

2015. DECEMBER

WWW.SZINHAZ.NET

SZÍNHÁZ



Menni/maradni

Többhangú kritika

Polgár Csaba

392 Ft



ka
Nemzeti Kulturális Alap

EZ ITT A JEGYED 1/5-E
A FORTE TÁRSULAT
TAR SÁNDOR –
KERESZTURY TIBOR:
A TE ORSZÁGOD CÍMŰ
PREMIERJÉRE
DECEMBER 16-17-ÉN
A TRAFÓBAN!





„Dobog a szív alatti szív,
zubog a hang alatti szó,
hidak alatti örvény,
mondat alatti mondat:
mit visz a felduzzadt vízű,
mély folyó, redőzött,
bolyongó ágya mit sodorhat?”

Tóth Krisztina

Hogy vagy, Hérakleitosz? (Artus)

Schiller Kata felvétele

Előszó a Többhangú kritikához

KÍSÉRLET EGY ÚJ SZÍNHÁZKRITIKAI MŰFAJRA

A mikor megkérdeztük tisztelt, előttünk legalább egy nemzedékkel járó kritikustársunkat (mellesleg mi, szerkesztők sem vagyunk egy nemzedék), hogy mit szólna ahhoz, ha az ő kritikáját két másik kritikusunk kommentálná, vitatná, hozzászólna, nyomban azt válaszolta: „Persze. Aki bármivel is a nyilvánosság elé lép, az attól kezdve kiteszi gondolatait a vitathatóságnak, tehát csak tessék, tessék”, írta kérdésünkre Fuchs Livia.

A minta

Mint mindig, valahonnan inspirálódtunk, felvállaltunk: a 2000 folyóirat *Margináliái* az ihletforrásunk. Ezért is hívtuk meg Margócsy Istvánt, a *Margináliák* egyik alapítóját, hogy ossza meg tapasztalatait. Ezek az online-ban megszokott, de print lapban meglepő komment-parafrazisok voltak képesek formai értelemben is reagálni a posztmodern kor (rendszerváltozással megnyílt) új kritikai kihívásaira. Többszólamúság, a többféle vélemény kihívásokkal terhelt, de lehetséges párbeszédhelyzete az, ami létrejött. A *Marginália* életszerűen, nem utólagos kiforrottságában, hanem az élmény befogadásának karcos pillanatában képes megmutatni az eltérő reakciókat: egy kritikus bírálatát más kritikusok széljegyzetekkel látják el. Olvasok egy véleményt és felkiáltok: „Egyetértek!” Vagy: „Erről nagyon nem ezt gondolom!” A kritika így születik, ahogy a *Margináliák* kommentelői kiabálnak hevesen és hangosan, de a hagyományos tanulmány jól fésült esszévé simítja ezt az élet- és élményszerű kiabálást, amit a párbeszéd hevében érzünk.

A szabályok

A többhangú kritikát nem egy ember írja. Bizonyos értelemben mégis egyetlen ember írja, azonban írását mások, kritikusok és alkotók lábjegyzetelik, kommentálják. A kommentár lehet egybefüggő, vagy a szöveg más-más pontjaihoz fűzött gondolat. Esszéisztikus vagy élőszövegszerű. Szabad egyetérteni, egyet nem érteni. Viccelni, letolni, pimaszkodni. Tiltakozni és legfőbbképpen új szempontokat bedobni. Leírni mindazt, amit a másik néző a szöveg olvasása közben az előadás kapcsán újraél és gondol.

Miért legyen többhangú kritika?

A kritika dialógushelyzetben fogant: születésekor szalonbeszélgetések spontán (művészeti) diszkussziói hívják életre, noha az írott műfaj rögtön elveszíti az uzsonnasztalt körbevevő hangok sokféleségét. A hagyományos kritika mindig csak az egyik beszélő felet mutatja meg.

Diderot óta a kritikai véleményalkotás az okos és az ostoba, a mester és az örök kezdő, a zseni és a menthetetlen dilettáns párbeszédére épül. Tehát „nevelés”. A kritikus Sherlock, aki Watsonot tanítja. A „másik” véleménye nem lehet helytálló, és sosem hat a bölcs és önálló, tévedhetetlen, kiforrott személyiségre. Watson lepereg Sherlockról. A valódi kritikus tudata ezzel szemben inkább olyan, mint Oscar Wilde pofátlan esszéinek kritikus hőse, ahol egyetlen tudat minduntalan változtatja véleményét, miközben szórakoztatóan számolja fel önmagát.

Mi azonban nem kívánjuk sem a kritikust, sem a kritikát felszámolni. A kritika eredendő párbeszédhelyzetét szeretnénk kihangsúlyozni. Tisztában vagyunk vele, mit veszítünk, amikor egy lényegileg megosztó műalkotás kapcsán éppen a lényegi vitát szüntetjük meg az egyoldalú véleményalkotással.

Nem akarunk úgy tenni, mintha a lapban közölt kritika volna a kánon, az egyetlen lehetséges ítélet, az „irányadó” vélemény reprezentációja. Mintha az előadásról csak egyetlen álláspontnak, értelmezésnek, értékítéletnek volna legitimitása. Am azt sem gondoljuk, hogy a kritika kora leáldozott: az elmúlt évtizedekben – ha nem is történt látható kritikai fordulat – a vélemények megjelenésének sokkal tágabb (virtuális, nem csak papíralapú) terei nyíltak (Kovács Bea foglalja össze az új kritikai műfajokat és a lehetséges tereket). Egy magát kritikaiként is definiáló színházi folyóiratnak nem szabad elrejtienie a minket körülvevő (posztmodern) világot, a vélemények polifóniáját. Nem azt állítjuk, hogy többé nem léteznek értékek, és minden relatív. Hanem azt keressük, hogy a több hang, egymás gondolatainak megismerése (ami egyre kevésbé tapasztalható) milyen többlettel jár. Mit tanulhatunk egymástól. Bevalljuk és megmutatjuk annak a sérülékeny sokféleségét, ahogy ezek a vélemények egymás mellett léteznek, olykor egymást sem kizárva vagy diszkreditálva. Reflektáltan kezeljük az esetleges tévedéseket vagy azt az abszurd helyzetet, amikor egy pozitív és negatív vélemény kölcsönösen feltételezi egymást. A kritika fenntartja magának a jogot, hogy saját véleménye legyen, önálló észrevételekkel, ez a vélemény azonban mégiscsak személyes, és nem mindenre kötelező. Nézőpontjának egyediségét a kritika leginkább kölcsönös párbeszédhelyzetben képes kifejezni. Mi pedig élvezettel szemléljük, ahogy a sokféle vélemény egymást relativizálja: ahogy a kritika többé nem karót nyelt törvényhozó intézmény, hanem zsibongó kávéház (netán kocsmá), ahol a résztvevők komolytalanok, de tárgyakat komolyan vesznek.

A szerkesztők

Margócsy István

Hogyan született meg a Margináliák ötlete?

Óh, a *Margináliák*! A 2000 című kedves folyóiratunknak „hajdani”, hírhedt s bizonyára nagy sikerű sorozata – amelyről talán nem tagadható, hogy valamely befolyást is gyakorolt az irodalmi kritika működésére! Miért is született?

E folyóirat a rendszerváltással egy évben jött létre (első száma 1989 tavaszán jelent meg), s egyszerre kívánta irodalmi és társadalmi véleményeit nyilvánosságra hozni, sok jelentős író, sok fontos gondolkodót vonván be az együttműködésbe – s igen sok műfajban és formában velt megfogalmazhatónak véleményeket: megjelenésének első éveiben azonban egy területet érintetlenül hagyott, s ez az irodalmi kritika volt. Távolmaradásunk határozott elvi okokat tudott maga mögött – súlyos elítélő véleményünk volt ugyanis az akkori kritika helyzetéről, lehetőségeiről és (addig) elért eredményeiről.

Történelmileg nézve: a magyar kritika valamilyen formában mindig is háborús szituációban érezte magát, s akár támadó, akár védekező pozícióban érezte magát a kritikaíró, tartását valamilyen harci készenlét is jellemezte. A létező és virágzó szocializmus évtizedeiben e háborús helyzet egyszerre éleződött ki és diffundált: a hivatalos (állami vagy pártos) kritika állandóan fenntartotta (még diktatúrájának legenyhébb időszakában is) az éles harci helyzetnek legalább az illúzióját, s folyamatosan keményen bírálta mindazt, ami ideologikusan nem tetszett neki (persze, ha az adminisztratív előnyöket leszámítjuk, kevés meggyőző sikerrel), az a nem-hivatalos „szakmai” kritika pedig, mely a hetvenes–nyolcvanas években felvirágzott, épp a háborús jelleg elutasításaként, lemondott a nem-pozitív kritikai ítéletek kimondásáról, igen széles körű szolidaritást gyakorolt és mutatott, s jámbor pozitívításban tartotta irodalmi vélekedéseit – ami nem tetszett neki, arról inkább hallgatott (vagy csak informálisan és társaságilag ítélte el – így persze nem kevés sikerrel!), s azt a látszatot keltette, mintha a kritikai kritika nemcsak az adott politikai viszonyok között, hanem általában is kizárólag hivatalos hatalmi játszmák álcázása lenne, s semmi köze nem lenne magához az irodalmisághoz. Minek következtében a szocializmus utolsó éveiben a kritikai élet oly szétszabdalttá és megfoghatatlanná vált, olyannyira vagy csak a hatalmi gesztus, vagy csak az „ellenzéki” hallgatás és elhallgatás képét öltötte magára, hogy a folyóiratok kritikai rovata lényegében olvashatatlanná vált (aki az irodalomról mégis érdekeset próbált írni, az műveit, jobb híján, inkább eszéknek nevezte), s ha valaki éles elméjű irodalmárnak

mégis valahogy eszébe jutott (a régieknek példáján), hogy megpróbálkozzon olyan kritikaírással, amely egyenesen kimondott éles ítéletet tartalmazott, s mégsem kívánt véleményével a hatalom árnyékába húzódni, annak az elkerülhetetlenül kirobbant csata nyomán nem maradt más, mint kinyilatkoztatni az egyszerre lesújtó és felemelő tézist: *nem vagyok kritikus*.

Nagyjából ilyennek láttuk az irodalmi kritika helyzetét akkor, amikor a folyóiratot elindítottuk, s jóllehet szerkesztőségünkben nem kevés olyan irodalmár volt, akik szívesen írtak (volna) mai irodalomról, a környezetet és a lehetőségeket látva lemondunk arról, hogy a folyóiratban kritikai rovatot is tartsunk fenn – sem a hatalmi háborús viszonyokat újratermelni, sem a szolidaritás emelkedett példaadását folytatni nem volt kedvünk, egy új „kritikusi kódex” megalakítására vagy szorgalmazására viszont sem indíttatásunk, sem időnk nem támadt: úgy véltük, elég lesz szépirodalmilag felmutatni folyóiratunkban azt a keletkező irodalmiságot, amelyet preferálnánk, a reflexiót meghagyjuk más lapoknak (az újonnan alakult folyóiratok közt például a *Holmi* alapvető célként tűzte ki egy hagyományos kritikai rovat radikálisan megújított működtetését). Egypár év múlva azonban (1993-ban), mikor már úgy látszott, hogy az általunk képviselt és felmutatott irodalomszemlélet bír valamelyes relevanciával az aktuális irodalmi élet nem jelentéktelen része számára, úgy gondoltuk (Török András szerkesztőtársunk ötletére támaszkodva), hogy érdemes lenne mégis kritikát is közölnünk – csak épp nem olyan formában, ahogy ezt pár száz éve megszokhattuk. Ha már úgy látjuk, hogy posztmodern korban élünk, véltük, legyen tehát a kritika is a posztmodernitás megjelenése és kifejeződése: ne azt a hagyományt folytassuk (amely minden háborús hagyománynak alapjául szolgált), hogy irodalmi ügyekben kimondjuk a kétségbevonhatatlan vagy legfeljebb csak támadható, de nem vitatható *igazságot*, hanem teremtsünk olyan dialogikus formát, melyben az élesen és köntörfalazás nélkül kimondott egyéni vélemények rögtön a rájuk adott reflexiókkal együtt jelennek meg, s együttes vitázó kimondásukkal a vélemény kizárólagos igazságigényét rögtön relativizálják és kontextualizálják. Legyen a kritikai gesztus polifon és dialogikus! – volt az igényünk: jelenjék meg tehát a kritika azonnal a recepciójával együtt, s a csoportos vélemények vitájával hadd mutathassuk fel, hogy az iro-

FOLYTATÁS A 4. OLDALON



(7. oldal)

LEAR KIRÁLY
Radnóti Színház
Schiller Kata felvétele



(19. oldal)

CSEPPKÁNON
Artus
Schiller Kata felvétele



(37. oldal)

FÁBIÁN GÁBOR
Schiller Kata felvétele

Többhangú kritika

- 1 Előszó a Többhangú kritikához
Kísérlet egy új színházkritikai műfajra
- 2 Margócsy István: Hogyan született meg a Margináliák ötlete?
- 4 Kovács Bea: Cricital mess
A változatos kortárs színházkritikáról
- 7 Ady Mária: Egy széthullás margójára
William Shakespeare: *Lear király*
Kommentár: Stuber Andrea, Nánay István
- 10 Rádai Andrea: Jöjjön el mindenkinek a saját országa
Stúdió „K” Színház: *Határaink*
Kommentár: Gáspár Ildikó, Csáki Judit

Kritika

- 14 Miklós Melánia: Jövőben a rend
Szarka Tamás: Éden földön
- 16 Karsai György: Egyszerűség lakik benne...
William Shakespeare: *Othello*
- 17 Kovács Bea: Szakadjunk meg együtt
Bohócok a Láthatáron: *Mátyás, a nem király*
- 19 Turbuly Lilla: Kimondhatatlan egy-szerűség
Cseppkánon – *Hogy vagy, Hérakleitosz?*

A címlapon:

László Zsolt és Kovács Adél a *Lear királyban* (Radnóti Színház). Schiller Kata felvétele

- 21 Péter Márta: Csak egy kis harapás
Fehér Ferenc: *Helló, Zombi!*

- 23 Adorjáni Panna: Betolakodni a másnapba
Philippe Quesne/Campo: *Másnap*

Menni/maradni

- 25 Ady Mária: Százszor is, végül is

Interjú

- 28 Tóth Berta: Elérni a könnyedséghez
Beszélgetés Polgár Csabával
- 33 Komjáthy Zsuzsanna: Mennyire nehéz jelen lenni?
Beszélgetés Réti Annával
- 37 Kozár Alexandra: A saját utamat szeretném járni
Beszélgetés Fábián Gáborral

Eörsi 10

- 40 Pályi András: Eörsi és az Eörsi-színház

Könyvkritika

- 44 Kovács Dezső: *Textus, kontextus*
Sándor L. István : *A Katona és kora – A kezdetek*
- 46 Tarján Tamás: *DE*
Hermann Zoltán : *Néző*

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 12. szám
2015. december

Megjelenik havonta
XLVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: TOMPA ANDREA SZERKESZTŐSÉG: HERCZOG NOÉMI, RÁDAI ANDREA
KÉPSZERKESZTŐ: SCHILLER KATA OLVASÓSZERKESZTŐ: KOLTAI MARI SZERKESZTŐSÉGI TITKÁR: CSOMOR MÁRTONNÉ
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.szinhaz.net>; e-mail:
szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: TOMPA ANDREA

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

dalomról úgy is lehet határozott véleményt alkotni, hogy a véleménybe beleértjük a szinkrón vitát is, a vita révén az ítélet relativitását, s baráti dialógus révén pedig a diskurzus állandó megújításának igényét. A hagyományosan megszokott kritika lineáris igazságtevését, tanárosan helykijelölő szigorát helyettesítse a széljegyzeteknek, azaz a *margináliáknak* (a műfajmegnevezés Szilágyi Ákos leleménye!) párbeszéde, vitája: legyen hát e kritika olyan csoportvélemény, ahol a közösség nem határozatot hoz arról, miként is áll a helyzet vagy a mű, hanem ahol az mutattatik fel, hogy akár éles vélemény- vagy ízléskülönbségek mellett is lehetséges a beszélgetés folytatása és bonyolítása az irodalmi értékek állításának és fenntartásának érdekében.

