amit a nézők és a kritikusok is imádtak. A ljubljana Modern Galériában mutattuk be, mert ki akartam küszöbölni a hagyományos színházi keretet. A pozitív fogadtatás okai között talán az is ott volt, hogy a Via Negativa jó pillanatban jött létre: mindenki nagyon várta, hogy végre történjen valami. Ahogy mondtam, meglepett, ugyanakkor megijesztett a közönség reakciója: nem akartam a sikertől vagy a bukástól függeni, így aztán a következő lépéseket igyekeztünk nagyon körültekintően megtenni. A csapatnak folyamatosan azt magyaráztam, hogy lassan és fokozatosan fogunk haladni. Nem így alakult, gyorsan történt minden, két év múlva az Eurokazon léptünk fel, sokfelé utaztunk, sikeresek voltunk. Én akkor is arról beszéltem a csapatnak, hogy szükségszerű lesz a hanyatlás, jönnek még rosszabb napok. Nekem ez az egész túl gyors volt.

– A gyors sikertől elvesztette a dolog a kísérleti jelleget?

– Elkezdtek nyomasztani az elvárások, amit persze nehéz elkerülni: ha beteljesítjük őket, ha ellenük megyünk, akkor is eljön ez a pillanat. A harmadik előadásunk, az *Incasso* a kapzsiságról szólt, ekkor már úgy beszéltek rólunk, hogy mi vagyunk azok a nagy-

szerű fickók, akik meztelenül rohanganak a színpadon, és közben mindenféle őrültséget csinálnak a saját testnedveikkel. Ez nem tetszett, és ma sem tetszik nekem, mert aki ezt gondolja rólunk, csak a munkáink felszínét kaparásza. Sokáig harcoltunk ezzel a skatulyával, közben pedig egyre pontosabban, egyre élesebben fogalmaztunk, hogy az emberek jobban megértsék, mit csinálunk: ez néha sikerült, néha nem. Ha egy színházi csapatnál kialakul egy bizonyos stílus, döntenünk kell. Sokan azt választják, hogy ha működik a megtalált stílus, akkor elkezdene jól eladható előadásokat gyártani, de ez minket nem izgatótt. Dolgoztunk, és valahogy közben mindig szélsőséges helyzetekhez jutottunk, én pedig épp ezért egyre körültekintőbben fogalmaztam a színpadon. Az említett címke még mindig üldöz minket: egy éve a legnagyobb szlovén napilapnak adtam interjút, ahol elmondtam, hogy az a dolgom művészként, hogy a közönség elvárásai ellen harcoljak. A jól hangzó mondatot az újságíró persze címbe emelte, úgyhogy megint megkaptam, hogy radikális vagyok.

– Eddig akárhány *Via Negativa*-előadást láttam, sosem tudtam, hogy mi vár majd rám: ezért érdekel nagyon a munkátok.

– Valóban a meglepetés a célunk, azonban ez sokakat dühít. Tudjuk, hogyan működik a fogyasztói társadalom logikája, ami a művészetben is jelen van persze. Ebben a működésben van valami infantilis: ugyanaból akarunk sokat birtokolni, mi pedig ez ellen vagyunk. És ha ezt ellenezzük, akkor a színházi előadások elsőprő többsége ellen is vagyunk, ami nem tesz minket népszerűvé.

– Vannak rajongóitok? Vagy állandó közönségetek?

– Ljubljanában vannak visszatérő nézőink, de ők persze más független csapatok előadásait is nézik. Összesen úgy egy-két ezer emberről beszélünk, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy ha otthon valamiből lemegy öt előadás, akkor véget is ér a széria. Többnyire ismerős arcok jönnek, nehézkes az új emberek bevonása. Nem állítanám, hogy vannak rajongóink, mindenesetre sokan vannak, akik remélik, hogy a színház lehet valami más is, mint amihez hozzászoktak. A csapatnak mindig azt mondom, hogy amíg van egy ember, akit érdekel a munkánk, van remény.

– Mindig az a benyomásom, hogy az előadásaitok erős teoretikus bázison állnak.

– A legtöbb ezt gondolják, de csalódást kell okoznom: semmi elmélet nincs ott, én a vegytiszta gyakorlat híve vagyok. Természetesen mind tanult emberek vagyunk, a személyes érdeklődésünk is meghatározó a színházcsinálás során, nekem pedig különösen felkészültnek kell lennem a színház- és művészetelmélet terén, sokat kell olvasnom, de munka közben rájöttem, hogy az ember vagy elmélettel foglalkozik, vagy színházat csinál, de a kettő egyszerre nem működik. Volt, hogy túlságosan teoretikus lettem, de olyankor mindig alulmaradtam az előadással szemben. Az előadók értik, mit miért tesznek, de ez a tudásuk sokkal inkább gyökerezik a kortárs kultúrában, semmint színházelméleti szövegekben. Ha például bejön egy meztelen férfi a színpadra, akkor pontosan tudják a játékosok, hogy ez mit jelent, hogy milyen kommunikációs csatornák nyílnak a nézővel, és így tovább.