A *Margináliák* műfaja és hagyománya így alakult ki: a kétszáz éve megszokott és meg nem szokott háborús szituációt beszélgetéssé, barátságos, de nem parttalan s nem feltétlenül egyetértő vitává alakítván. Mindez persze nem nélkülözi az ironia effektusát sem: az egyes vélemények egymás mellett, sokszor *ad personam* szólván, tréfásan vagy szigorúan fogalmazva, természetesen relativizálják egymás érvényét, s ironikus fényben tüntetik fel az irodalmi ítéletalkotás gesztusát – s mintegy természetesként tükröztetik fel az irodalmi aktualitásnak mindig is jelen lévő és jellemző vibrálását. A kritikát és széljegyzetet írók, akik nem mint hivatásos és felkent kritikusok, hanem csak mint elkötelezetten olvasó és örvendő irodalmárok nyilvánítanak véleményt, dialogiku-

san sokszerű véleménycsokrukkal az irodalomnak tarthatóságát és megfoghatatlan változatosságát tükrözik és mutatják fel: az olyan kritika, mely magától értetődő toleranciával veszi figyelembe a lehetséges vélemények sokféleségét, s nem harcilag kívánja legyőzni a másiknak ítéletét vagy pozícióját, hanem komolyan vett békés egymás mellett élest hirdet, azt vallja, amit az irodalom története is tanít, hogy az irodalomnak (vagy ha tetszik: az irodalmiságnak) a lényege a történelemben is a sokféleségnek játékában és ellenjátékaiban volt feltalálható, s mindez ma sincs másként.

A sorozatot jóindulatú érdeklődés fogadta és övezte – s talán tőle nem egészen függetlenül alakult ki az utóbbi két évtizedben a többszólamú kritika gyakorlata, akár a nyilvános kritikai beszélgetések elszaporodásában (irodalmi kvartett, szextett stb.), akár az ugyanarról a műről egymás mellett megjelentetett párhuzamos kritikák divatjában. A mi *Margináliáink* lassan elapadtak, s egy idő után csak kivételesen fontosnak vélt művek esetében elevenedtek fel – ne feledjük, hogy havonta egy sokszólamú kritikai szöveget előállítani milyen nagy munkát is jelent! De úgy véljük, e sorozat már azzal is betöltötte hivatását, ha felhívta a figyelmet a kritikai diskurzus radikális átalakításának igényére és lehetőségeire.

S bízunk benne, hogy folytatása – bármely területen, jelen esetben a színházat illetően zajlik is majd – jó eredményhez vezethet! Amihez előre is sok sikert s jó munkát kíván

Margócsy István

Kovács Bea

Critical mess

A VÁLTOZATOS KORTÁRS SZÍNHÁZKRITIKÁRÓL

A 2009 óta működő internetes prezentációkészítő szoftver, a Prezi mára megkerülhetetlen kommunikációs platformmá nőtte ki magát; népszerűsége töretlen és a legszkeptikusabbak számára is indokolt. A Prezinek ugyanis sikerült reflektált megoldást (vagy legalábbis alternatívát) nyújtania az új média piachódítására és a kortárs kultúra és kommunikáció szerteágazó igényeire is. A Prezi motója, az „Ideas matter”, azaz hogy az ötletek számítanak, kellően visszafogott és sokatmondó, főleg azért, mert a Prezi felhasználói politikája a szóban forgó ötletek prezentálásának a mikéntjére fekteti a legnagyobb hangsúlyt, rámutat a „mit” és a „hogyan” szerzőségére és kölcsönhatására, ezzel végérvényesen megbontva a forma–tartalom kirekesztő dichotómiáját. A Prezi voltaképpen egy virtuális vászon, amelyre egy vagy több szerző viheti fel és módosíthatja ötleteit, amelyeknek a bemutatási módja ugyanúgy fontos,

egyenértékű, mondhatni, maradéktalanul megvalósítható a multimediális közegben: a Prezi fotók, videók, linkek, külső hivatkozások elérhetőségét teszi lehetővé egyetlen dokumentumon belül, nagyítással-kicsinyítéssel dolgozik egy nem-lineáris közegben, esélyt ad, sőt biztatja a demokratikus, több síkon történő, polifonikus kommunikációt és véleménynyilvánítást. A Prezi Collaborate opcióval legfennebb tíz szerző, földrajzi tartózkodásuktól függetlenül, valós időben szerkeszthet egy prezentációt, így a közös gondolkodás és a hozományozó vita tere, virtuálisan bár, de biztosított.

Hogy mi köze van egy prezentációkészítő szoftvernek a (színház)kritikai diskurzus mai állásához? Úgy gondolom, nagyon is sok. A kérdést így tehetnénk fel: mihez kezdett és mihez kezdhet a kortárs kritika azokkal a mediális és szemléletbeli változásokkal, amelyek az új média korában, az egyoldalú

kommunikáció hegemoniáját megbontó közlésáradatban *pillanatnyilag állandónak bizonyulnak?* Milyen szerzői attitűdről, önképről és önmeghatározásról tanúskodik a technika jelenlegi állapotának üdvözlése vagy teljes hátrítása, avagy hozományozó-e a klasszikus kritika krokodilkönnyes búcsúztatása, amennyiben az semmilyen lépést nem tesz a korszerű igények és eszközök felmérésére, alkalmazására, esetleges reformálására?

A jelenlegi színházkritika és a róla szóló diskurzus szövegeit nézve az embernek az az érzése támad, mintha egy időkapuszulába csöppenne: rengeteg tanulmány, esszé, vitairat valamilyen módon még mindig a technikai forradalom által generált változások káros, de legalábbis a biztonságos írói pozícióból kibillentő voltát jelöli meg a kritikus és a kritika válságos helyzetének okaként. Rangos, szakmailag elismert színházi szakírók sopánkodnak azon, hogy az internet térhódítása ellehetetleníti a szakszövegek érvényesülését, a „felgyorsult világ” pedig se teret, se időt nem biztosít az elmélyült reflexióra. A hatás tökéletesen anakronisztikus: mint ha egy régi korban ragadt, nosztalgizáló nagyszülő hüledezne, hogy bezzeg az ő idejében nem volt mobiltelefon. A színházról gondolkodó-író embernek hivatásából eredő feladata volna a kortárs valósághoz kapcsolódni, világ- és művészetszemléletét frissen tartva a korszerű viszonyok hálójában értelmezni a műalkotást és azt a társadalmi-politikai-kulturális kontextust, amelyben az létrejön. És kérdés, lehetséges-e mindez a kritika számára akkor, ha formailag mereven ellenáll az újításnak.

Hiszen amennyiben elfogadjuk, hogy az olvasó egy számára normatív ítélőrendszer alapján dönt és ítélkezik (akár az előadás minőségéről, akár pusztán arról, hogy megnézi-e a szóban forgó produkciót vagy sem), azt mondhatjuk, hogy valamiféle szimbolikus „erőszak” elszenvedője lesz, és ez máris ellentmond a kritikai kommunikáció egyik alapfeltételének, a demokratikus véleménynyilvánításnak.

Ezen a ponton talán már érthető, miért lehet egy Prezi-szerű platform nagy segítségére a színházkritikának, és ha megvizsgáljuk a kritika jelenlegi kifejezőmódjait, műfaji és gondolati újításait, látni fogjuk, hogy léteznek hasonló törekvések. A színházkritika igencsak izgalmas periódusát éli, mert önmaga újra-definiálására kényszerül.

Bár nem a színházhoz kötődik, de mindenképp említésre méltó újítás a 2000 folyóirat hasábjain elindult kritikaszorozat, amely egy műről több szerző írását közli. A *Margináliák* című kötetbe szerkesztett irodalomkritikák fontosságát Margócsy István előszava magyarázza és helyezi kontextusba, azzal a hadijelentéseket idéző mottóval, hogy „helyzet van”. A „helyzetet” voltaképpen a(z irodalom)kritika válságos állapota okozza, amire a szocialista hallgatás-gesztusok tartáhatatlansága után a posztmodern kor- és művészetszemlélet dialogikusságával és polifon természetével kíván választ adni. Margócsy az ízlés és a vélemények differenciáltságát gyümölcsöző, nem pedig kárhóztatandó jelenségnek találja; a 2000 számaiban meghonosított kritikaforma az (irodalmi) értekek és ítéletek sokszínűségét nem vad harctérként,

hanem a békés egymás mellett élés jegyében próbálja érvényesíteni, de legalábbis láttatni. A kezdeményezésnek a színházkritikában is hozadéka lehet: akár egy szerkesztőség köré csoportosuló, akár egymástól teljesen független (és elszigetelt) szerzők egy előadásról való reflexiója, elemzése egy közös diszkurzív térben a produkciók rétegzett értelmezését nyújthatja, az egymás mellett felsorakozó, esetleg egymást kommentáló írások pedig azt mutatnák meg, hogy milyen értelmezői-kritikai erővonalak mentek zajlik manapság a színházról való beszéd. Mediális változásokról, befogadói igényekről és a hagyományos kritikaforma elbizonytalanodásáról szól például, közvetve, Zsigmond Andrea *Mi kritika még?* című könyve, amelyben e-mail-részletektől Facebook-kommenten át színészi eszmefuttatásig megannyi típusú szöveg keresi arra a választ, hogy meddig feszegethetők a kritika mint műfajjelölő fogalom határai.¹

A kritikusnak a színházi rendszerben betöltött szereplehetőségeiről gondolkozik a *SZÍNHÁZ* hasábjain megjelent vita a beágyazott kritika (*embedded criticism*) kapcsán:² tud-e független lenni a színikritikus egy olyan zárt világban, mint a színházé, azaz írjon-e olyan előadásról, amelyhez magánemberként vagy kritikus voltában van valamilyen köze, elfogadva a tényleges objektivitás lehetetlenségét? Rádai Andrea így ír a jelenségről: „Körülbelül két éve a brit szabadúszó színházi kritikus, blogíró Andrew Haydon két hétig kísért egy társulatot, amely Iraki Kurdisztánban turnézott. Élményeiből született írása kapcsán használta először az »embedded criticism« (beágyazott kritika) kifejezést, mely az »embedded journalist«-ból ered, és magyarul olyan haditudósítót, újságírójt jelent, aki egy katonai egységhez csatlakozva számol be háborús eseményekről. A beágyazott kritikus pedig úgy ír, hogy nem ragaszkodik a kívülálló pozíciójához: emberileg közel lehet (vagy kerülhet) az alkotókhoz, például végigkövethet egy próba-folyamatot, készíthet interjút a rendezővel, és ennek ellenére kritikát is írhat az előadásáról.”³ A beágyazott kritika problematikus volta több szempontból is felmerül: a részvétel miatt megkérdőjelezi a mindenkor kritikus függetlenségét, mivel a megszülető szöveg maradéktalanul nem megvalósítható, de mégis egyfajta pártatlanságra törekvő objektivitása relatívvá válik. Másodsorban újraértelmezi a kritikus hatáskörét: legyen-e köze a kritikusnak a próba-folyamathoz, vagy egyszeri megnézés alapján mondjon értéktételeket a végtermékként titulált produkcióról? Amennyiben a kritikus ismeri a társulat munkamódszerét, mindenféle emberi-szakmai nehézségét, az előadást pedig nem artefaktumként, hanem élő szervezetként, a munkafolyamat egyik stációjaként értelmezi, sokkal nagyobb empátiával viszonyul majd a látottakhoz. De vajon a kritikusnak dolga-e az empátia, a körülmények beszámítása, a háttértörténetek megmagyarázása, az eredmény indokainak feltárása? És ha igen, köze van-e mindehhez az egyszeri nézőnek? Ha egy közepesen sikerült előadás után a kritika azt magya-

¹ <http://www.jatekter.ro/?p=2254>

² A vita a lap 2014-es évfolyamában olvasható.

³ *SZÍNHÁZ*, 2015. január.

rázza az olvasónak, hogy milyen alkotói vagy finansziális nehézségek rovására írható a félsiker, megnyugtató vagy érdektelen adalékokról számol be? Másfelől: új perspektívát hoz be mindaz, amit a beágyazott kritikus lát, tud és megoszt, és jobb esetben sokkal érzékenyebb, árnyaltabb műértelmezéshez vezet. Csakhogy vajon nem az-e a célja egy színházi előadásnak, hogy magyarázatok, kommentárok, alkotói útmutatás nélkül is elmélyült gondolkodásra tudjon bírni? A SZÍNHÁZ vitasorozatából is kitűnik, hogy az álláspontok megoszlanak, és a beágyazott kritika, bár „amorfi” természete miatt rendkívül izgalmas terep, nem reprezentatív kritikai műfaj.

Színházfesztivál-blogok kapcsán merül fel a kérdés, hogy a frappáns, rövid, a közösségi médiumok hangvételét és hangulatát idéző minikritikák valóban közölnek-e kritikai meglátásokat, vagy egyszerűen a tetszik/nem tetszik egyszerű megállapításait viszik tovább. Ennél extrémebb példa a versben, főként haikuban írt kritika, amely vállaltan szubjektív, sűrített és részletorientált módon beszél (vagy inkább utal) a színházi eseményekről. A Haiku Review⁴ blogon megannyi bejegyzés tanúskodik arról, hogy a lírai hangvételű előadás-lenyomatnak is lehet létjogosultsága a színházról való gondolkodásban; a blog közkedveltségét annak tulajdonítom, hogy a poétikai eszközök használata talán közelebb áll a színházi nyelvhez, mint az érvelő-elemző-tudományos hangnem, legalábbis az útmutatásra váró, impressziókra kíváncsi néző szemszögéből. Hosszasan lehetne taglalni, hogy mit veszít el a kritika műfaja, ha egy haiku terjedelmére és formai kötöttségeire korlátozza magát, de a legnagyobb veszélye talán abban rejlik, hogy az olvasható példák többsége szűzséorientált, és mivel főként az előadás tartalmi elemeire fekteti a hangsúlyt, megfosztja mindattól, ami valójában a színház.

Jómagam a színházkritika vlog-lehetőségeit próbálgatom, arra keresve a választ, hogy milyen reakciót vált ki a nézőből, ha a kritikust emberi mivoltában láthatja és hallhatja, nem pedig csak egy, a szövegtest alá írt névvel találkozunk. A vlog szó az angol *video* és *blog* szavak összevonásából származik, stílusa meg egyezik a blog hangnemével, a célközönsége is azonos, a különbség abban van, hogy a vlogger videóra veszi gondolatait, nem pedig írásban közli őket. Amikor a színházkritika vlog-ötlete megfogant, azt tartottuk szem előtt, hogy gyorsan, könnyen megvalósítható és elérhető, kritikai hangnemű videobejegyzések szülessenek olyan színházi produkciókról, amelyekről érdemes beszélni. Az eddig elkészített videók terjedelme két-három perc, a vlogger rövid szövege mellett a szóba forgó előadásból bevágott képanyag is megjelenik. A vlog elkészítése teljesen más hozzáállást igényel, mint az írott kritika: a vlogoló kritikusnak számolnia kell azzal, hogy nem rejtőzhet el a szöveg mögé, gondolatait úgy kell összefoglalnia, hogy azon nyomban megfogják a nézőt és élvezhetővé tegyék a videót, valamint azt is tudatosítania kell magában, hogy hibáit, emberi-kritikusi esendőségét is felfedi, a filmanyag pedig csak bizonyos mértékig szerkeszthe-

tő. A videoblog formai megoldásai továbbá reflektálhatnak az előadás dramaturgiájára, hangulatára vagy az elemzőben megfogant érzelmek-gondolatok érzéltetésére. Ennek alapján döntöttünk úgy, hogy a Bocsárdi László-féle *Hamlet*-vlog gyors vágásokkal fog operálni; az Urbán András rendezte *Bánk bán*-ról szóló vlogban pedig nyomatékosítva benne hagytuk a kivágandó anyaggal kapcsolatos hezitálásokat: az öö-zés és ááá-zás azt hivatott így jelezni, hogy a vloggernek nem volt könnyű feladata két percben reflektálni egy ilyen komplex előadásra, vállalva tehát azt, hogy amit a néző látni fog, egy igen kis szelete az előadás értelmezésének.

Az amerikai HowlRound (szabad fordításban ÜvöltésKör) honlapnak sikerült optimális középutat találnia az olvasói és a szakvélemény egymás mellé helyezésére: erre az oldalra bárki beküldhet színházzal foglalkozó szöveget, amely átjutva egy szakmai szerkesztőség rostáján, kikerül a karanténból, és mindenki számára elérhető lesz. A honlap a közösségi gondolkodásra és a demokratikus, szakmailag megalapozott és releváns véleménynyilvánítás szellemében előadás-kritikától szakkönyvrecenzió át tudományos tanulmányokig rengeteg mindent közöl.

Valahogy így képzelem el a színházkritika ideális kortárs helyzetét: többszólamú és demokratikus, megtartja a főszöveg-kommentár felállást a szerkesztés megkönnyítése végett, de mindenféle hierarchiától mentes; nem-lineáris, azaz megengedi a hozzászólásokat, érvelésében és szerkezetében nem zárt, tehát nem kinyilatkoztató, nem kirekesztő, és olyan üres tereket hagy nyitva, amelyek megengedik a bekapcsolódást; multimédiális, azaz feladja az írott szöveg presztízsének biztonságát, és beismeri, hogy a színház írott nyelvi megragadása nem valósítható meg maradéktalanul, nem zárkozik el a hang-, kép- és videoanyag használatától, mert nem rangosorolja hierarchikusan a médiumokat; elfogadja az egyszeri és mindenkor szerző szakmai véleményének esetlegességét, vagyis hisz abban, hogy minden szöveg és minden szólam legitim lehet; hisz az értékek és álláspontok pluralitásában és relativitásában, sőt keresi a polifon, árnyalt, a másakra érzékeny véleményt; elfogadja, hogy minden szöveggént értelmezhető, és hogy minden egy intertextuális hálóba születik bele, önmagára is részként tekint, annak tudatában, hogy az egy, teljes egész de facto nem létezik; végül pedig, akárcsak a Prezi, az ötletek és gondolatok provokáló frissességében, nagyvonalúságában és forradalmiaságában hisz, mert tudja, hogy minden mediális korrektsége ellenére is intellektuális szinten kell újat és izgalmasat mondania a színházról, ezért töretlenül naprakész, toleráns és szakszerű. Hogy létezik-e az előbbi hosszú mondatban körülírt műfaj, ami mindezeket a tulajdonságokat – és még sok minden mást – egyesíteni képes, nem tudom. Az sem biztos, hogy szükség van a kritikusi platform kisajátítására: talán a műfaji sokszínűség több haszonnal jár, mint az egyetlen, ideális kritikai forma egyeduralma. Úgy gondolom, minden olyan próbálkozás üdvözlendő, amely reflektáltan viszonyul mind a színház, mind a színházról való beszédmód jelenlegi, folyamatos változásban levő és alakuló szellemiségére.

⁴ <http://haikutheatrereview.blogspot.hu/>

Ady Mária

Egy széthullás margójára

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

Ady Mária az előadást látta: október 4.

Stuber Andrea az előadást látta: október 4.

Nánay István az előadást látta: október 4.

A zott, penészfoltos falak ölelte nagypolgári lakás sokfüggős csillárral, tekintélyes, karmos lábú ebédőasztallal, súlyos függönnyel, hófehér abrosszal, porcelán étkészlettel, ezüst evőeszközökkel. Diszkrétén málló világ ez, ön maga iránti nosztalgiával terhes, haldokló miliő. Az asztalon gőzölgő húsleves, körötte külön tálakban cérnametélt, főtt sárgarépa, marhahús, a húshoz sóskamártás.¹ Kint talán készül vagy már tombol is a vihar, zuhog a falakat áztató eső, de itt bent fény van és melegség, kedélyes kanálcsörgetés, mosolygó arcok. Alföldi Róbert *Lear király*ában Menczel Róbert díszlete egyetlen képbe komponálva jelzi a tragédiát. Buzgón alakított szerepek, minden napokat kitöltő színjáték varázshegyes, örök vasárnapi idillje ez a nagycsaládi ebéd, amely mögül csak itt-ott sejlik fel a közös élethazugság ára és ingatagsága. Az asztaltársaság nemes egyszerűséggel siklik át például az apró kellemetlenség fölött, amellyel a ferde padlójú szoba szolgál az étkezőknek: úgy kapaszkodnak székebe-asztalba, úgy kanalazzák a nézőtér felé meginduló levest, mintha semmi különös nem lenne abban, ha a világ kifordul sarkaiból, hogy a feje tetejére álljon. Leginkább a színpad mélyén jelzett, szimbolikus asztalfőn elhelyezkedő Lear királynak kell hanyagnak tetsző eleganciával résen lennie – ő trónol a legmagasabban. Ugyanígy nem vesz tudomást a joviálisan csevegő kis közösség a peremre szorultak fájdalmáról sem. A kitaszítottsághoz nem kell falakon kívül kerülni, a kiváltságosok között is vannak kevésbé kiváltságosok. Kacsingatós szalonkegyetlenséggel nevetnek Gloster gróf törvénytelen fián, Edmundon, leghangosabb a gúnyolódók között maga az apa. Csak a király jobbán ülő nő (Kováts Adél) kérdez vissza az ízetlen tréfára leheletnyi feddéssel a hangjában. Őt Vörös Róbert dramaturg szövegváltozatával Alföldi rendezése költi a darabba Lear társául, és mivel a király lányai nemigen vesznek tudomást róla, mostohaanyának képzeljük. Érzékenysége is azt sugallja, hogy bár középen foglal helyet, nem ismeretlen számára az érzés: elutasítottnak lenni. Így is marad aztán mindvégig, *kint és bent* között. Miután Lear legkisebb lányával és Kenttel² együtt őt is eltaszítja magától,³ a shakespeare-i tragédia Bolondjaként tér majd vissza a királyhoz. Háziköntösben, vastag, piros zokniban, kócosan, kisírt szeme körül elkent sminkkel bohócosítva úgy idézi az elveszett otthonosság bensőségeességét, ahogy kezdetben a még megbontatlannak tetsző házi idillbe lopja be az otthontalanságot.

Ennél az asztalnál egyébként is megvan kinek-kinek a maga sérelme, nem is kell kimozdulnunk ebből a szalonként is szolgáló ebédlőből a tragédia kiteljesedéséhez. Bár a színfalak mögé vezető ajtók közül a jobb hátsó a használat logikája szerint bejárati ajtó, tehát nem egy újabb helyiségbe, hanem a külvilágra nyílik, az egy térbe sűrített játék éppen attól olyan nyomasztó, hogy lélektani értelemben érezhetően nincs kiút. Mintha egy nap alatt, egyetlen hoszszúra nyúló ünnepi találkozáson bontakozna ki ez a kis-közösségre hangszerelt társadalmi vízió. A palástolni próbált indulatok utat törnek maguknak, a folyamatos súrlódásokban fokozatosan mállik le a kapcsolatokról kultúra, szokás és illem. Minden egyszerű, hétköznapi, ismerős. Nincsenek nagy titkok, drámai leleplezések, varázslatos fordulatok. Az álruhába öltözött Kentet Lear például azonnal felismeri. Kedveskedő iróniával játsszák el egymásnak a jelenetet, amely lehetővé teszi, hogy a királynak ne kelljen hű barátjára hirtelen haragjában kimondott ítéletét visszavonnia, szavát megmásítania. Alföldi Nádasdy Ádám pergő, a mai fülnek is gördülékeny, dallamos fordítását egy-egy kifejezéssel tovább közelíti az élőbeszédhez, az ezzel együtt megmaradó irodalmi íz pedig a polgári közeg ironikus, a végkifejlet vérengzésének szempontjából kifejezetten groteszk kifinomultságát hangsúlyozza. A családtagok között dúló reménytelen harcban egyébként is van valami menthetetlenül in-

Stuber Andrea

¹ Már egyszer végigolvastam ezt a gondolatgazdag írást, tehát tudom, hogy egyetlen olyan momentum van benne, amelynek igazságát vitatnám: énszerintem az spenót. A színe, az állaga, amikor Pál András Edmundja etikett-szerűtlenül dolgozik rajta a merőkanállal! Spenót az. A későbbiekben az lesz a szerepe, hogy Szatory Dávid Edgarja evvel keni be magát, amikor Rongyos Tamássá vetkezik. Fedőfőzelék tehát. A lábjegyzet lábjegyzete: a színházhoz fordultam mint döntőbíróhoz. Spenót.

² Kentet Csomós Mari játssza, mulhatatlan gyengédséggel. Lesz olyan pillanat, amikor a három egyenes nő – Csomós Mari Kentje, Kováts Adél Bohóca és Sodró Eliza Cordeliája – az asztal alatt együtt gubbasztanak László Zsolt Learjével, mert halálig hünen vigyázzák őt.

³ Ne sikoljunk el szó nélkül afelett, hogy amikor Kováts Adél figurája be akar avatkozni a Lear és Cordelia közti váratlan konfliktusba, akkor a férfi felpofozza őt!

Stuber Andrea

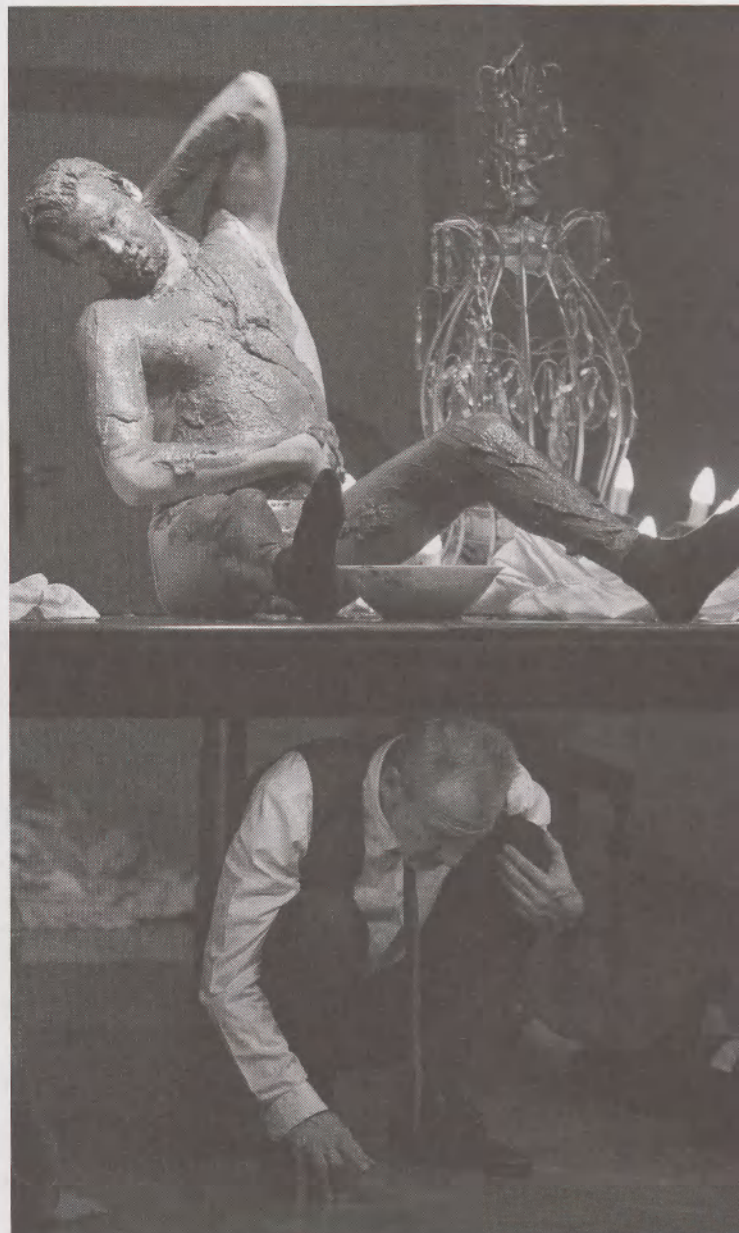
⁴ Andrusko Marcella Regan-alakításában szépen látszik, ahogy rá lehet kapni a gonoszságra. Eleinte illedelmes hercegnő ő, aki legfeljebb magában kíván ezt-azt a riválisoknak. Azután belső hergelés útján egyre nagyobb hajtóerő viszi a tettegességbe. Irigységgel, féltékenységgel, indulattal veszélyes játszani. Ha az ember elkezd tenni, amit elképzel, a végén eljuthat az elképzelhetetlenig is. Például hogy sikkes királyi dámaként egy tiszteletre méltó, idős férfi ölébe dobban, és tépkedni kezdi a szakállát. „Az istenekre! Nemtelen dolog a szakállamat tépkedni!”

fantilis, mintha magukra hagyott gyerekek ugranának egymásnak: vajazókéssel vívnak, ollóval gyilkolnak, ragasztószalaggal büntetnek, kivájt szemgolyóval dobálóznak.⁴ De nem a játékos, fekete humor ellenére, hanem éppen annak segítségével bomlik ki ez a tragédia a maga nyersségében – gondosan jelzett, erőltetett pátosz nélkül.

László Zsolt Lear királya életerős, középkorú, domináns férfi, nyugdíjba vonulását agykori fáradtság nem indokolja. Valamiért mégis sürgős neki hátralepni, átengedve a vezetést a következő generációnak. Mintha a látszat ellenére megérezné a kibillenést, az őt körülvevő illúzió törékenységet, és a felelősség elől menekülne. Nem az örökébe lépő romlott fiatalok taszítják pusztulásba királyságát, a bukás már a kezdet kezdetén borítékolható. Valamit nem csinált jól, valami érezhetően feszül a családi ebéd fullasztóan negédes hangulatában, robbanásra készen. László Zsolt energikus mozdulatai, leereszkedő, öntetszelgő kedveskedése a körülötte ülőkkel és mindenre kiterjedő, ugrásra kész figyelme erőskező, narcisztikus családfőnek rajzolja Leart. Folyamatosan monitorozza környezete feléje irányuló érzelmeit, és azokban is különösen önnön tükröképét. Az első dührohamból nemcsak az derül ki róla, amit a tréfálkozó társalgás erőltetett derűjében lappangó feszültség előre sejtet: hogy nehezen kiszámítható és hangulatfüggő ember, ezért félnek tőle. Valami alapvető, mélységes bizonytalanság is megmutatkozik a határozott fellépés mögött, és a kettő éles elentétbe kerül – Lear, miközben menekül az általa vezetett közösség felgyülemlett problémái elől, talán ön-



Csomós Mari, Kováts Adél és Szatory Dávid



Szatory Dávid és László Zsolt

tudatlanul, de *provokál*. Mint aki, érzékelve a bomlás jeleit, előremenekül: a békés felszínt megbolygatva sieteti a pusztulást. A kihívásra adott válaszként válik érthetővé Cordelia nem annyira felszabadult, mint inkább önkéntelenül ellenpontozó, demonstratív nevetése is. Sodró Eliza alakításában Cordeliát egyébként is jellemzi valami kamaszos nyersség, a játék önkéntelen leleplezése: hangosan viháncol, fintorog, meresztgeti a szemét, feltűnően feszeng, *poszákat vág*. De a családfő keserősége nem a gyermeki ügyetlenségnek vagy tiszteletlenségnek szól. Legkisebb lánya a kivételezett *kedvenc* szerepét és ezzel együtt a részrehajló apai szeretet szerelmes kizárólagosságát utasítja vissza. Lear pozícióból beszél, de egyenlő félként szenved. Szerethetőségébe vetett hitének megingását a sértett hiúság szavaiba rejti. Felindultságában az asztalra ugorva maga teszi meg az első lépést a krízist leplező kulisszák lerombolásában. Haragjában valami igazán végtelenet akar mondani, olyat, amitől a szeretett másik ugyanazt érzi majd, amit ő, ezért kitagadja Cordeliát.