– Tehát ezért van az, hogy a *No one should have seen this* című performansz-előadásotokból, amiben Bojana Kunst elméleti szövege elhangzik a színpadon, egyetlen szóra sem emlékszem, viszont Katerina Stegnarnak a szöveg felolvasása közben végzett egyszerű akciói élénken élnek az emlékezetemben.

– Pontosán erről van szó! Tudatosan lett ilyen az előadás, elmélet és gyakorlat küzdelmét mutattuk meg benne: amikor nézed, nem az elhangzottakon gondolkodsz, még akkor sem, ha elméleti szakember vagy, hanem az egész testeddel, az érzelmeiddel, a benyomásaiddal reagálsz a színpadon látottakra. Később persze elkezded értelmezni, megpróbálsz megmagyarázni, hogy miért érezted azt, amit, de a kiindulási pont mindig ugyanaz: érezz valamit! Bojana Kunst írása csodálatos szöveg, de nem felolvasásra készült: ahhoz, hogy megértsd, le kell ülnöd, és végig kell olvasnod. Különleges a viszonyom az elmélettel: egyszer megnyugtató, máskor meg feldühítő, de amikor dolgozom, nem segít, hanem leblokkol, főlegesen teremt problémákat.

– Az utóbbi évek előadásait nézve azt látom, hogy számtalan műfajból válogattok: kortárs tánc és performansz-előadás épp úgy megtalálható a palettán, mint például a *Megoldhatatlan* (Irresolvable) című sorozat viszonylag hagyományos előadása, a Szégyen [ami 2012-ben Szegeden vendég szerepelt – A szerző megjegyzése]. Az ötletek, a választott formák tőled jönnek, vagy a csapat tagjai keresnek meg velük?

– Nyitott vagyok, és muszáj is annak lennem. A hét főbűn-projekt befejezése után tudtam, hogy ott a nagy kérdés: mi következzen most? 2008-ban úgy döntöttem, hogy három évet töltünk el azzal, hogy reflektálunk mindarra, amin addig dolgoztunk: ez lett a *Via Nova*, amiben visszanyúltunk azokhoz az anyagokhoz, amik egyáltalán nem vagy nem egészen úgy valósultak meg, ahogy szeretnénk volna. Bizonyos jelenségeket, karaktereket elővettünk, fejlesztettünk, teljesen más formákba helyeztük őket: tánc, koncert, videó, bármi jöhetett, ami más volt, mint az akkorihoz zánk tapadt brutális, a testre alapozó megközelítés. Azért is döntöttünk így, hogy összezavarjuk az embereket, hogy feltegyék a kérdést: ez még mindig a *Via Negativa*, vagy már valami más? Nem akarok a stílusok rabszolgája lenni, a különböző nyelveknek létjogosultsága van a színpadon.

– Hogyan változnak az előadások a közönség reakciói révén?

– Döntő fontosságú a legelső találkozás a közönséggel, ilyenkor a nézők és a színpad közötti energiaáramlást figyelem, és megérezem, ha valami nem működik. És ha ezt érzem, akkor utána elkezdjük próbálgatni, hogy mit csináljunk másképp. Nagy ritkán előfordul, hogy elégedettek vagyunk az eredménnyel, és csak apróságokat változtatunk, máskor meg rájövünk, hogy az egész előadás struktúrájával van gond. Például az *Out* esetében, aminek az utolsó, körülbelül tizedik, egyben legjobban sikerült előadását a Bárka Színházban láttad, folyamatosan változtattunk. Volt olyan este, amikor a végével kezdtük, és az elejével fejeztük be, mert éreztük, hogy valami nincs rendben. Mindig én vagyok, aki változtatni akar, de persze a csapat tagjai is szólnak, ha szerintük valami nem működik, és akkor



Via Negativa

elkezdjük keresni a megoldást.

– Sokféle turnéztok, sok fesztiválon megfordultok, nemzetközi koprodukciókban vesztek részt. Sorban állnak az irodád előtt a hozzád jelentkező színészek?