Nánay István

11 Főszereplővé tett ebédlőasztal

Alföldi Róbert tíz napon belül két Shakespeare-történetet vitt színre. Ionesco Macbeth-átíratáról elismerően írtam e lap online-kiadásában, a Radnóti színházbeli Lear királyról jóval kevésbé van jó véleményem. Úgy látszik, én más előadást láttam, mint kedves tanítványom, Ady Mária.

Amiben egyetértünk: remek (bár még magyar színpadon sem példa nélküli, mint egyes kritikák állítják), hogy a címszereplő nem agg, hanem javakorabeli férfi, és abban is, hogy ígéretes a produkció kezdése. A folytatást azonban már másként látjuk: szerintem a cselekmény és a választott térforma, illetve játékmód egyre kevésbé feleltethető meg egymásnak. Mintha Ionesco csúfondáros szellemen kísértene! Az az ötlet, hogy a történetet úgy meséli el, mintha a darabot a vacsoratársaság adná elő (a végén az életben maradtak a holtakkal együtt elfogyasztják a maradék ételt!), gyakran mond ellent a költői szövegnek, a drámának.

A stílusosan szétartó előadásban ahány színész, annyi játékmód. Kétségtelen, hogy a szemkitolás, a mérgezés s egyéb gyilkolászások, a megzakkanás, Edmund gonoszkodása ma nehezen ábrázolható – pláne a Radnóti kis színpadán –, mégis a műkedvelő színjátszást vagy finomabban szólva a vadromantika modorát idéző jelenetek oly messze vannak attól, ahogy László Zsolt, Csomós Mari (és Kovács Adél) játszik, hogy hiteltelenné és tét nélkülivé lesz Lear tragédiája.

Zavar a színpadot elfoglaló ebédlőasztal, ami jól működött a Nemzeti Színház hajdani Tartuffe-jében, mert a közönség felülről nézett rá. Itt azonban e bűtordarab a nézőtér csaknem minden pontjáról a legtöbb színészt takarja, így jószerivel csak a lábukat látjuk, no meg az asztal lapját alulról – egy egész előadáson keresztül.

Zavar a trágárság. A baszdmegek nem teszik maivá és korszerűvé az előadást. A közönség nagy része nemcsak akkor nevetgél a kötőszókként használt közönségességeken, amikor először hangzanak el, hanem a sokadik alkalommal is, függetlenül attól, hogy e kifejezések kapnak-e valami többletjelentést, vagy csupán rendezői-dramaturgi manírként kerültek a szövegbe.

Néhány szép és erős pillanat mégis emlékezetes marad. Az, ahogy Lear felismeri az áluhás Kentet, vagy ahogy a megvakított Glosterrel találkozik, és Schneider Zoltán meg László Zsolt csak csendesen ül egymás mellett. Ebben a hosszan kitartott néma epizódban játszódik le a tényleges Lear király-előadás.

Ady Máriához hasonlóan én is nagyra értékelem László Zsolt robusztus, egyszerre zsigeri és intellektuális játékát, de a leginkább ízlésemnek tetsző alakítás Csomós Marié. Az ő visszafogott, nehezen megszólaló, szemérmes Kentje más etikai parancsok szerint él és ítél, mint bárki más körülötte. Fájdalommal teli szavak és szemének huncut villanása, ez a kettősség jellemzi figuráját. Kár, hogy pontosan értelmezett szövegmondásával, némán is erős színészi jelenlétével ezúttal egyedül marad, mert az alkotóknak a mindenáron való érdekesség fontosabbnak mutatkozott, mint a szereplők közötti viszonyok mélyének feltárása és megmutatása.



Andrusko Marcella, Sodró Eliza, Szávai Viktória, László Zsolt, Csomós Mari

Schiller Katalin felvételei

Hogyan is venné közben észre, milyen bántó lehet ki-rohanásának érzelmi intenzitása a két nővér számára? Azok gonoszsága úgy tény, hogy közben önmagában jelzett személyes dráma is. Ettől válik ez a családi horror Alföldi rendezésében társadalmi modellé: a mellőzöttek, kitaszítottak, ellököttek tragédiája az elfojtott indulatok kitörésével egy egész közösség balsorsává lesz.⁵

László Zsolt alakításában a király infantilizmusa tör felszínre azzal, hogy szavai és tettei mögül hatalmával együtt kivész az erély. Mindenkit ellök magától, aki közel áll hozzá, és csak úgy szórja az átkokat lányaira. Kitagad, meddőséget kíván, fröcsög.⁶ És közben egyre bizonytalanabb, egyre többször ostromozza magát, törékeny önbizalma mégsem engedi, hogy felvállalja, ha valamit megbán. Hogy én az adott szavam visszavonjam, amit még sose tettem? – kérdezi Kenttől gyerekes kétségbeeséssel, egy pillanatra összetörten torpanva meg dühöngése közben az asztal tetején.⁷ De ahogy a nőiesnek bélyegzett könnyeket, úgy az ellágyulás minden más formáját is rémülten rázza le magáról – nem mer gyenge lenni. Fejére nőő lányai nem kiszolgáltatottá teszik, csupán felfedik kiszolgáltatottságát, ő pedig ebben a szembesülésben közelebb kerül önmagához, mint hatalma teljében valaha.

A másik apa, Schneider Zoltán Gloster grófja nem ilyen büszke ember. Hétköznapi konformista, aki előzékenyen ostromozza önnön vélt szégyenét, csak mások ne gúnyolhassák. Törvénytelen fia, Edmund felé az elhatárolódási kényszer miatt nem képes gyengéden megnyilvánulni, a törvényesen született Edgar személyiségét pedig

Stuber Andrea

⁵ Ez a gondolat oda és vissza bevilágítja az előadást.

⁶ Megdöbbenően durva és alapos átka pszichiáter után kiáltana. Mindig is zavart engem az előre megfontolt szándékkal elkövetett verbális gonoszságnak ez a foka, amellyel Lear a legérzékenyebb pontján támad meg egy asszonyt, aki a lánya. Egy gyerekét már kitagadta, itt pedig a lehetséges unokáit küldi a nemlétebe.

⁷ Szoktak ebbe családok, országok, világok beleroppanni. Hogy a hierarchia csúcsán lévő hatalmi személy képtelen elismerni és kiigazítani a saját tévedéseit. Összefügg ez a fentebb említett „előremeneküléssel” is, amely a felelősség áthárítását is magában foglalja. Másra dőljön rá, ami ügyis össze fog dőlni.

kitakarja előle annak státusa. Ahogy a nyitó jelenetben megdöngönyözi a maga elé meredő, saját megaláztatásához zavart mosollyal asszisztáló Edmund (Pál András)⁸ fejét, ebben az egyetlen gesztusban érzékelhetővé válik a tragikus konfliktus közöttük. Gloster megfelelési vágya, kinnal játszott könnyedsége éppúgy pozícióját tükrözi, mint a tehetetlenségből fakadó gyűlölet Edmundét. Gloster csak egyetlen székkel van közelebb a szimbolikus

Stuber Andrea

⁸ Edmund sötét zakójának belsejében, a hélés szélén végigfut egy fehér csík. Úgy villan meg, mintha figyelmeztető jelzést adna le: Vigyázz! Vigyázzunk!

⁹ „Ahhoz, hogy az ember mezítlen legyen, vagy inkább, hogy »csak ember« legyen, nem elég elvenni a nevét és társadalmi helyét, s kiirtani a jellemét. Még meg is kell rokantani, csonkítani, nyomorítani, erkölcsileg és fizikailag egyaránt. Hogy »a természetnek roncsolt műve« legyen belőle, mint Learból, s csak azután lehet megkérdezni, ki csoda” – írta Jan Kott ötven évvel ezelőtt, egy, a groteszkre és az abszurdra kihegyezett dráma- és színháztörténeti korszakban.

¹⁰ Nem vettem észre, mikor és hogyan halt meg! Feltehetően szándékosan nem irányította erre a figyelmünket a rendezés. Egyszer csak azt láttam, hogy lehunyta kétségbeesetten világító szemét, ott ül holtan, a vérével a falon, amelynek támaszkodik.

középponthoz, mint a királytól a lehető legtávolabb ültetett fiú. Learhez hasonlóan az a bűne, hogy bizonytalanságát a neki kiszolgáltatottak szenvedik meg: azok, akiknek sorsáért felelős. Alföldi rendezésében és Schneider Zoltán játékában Gloster drámája semmivel sem kiszűrőbb vagy kevésbé megrázó, mint Learé – az apák tragédiája a középgeneráció kríziseként jelenik meg.⁹

És ahogy nő a káosz a színpadon – repülnek a kések és a poharak, borfoltos és véres lesz a terítő, lerántják a függönyt, feldőlnek a székek, az asztallap középső elemét kiemelik helyéről, és a csillár is leszakad –, úgy tisztul folyamatosan a kép. Az első jelenet idilli családja lassanként teljesen levetkőzi magáról a hazug rétegeket, és véresen, elveszve ül újra asztalhoz a záró jelenet halotti torához. Élők és holtak közösen gyászolva csipegetnek kelletlenül a feldúlt ebéd maradékaiból. Ebben a *Lear* királyban mindenki áldozat. Kováts Adél Bohóca olyan észrevétlenül hal meg egy eltévedt késtől,¹⁰ amilyen peremre szorítottan élt a király mellett. Lear nem megőrül, hanem visszavedlik gyerekké a csapások alatt, míg Edmund halálában árulóból és gyilkosból ismét kitaszítottá lesz: őt nem oldozza fel apjának magamegváltó szenvedése. A szín pedig, lepergetve magáról a családi idill kényszeresen foltozgatott mázát, azzá lesz, ami a felszín alatt kezdettől volt: győztesek és vesztesek, elnyomók és elnyomottak, kiváltságosak és kiszorítottak közös poklává.¹¹

Rádai Andrea

Jöjjön el mindenkinek a saját országa¹

STÚDIÓ „K” SZÍNHÁZ: HATÁRAINK

Rádai Andrea az előadást látta: október 9.

Csáki Judit az előadást látta: október 16.

Gáspár Ildikó az előadást látta: október 9.

Előadás a menekültkérdésről. Ahogy meglátom a színpadot és a nézőteret elválasztó drótkerítést, arra gondolok, hogy ez így túl egyszerű és szenzációhajhász. Aztán eltelik negyedóra, és rájövök, hogy a drótkerítés egyáltalán nem azért van ott, hogy otrombaságával majd kiszúrja a szememet. Hanem azért, hogy ráébrezzem: milyen hamar megszokom. Nem telik bele húsz perc, és mintha már ott sem lenne.

Mert mindent meg lehet szokni: a vasárnapi zárva tartást, a gyűlöletkeltő plakátokat, a pályaudvarok környékén gyülekező, fásult arcú menekültek látványát és a hiányukat is. Megszavaznak egy törvénycsomagot – nem telik bele pár hét, és mintha már nem is lenne

menekültkérdés. Pedig felelőtlenség úgy tenni, úgy élni tovább, mintha a probléma megszűnt volna. Így aztán egy menekültkérdésről szóló előadásnak már a VANsága is figyelemre méltó, hát még az a magától értetődő lendület, amely létrehozta a *Határainkat*: Simányi Zsuzsanna rendező és a Stúdió „K” frissen, gyorsan, azonmód reagál egy társadalmi problémára. Öröndetes, hogy színház ilyen ütőképes tud lenni.

Az előadás „dokumentarista jellegűnek” mondja magát, és főként az alkotók által készített interjúkra épül (dramaturg: Kelemen Kristóf), melyek jobbára monológok formájában jelennek meg. A szövegekből jól körvonalazható, olykor kissé sztereotip karakterek

Csáki Judit

⁴ Ez a monológ az előadás egy későbbi részében hangzik el: Spilák kicsit zavartan, a szavakat keresgélve, amolyan „civilisen” mondja, de hát nem dőlünk be, hiszen színész. Ezért aztán engem igazán meglepett, amikor megtudtam, hogy ez az ő saját története, ez a négy gyerek az ő saját négy gyereke, akik közül egy sem él itthon. Szép példája ez a jelenet annak is, hogy a dokumentarista előadásban is színházi szövegnek gondolunk minden megszólalást. Ahogy voltaképpen az is: itt már nem Spilák saját sztorija, hanem a színész által megjelenített figura története. Csak éppen ez a figura ebben az esetben saját maga. (Na jó, innen kezdve jöhet az elmélet...)

rajzolódnak ki. Homonnai Katalin vérpiros ruhás szociális munkás, avagy a pályaudvarokon tevékenykedő, tájékozott önkéntes. A menekülttáborokban uralkodó, mindenkit apátiába kergető sterilségről beszél, amúgy fáradt és levert, bizonyára a kiegészítéssel is küzd. Lovas Dániel szerkesztő-újságírója a Meghasonlott Ember: még éppen elbíri a gyomra, hogy hozzá nem értők folyton beleszólnak a műsorszerkesztésbe, és hogy felülről akarnak a szájába adni mondatokat. Nagypál Gábor közismert szélsőjobb polgármester



Nagypál Gábor, Spilák Lajos, Nyakó Juli, Pallagi Melitta

egy határ menti községben. Felelős a lakókért. Szerinte a migránsok fejeket vágnak le és fertőzéseket terjesztenek. Nyakó Júlia egy határ menti tanyán élő asszonyt játszik. Román vendégmunkásoknak adja ki a kertjében levő kisházat. Tanúja és elszenvedője a menekültek tömeges vonulásának. Eleinte sajnálta őket, de most már elege van, és attól fél, hogy visszatér a sötét középkor. Pallagi Melitta játssza a lányát, aki a nyolckerben rendőr². Nem sajnálja a menekülteket, szerinte mindenkinek van saját országa. Végzi a munkáját. Sipos György a fenti településen mezőőr, a polgármester samesza. Úgy érzi, ettől valaki. Spilák Lajos orvosként szólal meg, a fertőzésekről tart előadást a tudósok abszurdan életszerűtlen stílusában.

Később arról mesél, hogyan tartja a kapcsolatot a négy kivándorolt gyermekével.^{3, 4}

Némelyik jeleneten túlságosan látszik a megfeszített akarat, amivel az alkotók a szöveget feltétlenül valamilyen szituációba akarták kényszeríteni. Főleg a menekülttelenes lózungokat pufogtató szereplőket toldották meg „pótcselekvéssel”: a mezőőr folyton a gyűrűn lóg, erősít, a⁵ tanyasi asszony férje pedig szalonnát és hagymát falatozik felesége monológja alatt, és teli szájjal, érthetetlenül morog. Ezek a karakterek ily módon kínosan sztereotípek (még akkor is, ha az interjúk alanyai történetesen tényleg ezeket a tevékenységeket folytatták az alkotók ottjártakor): a lenézéshez, nem pedig a megértéshez adnak muníciót.⁶

Egy dokumentarista előadás akkor működik igazán, ha a szövegek izgalmasak, mert újszerű információt tartalmaznak, vagy a megszerkesztettségük érdekes megvilágításba helyez egy problémát. A *Határainkban* megvan a hajlam, hogy a nyár tetszőleges napján kinnyitott Facebook-idővonalhoz hasonlítson (mármint ha a facebookos profil tulajdonosa nem törölte a mene-

Gáspár Ildikó

¹ Nagyon jó cím, minden benne van: gyűlölet, önzés, vallás, kurvaanyázás.

² Ez így picit félreérthető. A rendőrnő nem a tanyán élő asszony lánya. A színészek bár hasonló karaktereket, de nem ugyanazokat az embereket játsszák. A jelenetek nem függenek össze, nem adnak ki semmilyen „egészet”. Szkeccseket látunk, miniszituációkat, kabarétréfákat. Ez a műfaj valóban sztereotípiákra épít: közhelyekre és tipikus karakterekre. Akkor működik jól, ha a szituáció végtelenen abszurd. De akkor is jó, ha – mint egy igazán jó farce-ban – a pórul járó szereplő sorsa valódi tragédia.

³ A „dokumentarista jellegű előadás” itt tökéletesen eléri célját. Spilák története hitelesnek tűnik, talán azért, mert igaz. Vagyis mert úgy mondja, hogy attól igaz lesz. (És így az is „mindegy”, hogy valóban az.) A kivándorolt gyermekeiről beszélő férfi sorsa nem a szavakban, a szavak által jelenik meg, hanem a szavak között: az apró szusszanásokban, amikor Spilák lehunyt szemmel sóhaj, idegesen-szégyenkezve babrál az ujjáival vagy a torkát köszörülgeti. Szája sarkában pici, keserű mosollyal viccelni próbál: lóghatna ő egész nap a Skype-on, hogy a világ négy sarkában lakó unokákkal, gyerekekkel beszélni tudjon. De hát az lehetetlen. Ez a sors – ha valódi dokumentum, ha ál – valódi abszurd és igaz tragédia.

⁵ A „pótcselekvés”-nek számomra az volt a célja, hogy a színész ne a szöveget játssza, hanem egyfajta végletes (egzisztencialista) helyzetbe kényszerítve (mondjuk, fejfel lefele lógva) is megőrizze közlendője szándékát. Ez egyfelől jelenti azt is, hogy még fejfel lefele lógva is csak a magáét hajtogatja, de értelmezhető metaforikusan is: a közlendőhöz való ragaszkodás, a test makacs kapaszkodása az egyetlen módja annak, hogy a személyiség „talpon” tudjon maradni. Ezért kell a sztereotípiák is. A fekete-fehér világban az árnyalt személyiség állandó konfrontációba kerül környezetével, a világgal, önmagával. Szükségszerűen alkalmazkodik az őt körülvevő közeghez, gondolkodásából az árnyalatok eltűnnek. Am a sztereotíp megoldás összerántja széteső személyiségét, és mint egy egyenruha – legyen az erőszakszervezté, rendfenntartó szervé, vallásé – megóvjá a széthullástól. Ezért olyan vonzó. Az egyenruha.

kültellenes/menekültekkel együtt érző ismerőseit).

Bőven akad olyan jelenet is, ami túllép a menekültkérdéssel kapcsolatos közhelyeken. Érdekes a menekülttáborról szóló leírás és az a rész is, amelyben első kézből kapunk információt arról, hogy a menekültek vonulása milyen hatással van a tanyán lakók életére. Bizonyos szövegek egymás mellé helyezése pedig az igazság erodálódását mutatja be: az egyik megszólaló szerint 150, a másik szerint 250 hitetlen megölése után kapnak a terroristák egy bizonyos tetoválást. A részletek, az adatok pontossága, az elmélyülés nem fontos, hiába van szó ember(élet)ekről. A világképhez igazított valóságértelmezés szól ki azokból a szövegrészletekből, melyekben mindkét megszólaló állítja, hogy beszélgetett a menekültekkel, és ebből az derült ki, hogy a migránsok képzetek, szakmával rendelkeznek/nem képzetek, nincsen szakmájuk.

De leginkább azok a jelenetek izgalmasak, melyekben az előadás kilép a dokumentarista jellegű keretből. Így például egészen parodisztikus az az epizód, amelyben a szereplőknek egyszerű eldöntendő kérdésekre válaszolva kell öt különböző sávba (a nagyon igentől a nagyon nemig) beállniuk a színpadon. A kérdésekre (például: Ki az, aki minimálbérre van bejelentve? Ki az, aki olvasott Wass Albert-könyvet? Ki az, akinek van kivándorolt rokona?) adott válaszok egyfajta minisztisztikával járulnak hozzá a magyar körképhez, és persze jelentősége van minden gesztusnak, minden lépésnek és nézésnek, a döntés gyorsaságának.^{7, 8} Szelfikbe sűrített, menekültkérdéssel kapcsolatos hozzáállásokat, világnézeteket, életeteket villantanak fel a színészek *A Szabadság* vezetői a népet című Delacroix-festmény pózaiba merevedve, egy mondatban: „Egy, a nevem elhallgatását kérő iraki asszony vagyok, aki a gyerekével a *Tom és Jerry*-t nézi a Keleti pályaudvarnál.” „Gerlei Fanni vagyok, pécsi középiskolás, és épp belájkolok egy fotót a Facebookon, amin egy szír menekült látható a Johnny nevű kiscájával.”

A saját emancipációnk kérdéseit is árnyalt kontextusba helyezi az a jelenet, amelyben az anya kisminikeli, kicsinosítja a lányát (miközben persze mellékesen a menekültkérdésről beszélgetnek), mintha (egy

Gáspár Ildikó

⁷ Arra, hogy olvastam-e Wass Albertet vagy a *Faustot*, csak igennel vagy nemmel válaszolhatnék. A jelenet alaphelyzete viszont az, hogy „igen” és „nem” határait kitolja – a pszichológiai tesztek válaszlehetőségeihez hasonlóan – a „nagyon igen”-től a „nagyon nem”-ig. Válaszunk „határa” így nem is a tény („Igen, olvastam” vagy „Nem, nem olvastam”), hanem a kérdéshez való viszonyunk: például Félek, hogy mit gondolnak rólam, hogy a könyvbe kicsit is belepillantottam, ezért „inkább nem” olvastam. Ez adja a helyzet abszurditását – és humorát. Lovas Dani szinte elénekli a műsorvezető szövegeit, szeme vörös, mintha kokaint szívott volna, pedig csak az előző jelenetben vágta apróra a hagymát, és az könnyeztetette meg. Egy újabb példa a színész testének, fizikai határainak „helyzetbe” hozására.

⁹ A szélsőjobb polgármester és Zoli nevű segédjének jelenete az előadás egyik legszebb pillanata. Egy farce-örökzöldet látunk, Pozzo és Lucky kettőset a *Godot*-ból, de eszembe jutnak Kapa és Pepe mesteremberei is a bárkás Szentivánéjiből. Nagypál rettegő zsarnok, megrettent akarnok, primadonna és funkcionárius, esendő és kegyetlen. Sipos Gyuri Zolija megrendítően ártatlan, ügyetlen. Félelmetesen megfélemlített, döntésképtelen. A román (és hárpia) feleségétől rettegő, otthon és a munkában is megfélemlíteni akaró, frusztrációját beosztottján kitöltő, a vezetésre szemmel láthatóan alkalmatlan vezető prototípusát látjuk. Kár, hogy a feleség figurája nem okoz meglepetést: túl egyszerű, talán picit felszínes a megoldás. Azt hiszem, hogy egy valódi démon, maga az ördög kellene, hogy megjelenjen a feleség képében – szóval, ha szürreálisabb lenne a jelenet –, a nő távozása után a történet máshonnan (egy metafizikai szintről) tudna újból elrugaszkodni: két rettegő embert látnánk, kiszolgáltatottan önmaguknak, társadalmi, biológiai és pszichés határaiknak.

magyar) esküvőre készülődnének. Majd egy hirtelen mozdulattal burka kerül a lányra, megjelenik a színpadon az összes szereplő, és mintha egy közel-keleti videoklip elevenedne meg a szemünk előtt. Úgy látszik, vannak férfi és női szerepek, melyek az egymástól mégoly távol eső kultúrákban is adottak vagy legalábbis hasonlóak: a nő ugyanúgy szexuális tárgy, Nagypál Gábor pedig ugyanolyan öntelt macsó „egyiptomi hercegként”, mint szélsőjobb polgármesterként.⁹ Nincs ez másképp a kultúrák találkozá-

Csáki Judit

⁶ *Igen és nem: vannak forszírozott cselekvések az előadásban, de szerintem nem adnak „muníciót” semmihez, nemigen van jelentésük. Mintha az alkotók félnének attól, hogy csak a szöveg dolgozzon, mintha nem bíznának benne eléggé, különféle színházasítási félmegoldások születnek ilyenkor.*

⁸ *Na, én éppen az ellenkezőjét gondolom: ennél a jelenetnél van legjobb formájában a dokumentarizmus. Ezek a kérdések és a rohangelással-sorakozással rájuk adott válaszok a lehető „legdokumentaristábbak” (lásd Magyarország 2015), csak éppen kínálkozik hozzá némi mozgás, némi képi változatosság, vagyis teatralitás. A kérdések – amelyekre a megfelelő jelhez való odaállással kell válaszolni – egyszerűek, szinte sajnáltam, hogy nem folytatódott, mert lettek volna ötleteim...*



Nagypál Gábor, Pallagi Melitta, Lovas Dániel, Homonnai Katalin, Nyakó Juli, Sipos György



Schiller Kata felvételei

sánál sem: a szociális munkás számol be arról, hogyan kismellűzte le egy visszataszítóan bálgúnár pakisztáni menekült. A jelenet felteszi azt a kérdést is, hogy az áldozatoknak vajon szenteknek vagy egyáltalán jó embereknek kell-e lenniük ahhoz, hogy segítségben és részvételben részesüljenek.^{10, 11}

Bár a *Határainkban* egyfolytában a menekültekről beszélnek, de az előadás nem róluk szól. Hanem ró-

Csáki Judit

¹¹ Itt éreztem némi mesterkéeltséget abban, ahogy az alkotók igyekeztek „polkorrektek” lenni, hiszen – ahogy Rádai Andrea is mondja kicsit később – ez az előadás tényleg nem a menekültkérdésről, hanem rólunk szól; ez nagyon pontos észrevétel: elég fájdalmas egy portré, ami kirajzolódik. Ezért gondoltam fölöslegesnek, hogy a menekültekkel kapcsolatban bemutassák a „rossz” menekülteket; hiszen a róluk alkotott szélsőséges véleményeknek semmi közük hozzájuk, csak hozzánk, magyarakhoz.

¹³ Összességében mindezen felül derék dolog, amit látunk. És amikor ilyen derék dolgot látunk, az ember hajlamos gyöngédebb kézzel nyúlni ennek a derék dolognak a formájához, a színházhoz. Kivált, ha látja, amit itt is lát: hogy nulla forint nulla fillérből készült...

Gáspár Ildikó

¹⁰ És felteszi azt a kérdést is, hogy meddig tudunk szolidárisak lenni, hol veszi át az irányítást személyes sértettségünk. Szociális munkásként a szociális munkás funkcióját kellene betöltenünk. De érzékeljük-e szerepünk határait? Elvárható-e, lehetséges-e, hogy a segítséget hivatásul választott ember képes legyen határt vonni privát személyisége és társadalmi szerepe között?

¹² Nehéz arról beszélni, amit nem ismerünk. Illetve arról tudunk beszélni, hogy milyen az, amikor úgy beszélünk valamiről, hogy nem ismerjük. Ez megjelenik az előadásban, például a levágott fejek, a tetoválások említéskor. Persze, biztosan lehetne mélyebbre ásni, az ily módon felvillanó (és elképzelhetetlen) pokolból megpróbálni valamit elképzelni.

lunk. Mindezzel együtt megdöbbentő, hogy alig-alig hangzik el valami arról a valóságról, amiből a menekültek jönnek. Nem emlékszem, hogy elhangzott volna akár az a szó, hogy háború.¹²

Az előadás utolsó jelenetében a színészek a Csókolom zenekar *Persze* című dalát adják elő, az előadás témájához hozzáigazított, kissé átpolitizált szöveggel. Szép és valahogy személyes ez a lezárás, úgy hat, mint valami fájdalmas állásfoglalás.¹³ Egyértelmű válaszok nélkül, persze.

Miklós Melánia

Jövőben a rend

SZARKA TAMÁS: ÉDEN FÖLDÖN

Szarka Tamás Kossuth- és Magyar Örökség Díjas, költőként is jegyzett dalszerző a Nemzeti Színháznak írt Éden földön című színpadi műve Hany Istók XVIII. századi legendáját dolgozza fel. Pontosabban kiindulási alapként használja egy népnevelő célzatú mű megalkotására.

A kapuvári mese, amelyre a Hanságban komoly brand épült a Fertő-Hanság Nemzeti Park rehabilitációjával együtt, egy 1749-ben a lápból kifogott nyolcéves-forma fiú története. Bár rendelkezünk róla írott forrásokkal, kevés információ tekinthető hitelesnek. Sokan kutatták a monda eredetét, mások a legendaképzés archaikus prototípusának tartják. Az irodalmi fikció világába Istókot Jókai Mór vezette be a Hanságban játszó-dó *Névtelen vár* című regényének egyik szereplőjeként. A képzelet a kezdetektől fogva kiszínezte az állatok között felnőtt fiú történetét, amely jól kibontható szituációkkal szolgál a dramatikus feldolgozásokhoz: Istókot, akinek pikkelyek borítják a testét, uszonyok nőttek az ujjai között, és nem tud beszélni, halászok fogják ki a lápból. Átadják a várkapitánynak, megkeresztelik, taníttatják, csendőrkkel őriztetik. Egyetlen barátja a kapitány lánya, akinek egy kosár békát visz az esküvőjére, ezért megverik. Nem tudja megszokni az emberek közötti életet, visszamenekül a lápba. Az egyén és a közösség találkozása, az integráció és a másság elfogadása azok a kulcsszavak, amelyek mentén a félig ember, félig állat (mitológiai) lény története – mint a kollektív tudattalanban megjelenő félelmek ősképe – aktualitásában is kapcsolódik a napi valósághoz. Életkori problémák, amelyekre a mesélés megoldási mintákat kínál. (A témából legutóbb Pallai Mara szövegéből készült gyerekelőadás a győri Vaskakas Bábszínházban.)

Szarka Tamás művének világrendjében, ahogyan az *Éden földön* cím is sejteti, még rétegzettebb a bipolaritás: szemben áll egymással az égi és a földi, az állati és az emberi, az örök és a mulandó. Mindent fordított nézőpontból látunk, ahol a főhős és otthona, a láp működik „emberiként”, a „civilizált” társadalom pedig művi és idegen. (Istók és barátai beszélnek a mi nyelvünket, érzéseik és motivációik ismerősek, az érdekes halandzsanyelven kommunikáló emberek viszont furcsa lények.) A dichotómiát erősíti a feldolgozás is: a legenda ismert epizódjait a szerző a második részben bontja ki, amelyhez hozzákölt egy első felvonásnyi víziót Istók természetben eltöltött „édeni” életéről. Mindemellett a dalszövegek üzenetében kódolja a metafizikai tradicionalizmus világvélményét és ideológiáját. Afféle kozmológiai alapú aranykor-utópia



Éden földön a Nemzetiben

kerekedik így ki a történetből, amely a talált fiú legendáját a mitikus, szakrális hagyományból építkező (fordított) beavatásként ábrázolja. (Istók családját totemállatok: a farkas, a kócsag és a sas alkotják, az állatok közösségének összetartozását ősi magyar díszítésmotívumokra emlékeztető jelzés jelöli stb.)

Bozsik Yvette rendezése paradox módon úgy őrzi meg ezt a szimbolikát, hogy a legmodernebb vizuális műfajok kontextusában próbálja meg felülírni azt. A két felvonás között a digitális animációk ihlette látvány képez hidat. Noha a két rész világa Cziegler Balázs tervezésében eltérő eszközökkel épül fel (fantasy kontra cyberspace), az elidegenítés, a monumentalitás és a kidolgozottság mindkettőben azonos. Az első felvonás egyetlen kompozíció, ahol a fehér szín, a letisztultság és a harmónia dominál. Jégcsapokra emlékeztető műanyag szálak és függönyök keretezik a teret, amelyek közepén egy organikus (sámán)fa áll, mellette egy hatalmas, hintázó fészek. A jól világítható díszletben látványos a foszforeszkálás, a füst és a hansági láp hírhedt lidércfényei, valamint a kereten kívüli vetítés a láp elmosódó képével. Minden szereplő plasztikusan tűnik fel ebben az „üres” térben, kiemelve a Berzsenyi Krisztina által megálmodott jelmezkölteményeket. Kifinomult elegancia, az anyagok és színárnyalatok

gazdagsága jellemzi a ruhákat, amelyeket tükrök, ékszerek, rojtok, fejfedők, tollak és testfestés díszítenek. Az öltözékekben a jellemfestő funkcionalitás és az archaikus motívumok köszönnek vissza (a köcsag pliszírozott, túllhatású „szárnyakkal” repül légiesen a tisztaság égi hírnökeként, a farkas sámánsubát és agyarral díszített fejdísz visel stb.). A víz mint elem nem jelenik meg, így inkább a fantasy-filmek világában érezhetjük magunkat, a repülés és a beszélő állatok varázslatával, éjszakai tündérekkel, szerencsebékákkal. Istók pedig teljesen normális „indián” gyerek a vadonban.