– Nem, egyáltalán nem. És túlzásnak tartom a Via Negativa nagy sikeréről beszélni. Az emberek itt is leegyszerűsítik a dolgokat: kívülről úgy tűnik, hogy befutottunk, jól működő hazai és nemzetközi kapcsolati rendszerünk van. Én viszont minden előadásnál úgy érzem, hogy a nulláról indulunk: minden új projektünk felér egy ismeretlen földrész felfedezésével. Sok fesztivál csak egyszer hív meg minket, mert bár a válogatónak tetszett az, amit láttunk tőlünk Szlovéniában vagy máshol, de a saját közönsége elvárásaival egyáltalán nem találkozik az előadás. A Via Negativa mindig nagyon nagy kockázatot jelent, és a válság napjaiban mindenki inkább biztosra megy, ezért nem is hibáztatható senkit. Sokszor voltam dühös emiatt, azt gondoltam, hogy tizenöt év után már megbízhatnának bennünk, de kénytelen voltam belátni, hogy veszélyes a munkánk, és muszáj is annak lennie, különben nincs értelme színházat csinálni. Biztonsági színházból van épp elég.

– Beszéljünk a pénzről: miből működik a Via Negativa?

– Ljubljana városa támogat minket, illetve a szlovén kultuszminisztérium nyolc éven át produkciós támogatást nyújtott, ám ezt nemrég megszüntették. A lépést azzal indokolták, hogy sok új csapat jelentkezett, a büdzsé is kisebb lett. A helyzet kissé abszurd: engem mostantól egyéni alkotóként támogatnak, vagyis a saját csapatomnak szerződnie kell velem, hogy velem akarnak dolgozni. Nincs saját infrastruktúránk, nincs saját épületünk, valójában virtuális társulat vagyunk, ha úgy tetszik, „bőröndszínház”: fogjuk a táskánkat, és ott lépünk fel, ahová hívnak minket.

Összességében a támogatás nem elég a munkánkra, ezért az utóbbi időben aktívan elkezdtem partnereket keresni, most is ezért vagyok itt Magyarországon.

– Hol helyezed el ma a Via Negatívát Szlovénia színházi térképén? Úgy is kérdezhetném: egyedül vagytok?

– Vannak néhányan, akik elszántan küzdenek az újításokért, de a körülmények nem könnyítik meg a dolgukat. 2014 januárjában a ljubljana-i Szlovén Nemzeti Színházzal készítettünk egy koprodukciót, amin még mi is meglepődtünk: a Via Negativa és a Nemzeti Színház?! Valakinek tényleg szüksége van a mi megszálottságunkra, elege lett a biztonsági megoldásokból? Mondanom sem kell, hogy a *Generalka za generacijo* (A generáció főpróbája/Főpróba a generáció számára) című előadás teljesen örült vállalkozás lett: nem az jött létre, amit a színházban vártak tőlünk, de nem is az, amire a mi követőink vágytak, vagyis megint nem tettünk eleget az elvárásoknak. Nekem kedvemre való volt az eredmény, az alaptézis az volt, hogy nem akarunk kulturális munkásokként dolgozni se az állami, se a független szférában, vagyis már megint sikerült mindenkit magunkra haragítanunk. A színház nyolc előadás után levette a repertoárjáról, pedig észrevettük, hogy új, fiatal és kíváncsi nézők jöttek miatta a színházba. A menedzsment mégis elégedetlen volt, mert a százfős nézőtéren általában harminc-negyven néző volt. Engem ez nem zavart, de nem akartam erőszakoskodni sem: a gazdaságosság most nagyon erős szempont. Tény, hogy néha engem is nyomaszt, ha egy-egy bemutató után csak ötven ember jön el egy előadásunkra, de nem akarok a nézőszámok rabja lenni. Nem tudom, hogy hosszú távon ki fog nyerni, de hogy a kérdésre is válaszoljak: tudom, hogy nem vagyunk egyedül.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: JÁSZAY TAMÁS



ZENEAKADÉMIA
KONCERTKÖZPONT

ZENEAKADEMIA.HU

© DAVID PORT

ZENEAKADÉMIA
NAGYTEREM

**MAGDALENA
KOŽENÁ
ÉS
MITSUKO
UCHIDA**

2015.05.24.



red**dot** award 2014
winner



ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVA 1875

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

Tallér Zsófia

Leánder és Lenszirom

Családi meseopera két felvonásban

Szilágyi Andor mesejátéka nyomán a librettót írta ► Szöllősi Barnabás

Rendező ► Zsótér Sándor

Díszlettervező ► Ambrus Mária

Jelmeztervező ► Benedek Mari

Karmester ► Bogányi Tibor

Bemutató ► 2015. április 11., Erkel Színház

További előadások ► 2015. április 12., 18., 19.

OPERA
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

www.opera.hu | www.facebook.com/Operahaz