Ezt a világot „falja fel” a második felvonásban az emberi civilizáció, és kereke, az idő, amely a vetítés fő motívumaként figurálisan is visszatér. Évszázadok és eltérő hagyományok keverednek a kultúrtörténeti videójátékban, ahol minden távvezérlésszerűen működik: a színpadtechnika, a fények, a cyberspace stílusban animált vetítés (amely az „üres” mechanikának 3D-s mélységet és a haladás illúzióját kölcsönzi), valamint az Oskar Schlemmer marionett utópiáját idéző táncok. A Bauhausbühne atyjának hatása nemcsak a koreográfiában ismerhető fel – a színek, a formák és a mozgás kompozíciójából megszülető absztrakt térről és a jelmezekről is asszociálhatunk az 1922-es *Triadikus balletjére*. Élénk monokróm színek, szivacsos anyagok, maszkyszerűen festett babaarcok, geometriai formák és szürreális rátétek jellemzik a szereplők külalakját ebben a felvonásban, ami sok humor és játékoság forrása. A technicizált világot megszelídíteni hivatott stílus- és műfajkavalkádban jól meg is férnek egymás mellett a magyar népmesék elrajzolt (vadász)figurái, a képregényszerű csendőrök a gombjaikra „ragadt” két-dimenziós kanalakkal, a szelfibottal fényképezgető plázacikák, a Napóleon-jelmezben flangáló várkapitány, az ufó-fejű kisdiákok, Alíz Csodaországának ötórái tea-vendégei, a matyó stílusú menyasszonyi ruha pillecukor fejdíszel és a szomorú bohóc. Az előadásnak lendületet adó karikatúrák mellett, hogy szórakoztatóak, görbe tükröt mutatnak a jelennek, és közelebb hozzák a jövőt. Időutazáson vagyunk (back to the future) a kulturális galaxis metaforikus terében, amely a „sötét” kőzép kortól a kibertér virtualitásáig terjed.

Az előadás elsősorban a látványban, a néptánc, a mechanikus marionett és a kortárs tánc elemeiből építkező koreográfiában, illetve a zenében erős. (Különösen a második felvonás összetettebben „jelentéshordozó” táncjelenetei – például Istók iskolai beilleszkedése vagy a nácsnép mulatozása a lakodalmas asztalnál – hatásosak.) Szarka Tamás akusztikus hangzású, gazdag hangszerelésű zenéjében lírai és keményebb dallamok váltják egymást, a népzene, a rock(opera) és a sokak által kedvelt Ghymes-zene sajátos elegyét alkotva meg. Élményszerű az a hangzó környezet, amelyet a lápi világ madár- és állathangjaiból komponált, afféle zenén túli rétegeként. Mivel a számok között kevés az átkötő dialógus, a történetmesélés funkcióját egyrészt a dalok, másrészt a teremtetett színpadi világ veszik át, amit a zenés fantasy műfajmegjelölés jól érzékeltet. Szarka verses szövegeiben azonban a világ állapotáról való híradás szándéka explicitebben van jelen a cselekmény dramaturgiai felépítésénél. A Ghymes frontembereként ismertté vált szerző munkássága irodalmi értékű

részének tekinti a dalszövegeit, több alkalommal kötetbe is rendezte őket (2000: *Várvárá*; 2005: *Anonymus utazik*; 2006: *Anonymus kérdez*; 2014: *Társ a hóba*). Az együttes honlapján olvasható idézet szerint: „A Ghymes pontosan tudja, honnan jöttünk és hová tartunk. Velük múltunk üzen jövőnknek” – ezt az ars poeticát a zenekar 1983-as megalakulása óta vallja. Dalaik a tudatos és meggyőződéses archaizálás lenyomatai, amelyek a hazaszeretetet, a magyarságtudat és az egyetemes békevággy jegyében születnek.

Az *Éden földön* dalszövegeiben is ez a küldetés szólal meg, ám kevésbé hatékonyan. Sok helyen billen a prozódia és túlbonyolítottak a metaforák. Ilyen a „Lánc üti a kutya szívét boldoggá / Vére születi a farkast ordassá” refrén a *Burkus dalában*, vagy a „Félelemben mártani az éneket / Mélybe húz a dallamod tebenned [...] / Félelemben mártani az óhajod / Mélyre húz a sóhajod tebenned” sorpárok a *Vadák útján* című számból. Noha a dallam könnyen tapad, az emlékezetünkbe ragadó rigmusok sokszor zavarosak („Égbe gondol, engem vár / Szívbe markol, engem vár” – hangzik el ugyanott az énekről, álomról, óhajról és a súlytalanról, illetve ezek ellentétpárjairól, ha jól értem). A téziszmondakat a zene nem feltétlenül segíti, elszikkadnak, vagy üres frázisokként lógnak a levegőben. („Forróbb, mint a zúgó vér / Erősebb, mint a halál / Jobban húz, mint anyaföld / Szebben hív az álomnál” – mondja Burkus szintén a *Vadák útján*-ban). A felnőtt befogadó is nehezen érti, nem beszélve az ajánlott, véleményem szerint alulkalibrált hat éven felüli korosztályról. A mű valójában nem is velük szeretne párbeszédet folytatni.

A szerző saját dalnok-létezésének esszenciáját sűríti a műben, a fennálló világrend kritikáját egy tradicionalista történelemszemlélet tükrében mutatva fel. „Mi az édenből jövünk, nem a civilizációból – hangsúlyozza a színlapon –, gyökereinkben a természet részei vagyunk.” A fejlődés tehát az ősi rend felszámolásával járó veszteség, amelyre a krónikásnak kötelessége figyelmeztetni, valódi feladata azonban a „vér szavának” felébresztése. Előbbire alteregója, a szomorú bohóc emlékeztet az előadásban, aki az Örökkévaló előtti bocsánatkérés mitikus figurájaként is értelmezhető, utóbbit maga a zene hivatott elvégezni. Nem pusztán az érzékiségével, hanem ideologikusan is, aminek kulcsjelenete, a keresztelés egyszerre hat betoldásnak és felkiáltójelnek a mű testén (elsőre nem is tudjuk hova tenni a hibbant pappal, a szárnyas angyalokkal és a fenyegető kereszttekkel). Istók itt a kereszttségben elnyeri az István nevet. Majd a kozmikus tárgyul térben a magasba emelkedik, és egy Krisztus-archoz, majd a csillagos éghez intéz (nehezen érthető és értelmezhető) monológot arról, hogy „Mit tud tenni / S mit tud elviselni / Hittel: / Íme, az ember”. Szarka ezen a ponton „óhatatlanul” is megidézi a magyarság sorsában a kozmológiai és a civilizációs világrend korszakváltását feldolgozó emblematisztikus ősművet, az *István, a király* rockoperát és vele a nemzeti emlékeztet. (Burkus figurája és a farkasok tánca is Koppány-párhuzam.) Ezzel azonban a vágyott egység jövőképe helyett a dichotómiát erősíti tovább. Hiszen innen már csak pár lépésre vagyunk attól, hogy ősi és modern, klasszikus és kortárs, keleti és nyugati, konzervatív és liberális, jobb- és baloldali, barát és ellenség, azaz mi és ők álljunk szembe egymással a frontvonalnál.

Karsai György

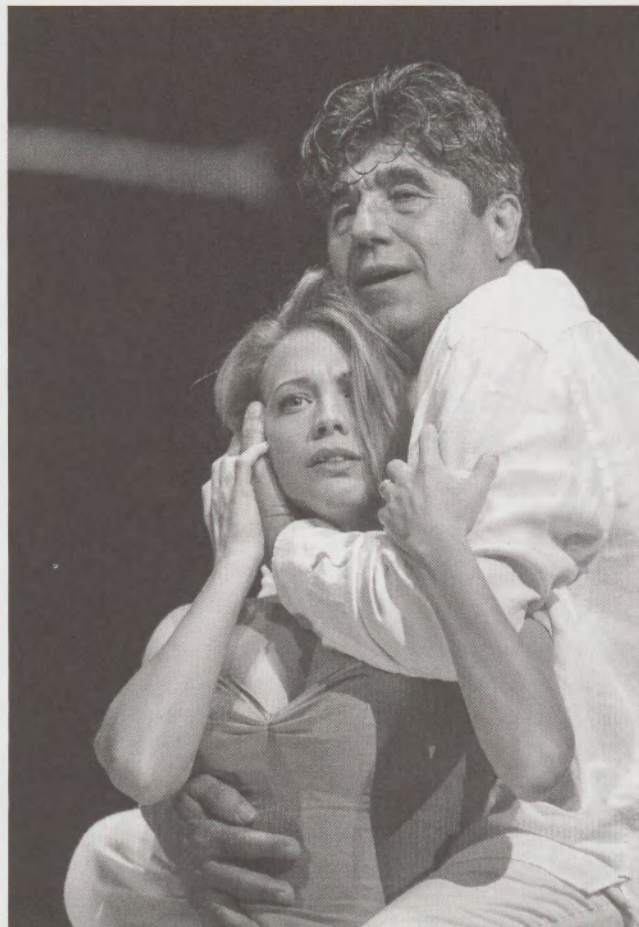
Egyszerűség lakik benne...

WILLIAM SHAKESPEARE: OTHELLO

A József Attila Színház megújult nézőfogadó terének emeleti részén két színészóriás – Ráday Imre és Sztankay István – fényképkiallítása látható. Nem világos, miért kerültek egymás mellé, mint ahogy a terem másik felében elhelyezett festmények funkciója sem. De öröm látni Ráday Imrét, felidézni nagy szerepeit a harmincas évektől a hatvanas évek végéig, Sztankay István pedig mintha még most is velünk lenne – a gondosan válogatott pályaképmetszet méltó tisztelgés művészete előtt. Szívem szerint itt be is fejezném az *Othello*-kritikámat, de hát a felkérés a színházteremben bemutatott Shakespeare-mű elemzésére szólt.

Hét óra tíz perckor kilép a függöny elé a színház igazgatója, Nemcsák Károly, öltönyben, nyakkendőben, s néhány köszöntő szó után elénekelte a közönség nem nagy, vele tartó részével a *Himnusz*t, majd hét óra húsz körül Nemcsák Károly színművész (mindannyiunk Vágási Ferije) elszavalja Szép Ernő *Imádság* című versét. Itt-ott hadarva, sokszor kásás hangon, rossz hangsúlyokkal, hamis pátosszal. Hét óra huszonötter kezdődik az *Othello*, a címszerepben Nemcsák Károly. Eszembe jut Darvas Iván, aki egyszer elmondta, hogy azokon a napokon, amikor az *Egy őrült naplóját* játszotta, egész nap készült, eltelt a szereppel – Popriscsin volt, nem Darvas Iván. Valami hasonlóról mesélt Laurence Olivier is éppen az *Othello*-alakítása kapcsán. Nyilván minden színésznek megvan a saját felkészülési módszere, s túlzás lenne számon kérni Nemcsák Károlyon az említett színészóriásokat eltöltő áhítatot.

Teliha Péter rendező színpadán mindenki mindent egyetlen hangon, egyetlen indulattal, nagyon megcsinálja egyetlen tollvonással megrajzolt jellemét: *Othello* egyszerű és nagyon tiszta lélek, aztán nagyon féltékeny, később nagyon dúvad. Jago nagyon (nagyon-nagyon!) gonosz. Desdemona nagyon ártatlan, nagyon naiv. Egyedül Emíliának vannak fellobbanásai, komoly hangulat- és jellemváltásai – Létay Dóra alakítása már-már zavaróan több és jobb, mint a többieké. Mintha az lett volna a rendezői koncepció, hogy minek bíbelődni nyilván sehová nem vezető, árnyalt jellemrajzokkal, a gondolatok, cselekedetek mögötti ok-okozati összefüggésekkel, netán lélektani mélységekkel. Végül is ebben a történetben minden olyan megejtően egyszerű! Adva van egy patyolat fehér lelkű mór, aki az elején nagyon szerelmes, aztán nagyon félrevezeti az a csúnya Jago, és ettől boldogtalanságában ő is csúnyán fog viselkedni, megöli

Fekete Réka Thália és Nemcsák Károly az *Othello*ban

Szigetváry Zsolt felvétele

ártatlan feleségét, aztán öngyilkos lesz – jaj, ez nagyon szomorú. De azért van itt mélység, értjük: fekete bőrszín, hősín lélek – Nemcsák vakító fehér öltözéke hej!, beh szépen illusztrálja ez utóbbit, s a szélesre-lötyögősre szabott golycsing már-már feledteti a hősies, ám öregedő hadvezér alkatát. Ellenpontként adva van egy szürkésfekete katonaruhát és fekete bakancsot viselő, hórihorgas, bajuszkás-kecskeszakállas Jago (kiköpött búsképű lovag – talán mindenki jobban is járna, ha azt a darabot játszanák). Szalma Tamás egyetlen, lötyös-nagy indulattal, a jagoi indítékokból mit sem mutatva száguld végig a történeten megérdemelt bűnhődéséig. *Othello*hoz, *Desdemona*hoz, ne adj' isten feleségéhez, Emíliához fűződő érzelmei, viszonya fel sem merülnek. Meg kell állapítanom: hiába, ez egy rossz darab.

A többnyire alulvilágított, sejtelmes-szürke félhomályba burkolózó színpad hol nagyon zsúfolt, hol nagyon üres. A díszletet (Csík György) – tologatható, hideg fényű, áttetsző műanyag térelemek alkotják, mögöttük/mellettük körbeforgatható vastraverz szer-

kezet, lépcsők vezetnek a tetejére, ide néha valaki felmegy, alatta is lehet járkálni (sötét siktorként a legjobb) – aki éppen a színen van, segít szerelni, mozgatni (példamutató a műszaki személyzettel való spórolás). A legszorgalmasabb e tevékenységben Jago, bár kissé nehézkes megindokolni, miért éppen ő segít majd helyére igazítani a hatalmas ágyat Desdemona meggyilkolásának jelenetében; jobb híján szó nélkül elsomfordál (jobbra el). Tény, hogy a díszlet legjobban a tapsrendben hasznosul.

Nemcsák-Othello első színre lépése – az azonnal előtte, mögötte, mellette megjelenő, minden teret betöltő, elébe tolatkodó Jago kíséretében – igazi sokkhatás: magabiztos léptek, délceg tartás, felszegett fej, átszellemült, boldog-bizakodó tekintet (a boldog jövőre függesztve). Öblös hangon elmondott első mondatai rég letűnt idők kulisszahasogató színjátszását idézik; mármár nosztalgikus érzéseket keltő pillanatok: úgy a múlt század hatvanas-hetvenes éveiben dívott olyik vidéki színházunkban ez a stílus. De rögtön hozzá kell tennem: jól érzékelhető, hogy a közönség egy idő után elfogadja és szereti (!) ezt a végtelenül leegyszerűsített, minden mélységet nélkülöző Othello-alakítást. Érti és megérti, hogy előttünk egy buta, elvakult, de egyre jobban szenvedő és egyre vadabb, egykor talán fess, mára szomorúan megöregedett hősszerelmes, akit kijátszott a gonosz Jago, és aki ettől gyilkossá válik, majd öngyilkos lesz. Egyszerű, szép, tragikus történet.

Szalma Tamás Jagójában időnként felsejlik a kiszabadulás esélye az érzéketlen, egyetlen tömbből faragott gonoszság ábrázolásából. Amikor először csapja be Rodrigót – az amúgy nagyon jó színész Ömböli Pál elefelejtendő alakítása –, ha nagyon halványan is, de érezhető a Jago szellemi fölényéből táplálkozó megvetés. De már az Emíliával való kapcsolata teljesen hitele-

len: játékból nemcsak az hiányzik, hogy bármit is érez felesége iránt, de annak kimunkálása és felmutatása is, hogy mit szerethet ebben a Jagóban a Létay Dóra alakításában nála nagyságrendekkel intelligensebb, érzőbb szívű, érzelmekben gazdag Emília anyyira, hogy még őszintén imádott úrnőjét is elárulja érte. Azt pedig, hogy Jago féltékeny lenne Othellóra, vagy hogy miért gyűlöli, csak a szöveg szintjén hiszem el, Szalma színészi játékában az érzelmek és indulatok ábrázolásának szintjén ebből semmi nem érzékelhető. Az előadás általános színészi kudarcáért nem lenne szerencsés a színészekre hárítani a felelősséget. Ők teszik a dolgukat, ki-ki azon a színvonalon, ahogy tehetsége, illetve a rendezői akarat ezt megengedte: Létay Dóra, Fekete Réka Thália (Desdemona) jók, gúzsba kötve is képesek egy-egy pillanatra életet lehelni figurájukba. A többiek kisebb-nagyobb szerepükben becsülettel színpadra lépnek, amikor az ügyelő szólítja őket, elmondják szövegüket, majd távoznak: Újrėti László (Brabantio), Blazsovszky Ákos (Cassio), Fila Balázs (Velence hercege), Jakus Szilvia (Bianca) mind jobb színészek, mint amit itt megmutathatnak tudásukból.

Ha tanulmányt írnék, lábjegyzetet nyitnék az itt következő megjegyzésnek, így csak most, a legvégén, halokan mondom el: ha valakinek eltörik a nyakcsigolyáját – ki tudja, miért, Telihaýnál Othello ezzel az akciófilmben illő mozdulattal gyilkolja meg Desdemonát –, az sajnos többé nem tud megszólalni, bármennyire is szeretné Shakespeare. De örülünk: a Nemcsák-Othello által brutálisan meggyilkolt Desdemona csodalény, aki ezek szerint egész egyszerűen feltámadt. Szép befejezés, kár, hogy időközben Othello elvágta már a saját torkát. Igaz, ezután még ő is elmond néhány mondatot, de ezen már valóban nem lepődünk meg.

Kovács Bea

Szakadjunk meg együtt

BOHÓCOK A LÁTHATÁRON: MÁTYÁS, A NEM KIRÁLY

„Minden a te hibád”, „tagadok mindent”, „védd meg az igazad”, hangzik a Stúdió „K” termébe érkezett közönségből három esetleges csoportra osztott nézők ütemes szólama, hol egymásra lícitálva, hol egyszerre, teljes disszonanciában. Feuer Yvette ezzel a karmester-játékkal indítja azt az októberi szombat délutánt, amely tizenegy Borsod megyei fiatal közös munkájáról, a *Mátyás, a nem király* című félórás produkcióról szól. De csak nagy vonalakban; a tényleges előadáson kívül lesz itt fórumszínházi beszélgetés, dramaturgiai csavarok és improvizáció, werkfilm-vetítés és számtalan kérdés a láttokról, baráttan oldott, inspiráló hangulatban.

A *Mátyás, a nem király* egy 2015 nyarán szervezett tíznapos tábor eredménye: a Bohócok a Láthatáron Csoporttal közösen (alapító és művészeti vezető: Feuer Yvette) tizenegy csereháti, 10–17 éves fiatal dolgozott egy olyan előadáson, ami róluk szól, belőlük építkezik, és bármennyire patetikusan hangozzék, értük van. A történet főhőse – vagy inkább antihőse – Matyi (Ádám Adrián), egy nyápic tini, akinek baja van a világgal, mert a világnak is baja van vele. Csúfolják, piszkálják a suliban mindennap, de otthon sem tud gondtalanul meg- és el-lenni, mert tiszteletet (ki)követelő apja (Bancsók Róbert) folyamatosan akadékoskodik, anyja (Budai Dzszenifer)



Mátyás, a nem király (Bohócok a Láthatáron)

pedig nem áll ki mellette, semmiben nem támogatja. Matyi osztálytársai és a felsősök szemében céltábla, ott-hon a másokra szegyent hozó prücsök, sehol sem találja a helyét, végtelenül kirekesztettnek és egyedül érzi magát. Ekkor érkezik Kaszper (Lukács János), a képzeletbeli barát, aki arra taníttatja Matyit, hogy belső erősségeiben higgyen, és ne feledkezzen meg álmairól. De hiába minden jó tanács: Matyi nem tudja megvédeni magát, és végső elkeseredésében elszökik otthonról.

A produkció egy olyan dramaturgiai ponton ér véget, amikor a legnagyobb a feszültség: nem tudni, mi lesz Matyi sorsa, mennyire döntött jól, ahogyan azt sem, hogy vissza fog-e térni családjához vagy szökésben marad. Itt lép színre a fórumszínház vezetője, a Joker (Feuer Yvette), aki egyfajta ceremóniamesterként a produkció fórum részét irányítja majd. A fórumszínház Augusto Boal brazil színházcsináló találmánya, az Elnyomottak színházának (Theatre of the Oppressed) egyik válfaja, amelyben az alkotók a drámai szituációkban felvetett kérdésekre a néző mozgósításával együtt keresik a választ, és igyekeznek olyan közös nevezőre jutni, ahonnan el lehet indulni a színház falain kívüli (társadalmi) cselekvés irányába is. Az Elnyomottak színháza olyan fókusz-csoportok történeteivel dolgozik, amelyek valamilyen okból kifolyólag hátrányos helyzetben vannak, és bizonyos dramatizált jelenetekben alárendelt pozícióba kerülnek. Az eredeti fórumszínházban a néző bármikor megállíthatja a színpadi történeteket, ha azt érzi, valamelyik hős igazságtalanságot szenved el, vagy hatáskörén kívül eső okokból kedvezőtlen helyzetbe, státusba kerül. Feuer Yvette Jokere csak az előadás vége után lép színre, tehát nem nyílik alkalmunk a szimultán dramaturgiára, vagyis nem tudjuk ténylegesen megmászni a színpadi események kimenetelét; a közös gondolkodás és eszmecsere után önként jelentkező nézőknek (gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt) viszont alkalmuk nyílik az egyes szituációk újraélesztésére és átformálására. (A szimultán dramaturgia Boal értelmezésében az, amikor a színpadon zajlik az esemény [1], amelyet megszakít a nézői beavatkozás, és így módosul az esemény dramaturgiája [2], tehát párhuzamosan két dramaturgia – az alkotók által kitalált és a nézők által bevetett – jön létre.)

A fórum első részében együtt próbáljuk megfejteni,

hogyan mit is láttunk valójában: címszavak érkeznek a közönség sorából, és olyan fogalmakat társítunk az előadáshoz, mint hétköznapi-ság, megalázás, szekálás, magány, félelem. A félórás előadás meglepő módon régi sebeket is felszakít bennem, azonnal rájövök, hogy problematikájának aktualitása vitathatatlan, és számomra ez akkor is fontos tényező, ha egy olyan produkciót nézek, amely főleg drámapedagógiai szempontból érdekes, színházesztétikai vonatkozásai pedig másodlagosak. Az ilyen és ehhez hasonló projektek a munkamódotusra, a közös alkotásra fektetik a hangsúlyt, és bár nem feledkeznek meg az ún. produktum, végtermék minőségéről, nem azt helyezik a folyamat közepontjába. Amíg Feuer Yvette begyűjti

az előadáshoz kapcsolódó asszociációkat, a mellettem ülő nézővel gyorsan meg is egyezünk abban, hogy valamilyen nyien kivesszük a részünk az iskolai bántalmazásokból; akár megfélemlítőként, akár megfélemlítettként, de a terror (gyermekszemmel nem erős szó ez) megkerülhetetlen az osztálytermek zárt közösségeiben. Néha egy-egy szót én is bedobok a közösbe, de inkább az érdekel, hogy a néző szerepébe került gyerekek, tinédzserek miként gondolkodnak a látottakról. Az hamar kiderül, hogy Matyi nem egyértelműen szimpatikus karakter: bár sokan együtt éreznek vele, kifogásolják, hogy nem képes több lazassággal és bátorsággal kezelni az őt érő szekálást, egyesek azt sem értik, miért nem szállt szembe apja egyeduralmával, sértegetéseivel. Több apró jelenetet is újrjátszanak, amikor a változtatni akaró néző tapsol, a játszó diákok leállnak, Matyi kicserélődik, helyére az önként jelentkező, új megoldással szolgáló néző-Matyi lép, a Joker tapsára pedig tovább folytatódik a jelenet. Az egyik fiú azt tartja fontosnak, hogy Kaszper, a képzeletbeli barát utolérje a szökésben levő Matyit, és elbeszélgesse. Egy másik, ugyancsak gyerek néző az iskola nagymenőjével száll szembe, és nyeri meg a státuszjátékot. Végül egy anyuka is beszáll a játékba, aki úgy fordul szembe az őt csúfoló lányokkal, hogy felajánlja barátságát, ismerkedésre buzdítja őket, arra hivatkozva, hogy utálkozásuk tudatlanságra épül, ezért alaptalan. Valamennyi újrjátszott jelenet hangos tappsal és nevetéssel zárul, az új, sikeres megoldások önbizalmat adnak a nézőknek, a történet megközelíthető, sőt alakítható lesz, a fórum révén megvalósul a színházi forma demokratikus volta. A csereháti fiatalok jól ismerik figuráik személyiségét és világnézetét, ezért magabiztosan tudnak improvizálni, nem akadnak fenn az új helyzetek idegenségén, és következetesen építik tovább a karaktereket.

A *Mátyás, a nem király* erősségét abban látom, hogy a gyerekek színpadi szituációk által el tudják mondani mindazt, amit az iskoláról, tanáraikról, szüleikről, egyszerűen saját környezetükről gondolnak. Amikor a gáncsokoskodó tanárnő (Lukács Vanessza) nagyon éppen azt kérdezi elmenőben egy diákjától, hogy ugyan biza köszönni ki fog, kitör mindenikből, nézőből-játzóból a nevetés, mert a helyzet annyira ismerős és hiteles, hogy ezt igazán csak iskolás gyerekek tudják

teljes svunggal előadni. Az viszont már a vezető tanárok érdeme, hogy úgy tudják összefogni a gyerekek gondolatait, ötleteit, hogy nézhető és élvezhető egész-szé kovácsolódik a sok apró részlet. Gondolok itt például a produkciót keretként nyitó és záró zenés epizódokra, amelyekben Lukács János gitáron kíséri a cigánydalt éneklő fiatalokat, de hallhatunk beatboxot és slamet is Ádám Adriántól, ami Horváth Kristóf (Színész Bob) figyelmét dicséri. A *Mátyás, a nem király* azért kamatozó vállalkozás, mert megtanítja a benne részt vevőket arra, hogy hallathassák saját hangjuk, fogalmazzák meg problémáikat, és lássanak rá arra, ami lényegében foglalkoztatja őket. Az iskolai és a családon belüli erőszak tematizálása így azért nem lesz mesterkelt és álszent, mert nem kívülről-felülről jövő szempontok mentén, hanem a részt vevő fiatalok napirendjén levő problémaként dolgozzák fel.

A táborról készült rövid werkfilmben elhangzik, hogy a projektet a Bohócok a Láthatáron Csoport a Csereháti Roma Önszolgáltató Közhatalmú Egyesülettel partnerségben, a

Norvég Civil Támogatási Alap segítségével valósította meg. A szervezők és mentorok (Novák Nóra, Siroki Viktor) valamennyien egyetértenek abban, hogy fontos esemény volt a tábor a gyerekek számára: legtöbbjük napi szinten szembesül komoly egzisztenciális problémákkal, a tábor így a közös játék és tanulás mellett a háromszori stabil étkezést is biztosíthatta egy rövid időre számukra. Horváth Kristóf szerint azonban folyamatos ingerek kellenek ahhoz, hogy lényegi változások következzenek be a fiatalok életében. A vetítés után kötetlen beszélgetésbe kezdünk, a projekt céljairól és finanszírozási nehézségeiről esik szó, az emlékezetes banki-tavi fesztiválszereplésről, de azt is megtudjuk, hogy a Bohócoknak ez az első fórumszínházi előadása, hogy van a gyerekek között olyan, aki zenésznek készül, és van, aki csak egyszerűen dolgozni akar felnőttkorában. Néha emlékeztetem magam, hogy ez nem *olyan* színház, aztán nagyon határozottan fogalmazódik meg bennem a gondolat, hogy mennyire jó egy alkalmilag összeállt közösség tagjának lenni, és hogy milyen ritkán érzem azt, hogy közönségből közösség lesz az *olyan* színházban.

Turbuly Lilla

Kimondhatatlan egy-szerűség

CSEPPKÁNON – HOGY VAGY, HÉRAKLEITOSZ?

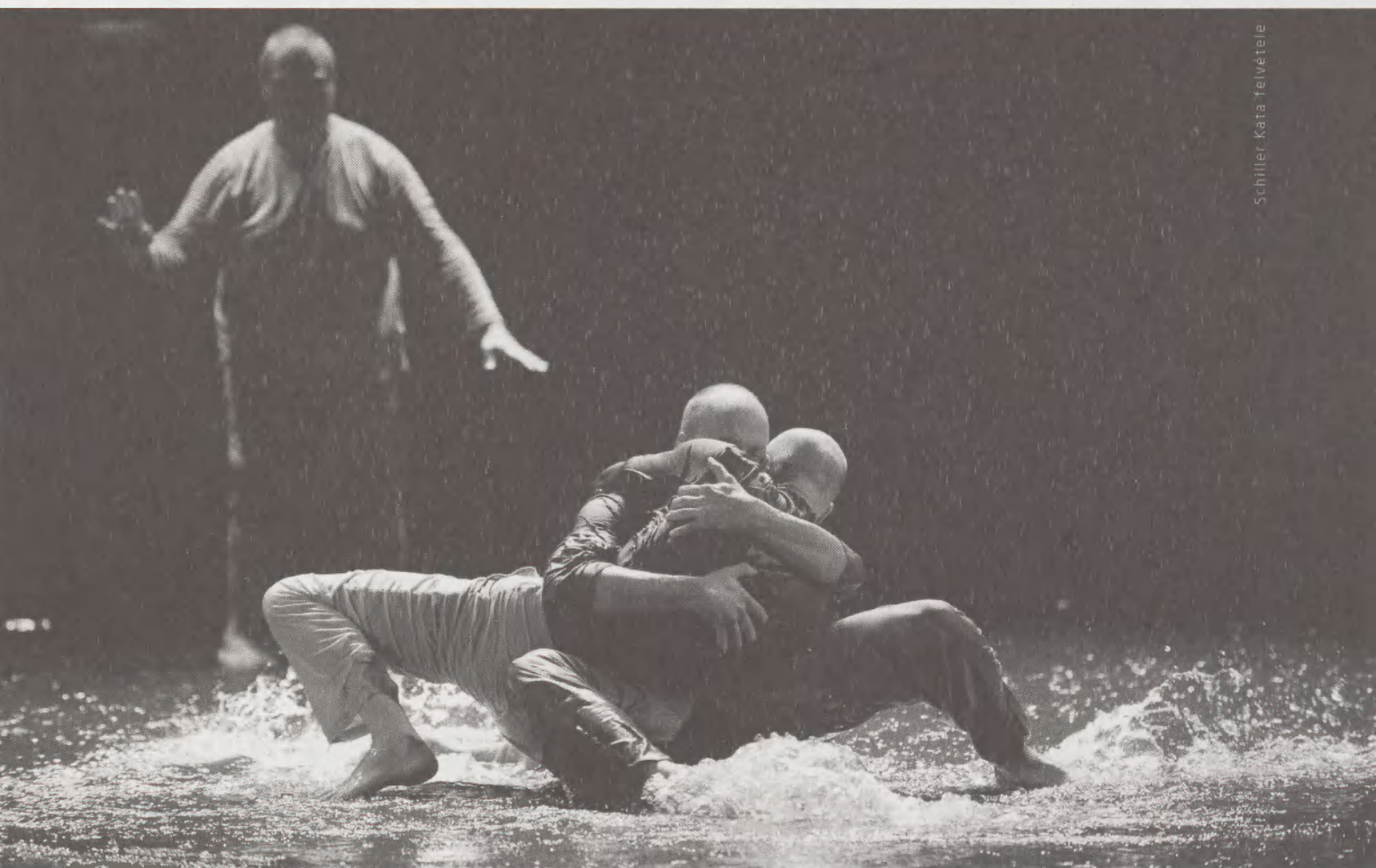
A Cseppkánnonról tulajdonképpen verset kellene írni, nem kritikát. Mert minden filozófiai meg-alapozottsága ellenére – vagy azzal együtt – az intu-ícióra, az érzékekre legalább annyira hat, mint az érte-lemre. Persze szétszálazható mindaz, amiből az az egyet-len, meghatározó élmény és érzet összeáll, amit a néző magával visz a Művészetek Palotájából, és erre kísérletet is teszek, de ez tényleg az az előadás, amit *látni* kell.

Az egy és a sok, az egyetlen benyomássá összeálló összetevők sora mint alkotói módszer kapcsolódik a színlepen részletesen kifejtett szándékhoz, a megjelení-teni kívánt tartalomhoz: a csepp és a tenger, az elkülö-nültség és az egység gondolatához. Az egy és a sok any-nyiban is jellemzi a Cseppkánont, hogy az Artus har-mincadik születésnapjára született, és ahogy azt Goda Gábor egy interjúban elmondta, reflektál erre a harminc évre és arra a felismerésre, hogy előadásainak sora fel-fogható egyetlen, élethosszig tartó előadásnak is.

Az alcím: *Hogy vagy, Hérakleitosz?* Hérakleitosz filozó-fiája visszatérő ihletője a Goda-előadásoknak az *Alvajáróktól* (1990) kezdve az *Ulysses nappaliján* (2011) ke-resztül az *Egy meg egy az egy-ig* (2013). A nézőknek kioszt-ott színlepen *Hérakleitosz–Goda párbeszéd-folyam* cím-

mel egy teljes oldalon át olvashatjuk a „gondolat – folyó” metaforától a „Minden Egy”-ig terjedő gondolatfolyamot. Orientálhatja a figyelmet, ahogy Hérakleitosz avatott is-merői is biztosan számos apró részletre rácsodálkoznak, de ha valaki nem olvasta sem a színlepet, sem a filozó-fustól fennmaradt töredékeket, és mindössze annyit tud róla, hogy szerinte nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba, ha a megfogalmazás szintjén nem is, de a be-nyomás, az érzet szintjén el fog jutni ugyaneddig. Vagyis az, hogy Goda Gábor Hérakleitoszsal beszélget, az alkotás szempontjából fontos momentum, a befogadás szem-pontjából viszont – szerencsére – nem annyira.

És ha már beszélgetés: a Cseppkánnon úgy beszélget, hogy elvéte hallunk ki ezekből a párbeszéd-ekből szava-kat, mondattöredékeket. A „Hogy vagy?” ezek közé a ki-vételek közé tartozik. „Egy”, „ugyanaz”, „ember” és még talán egy tucatnyi szó bukik fel időnként a kórus éneké-ből vagy egyik-másik duó dialógusából. Mint amikor ide-gen nyelvi közegben megértünk egy-egy szót, vagy az egyenletes, megértéshez halk zümmögésből kihallunk egy-egy hangosabb részletet. De van olyan jelenet is, ami-akor a páros tagjai – Debreczeni Márton és Mózes Zoltán – kétbetűs hangcsoportokat variálnak hosszasan, miköz-



Cseppkánon – Hogy vagy, Hérakleitosz? (Artus a MűPában)

ben a felettük lévő kivetítón látjuk, ahogy a szájukból vonalkák és más alakzatok áramlanak kifelé. Valamiféle beszéd előtti vagy beszéd mögötti nyelven szólnak hozzánk, a gondolatok folyója mellett ott van a kifejezésükre hivatott, de a beszédig csak néha elérő hangok folyója.

A *Cseppkánon* legfontosabb szervezőelve az ismétlődés. Ez határozza meg zenei világát is, Philipp György és Melis László kórusműveit, melyeket az Á la cARTe kamarakórus szólaltat meg, zongorakísérettel, a természet hangjaitól a templomi kórusokig terjedő végleteket bejárva. Ahogy a tizenhét hang összeáll egyetlen hangzás-sá, úgy lesznek ők tizenheten, színes esőköpenyeikben, megvilágított kottatartójukkal az előadás látványvilágának sokféleségükben is egységet alkotó meghatározói.

Egyik meghatározói, hiszen a sokféleségből létrejövő egység a látványvilágra is igaz. A színpadot vízzel árasztották el, ebben tükröződnek a kórus színes esőköpenyei, az előadást pedig egyetlen, kinagyított – valószínűleg jégből formált – vízcsepp képe nyitja és zárja. És akkor még nem is beszéltünk az esőről, ami szinte végig szitál, hull, csorog, hogy a végén, amikor eláll, a portalan, tiszta levegőben szivárványszínben ragyogjanak fel a színes esőkabátok. A *Cseppkánon* egy víz-jegyű előadás, a tűz elemnek csak egy füstölő lap jut a jégcsepp alatt.

Ahogy azt már az Artus előadásain megszokhattuk, a természetes látványelemeket ezúttal is kiegészíti a technika, a videoanimáció. Sokszor a színpadi történeteket vetítik ki, ami azonban – a vetítésvászonon más szem-

szögből mutatva ugyanazt – hozzáadódik a látványhoz. Máskor az eső hull a kivetítón is, megint máskor „rajzolt” animáció egészíti ki azt, ami a színpadon történik.

Az Artus saját teréhez, a Sztregova utcai gyáépülethez képest a Művészetek Palotája nagyon más helyszín. Egyrészt mert itt a közönségnek nincs lehetősége arra, amire más előadásaiukon gyakran: hogy az előadókkal együtt mozogjon a térben, esetleg saját nézőpontot is választhasson magának, vagy akár valamilyen módon be is kapcsolódhasson a történetekbe. Másrészt mert az ipariális tér a maga lepusztultságával sokszor kifejezetten hozzá tud tenni az előadások hangulatához. Ehhez képest a MűPa elegáns, konszolidált tere teremt némi távolságot, cserébe megadja a nézőnek azt a lehetőséget, hogy kényelmesen, távolabbról nézhessen rá az egészre.

A *Cseppkánon* mozgásanyaga két részből tevődik össze. Egyrészt három Tai Chi Chuan művész (Baranyai Imre, Gregus László és Izsák Szilvia) finom, ismétlődésekre és elmozdulásokra épülő, a lassú, folyamatos áramlás érzetét keltő mozgássoraiból. Másrészt az öt táncos – Bakó Tamás, Debreczeni Márton, Mózes Zoltán, Nagy Csilla, Virág Melinda – kettőseiből, amelyekben mindig van harmadik: a víz. Egymással szemben térdelő, majd egy hirtelen mozdulattal a másikat hátralökő férfiak és a víz locsánása; egymás felé közeledő férfi és nő, körülöttük a gyűrűzni kezdő víz, majd a koncentrikus körök összeolvadása. Ember nagyságú marokkópálcák különböző, vízszintes alakzatokban két férfi között – előttük és mögöttük az eső apró, függőleges pálcikái. A Tai Chi mozdulataihoz hasonlóan ezekben a jelenetekben is nagy szerepe

van az ismétlődésnek és a többnyire lassú elmozdulásoknak. Egy jelenet, ha úgy tetszik, ellenpont, vízbe dobott kő van, amely több szempontból is kilóg a többi közül: ebben Mózes Zoltán nem egy másik emberrel, hanem egy könyvvel birkózik, harcol, és kap tőle óriási pofonokat.

Ahogy az elején említettem, a *Cseppkánon*-ról verset kellene írni, az közelebb juthatna a lényegéhez, mert amit látunk, a legjobb értelemben vett színpadi költészet. Már a legutóbbi Artus-bemutató, a *Sutra* kapcsán is folyton Tóth Krisztina-sorokra asszociáltam, talán azért, mert a víz az ő verseinek is állandóan visszatérő eleme. A *hangok folyója* valami nagyon hasonló létérzés-

ről beszél, mint a *Cseppkánon*: „Dobog a szív alatti szív, zubog a hang alatti szó, / hidak alatti örvény, mondat alatti mondat: / mit visz a felduzzadt vizű, mély folyó, / redőzött, bolyongó ágya mit sodorhat?”

Hogy a világ kimondhatatlanul egyszerű és bonyolult, sokarcú és egylényegű, mint az a bizonyos folyó – Hérakleitoszé és a miénk. Hogy többször harminc év is kevés, hogy néhány merítésnél tovább, a megértés közelébe jussunk. A *Cseppkánon* lehetőséget ad arra, hogy néhány gondolatmerítéssel előrébb juthassunk, de arra is, hogy kikapcsoljuk a tudatos gondolkodást, és érzékszerveinkre, intuíciónkra támaszkodva sodródjunk vele.

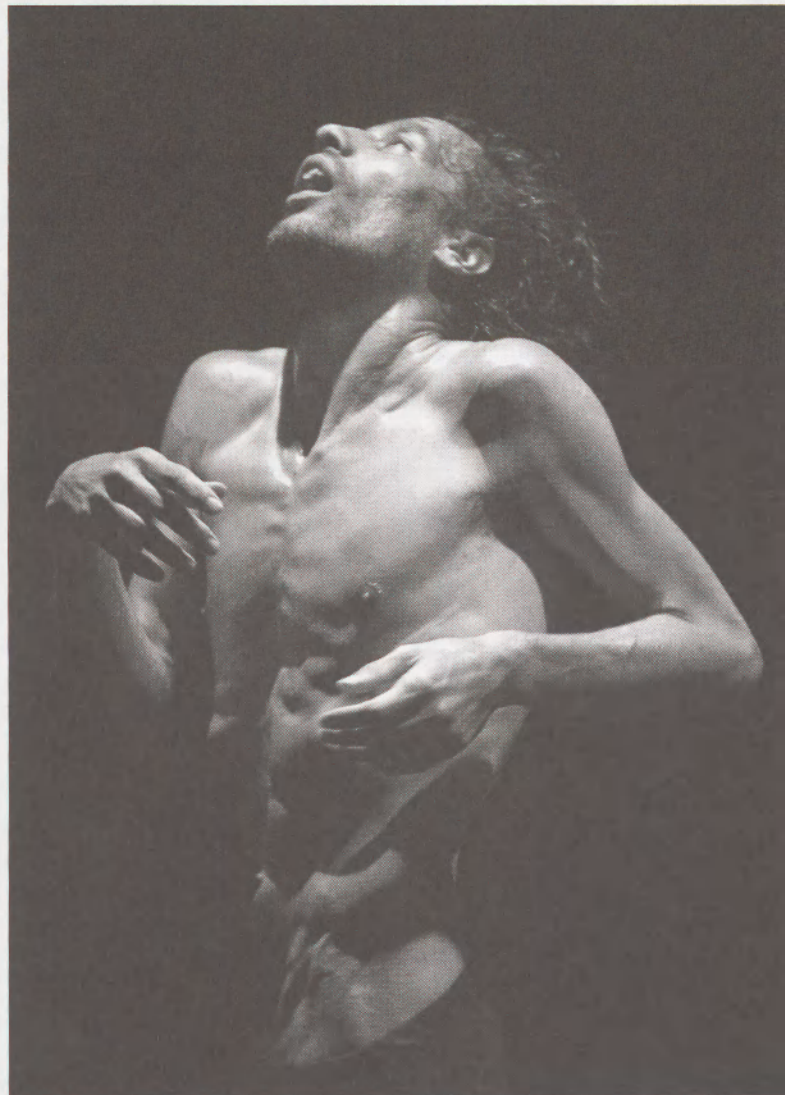
Péter Márta

Csak egy kis harapás

FEHÉR FERENC: HELLÓ, ZOMBI!

A *Helló, Zombi!* előadása utáni kérdésre, hogy milyen volt a darab, azt válaszoltam: Fehér Feri-s. Mert hát az évek során Fehér Ferenc előadásai, személyes színpadi jelenlétei egyfajta kategóriává, jól fölismerhető minőséggé nőttek ki magukat. Hogy mi-féle jegyekkel? Például azzal a megkérdőjelezhetetlen intenzitással, jellegzetes és utánózzhatatlan táncmatériával, valamint sajátos színpadi/jelenléti monomániával, amely végül minden tematikából Fehér Feri-s darabot kreál. Ezért is nehéz elkötődni a mindig készen álló és mégis mindig meglepő előadói-alkotói vegykonyhától, amely kompakt és egyedi, s amely minden látszat ellenére mélyen őrzi titkát, belső motívumait.

Már a címben ott lebeg a kettősség, valamilyen ijesztő könnyedség, hiszen a kedélyes „Helló!” itt egy zombinak szól, mintha csak valakivel összefutnánk az utcán, akinek ez a beceneve. És akár ebből a helyzetből is kerekedhetne egy laza darab, ám nem így van. Az előadáshoz mellékelt szöveg megrajzolja a világot, amelynek lakói, vagyis az „élő halottak” bizony mi vagyunk (vagy mi is lehetünk), és ebben a világban nincsenek érzelmek, vágyak, betegségek, angyalok, csak végtelen üresség és végtelen magány meg sűrű sötétség létezik. No, meg az állandó éhség. A megoldás pedig az ölés, mert ölni a legegyszerűbb. „Csak egy harapás! Csak egy kis harapás! Icipici harapás!” Most csak az utóbbi, szinte könyörgően precíz mérték az egyetlen komikumba hajló elem, ám ez is csak a papíron létezik, mert a *Helló, Zombi! tánc- és mozgásszínháza* mindvégig komoly, sőt komor. A három előadó nem a zombifilmek kliséit ölti magára, hanem egy minden ízében sötét közelképet hoz. Mintha az alkotó a zombivilágban lett volna jelenünk analógiájára, amelyben „az ember magasabb rendű idegi funkcióit elvesztve, már állati szint-



Fehér Ferenc a *Helló, Zombi!*-ban

re süllyedt, ám holttest volta ellenére mozog, tevékenykedik, miközben gyakran emberi vérrel vagy hússal táplálkozik”. Nem kell túl erős fantázia ahhoz, hogy a képet mai életünkre alkalmazzuk, amelyben elsőrendűen manipulált tárgyak, avagy alanyok vagyunk, s ezt talán észre sem vesszük, sőt olykor naivan élvezzük is. Ám lehet, hogy fölösleges a konvertálóművelet. Lehet, hogy az alkotó a „magasrendű” bölcsekedés helyett inkább nyitva hagyja a kaput, ami mögött tényleg és egyszerűen zombikat látni. Félelmetes? Nyomasztó, hogy te is egy potenciális zombi vagy? Ebbe a verzióba már belefér a komor színpad képe is, miközben a mű ledobja a lehetséges szofisztikált tartalmakat.

A Szkéné Színház mindvégig szürke árnyalatokban tartott színpadán (fénytervező: Kovácsovics Dávid)



Schiller Kata felvételei

három alak fekszik, szürkés-kék pizsamára ütő öltözkében (jelmez: Simon Judit). Geometriai alakzatuk nem szokványos; fejfelé a nézőtér felé hasalnak, ketten a földön, harmadik társuk pedig rajtuk, és az általa „elrajzolt” minimálmozgásból, apró vonaglásokból arra gondolhatunk, hogy ez a felső figura talán uralja a másik kettőt, megszabja lehetőségeiket, vagyis ő a domináns zombi. Ez a fonál azonban olykor megszakad, és úgy tűnik, mindhárman önálló karakterek, szólóikban – a hasonlóan groteszk, görcsökre ránduló mozgásepizódok ellenére – érzékelhetően más minőséget mutatnak. Talán jelzés ez valamikori (emberi) különbözőségeikről, amely azonban jelen zombiságukban már csak egy fakó, tudattalan emlék. S még az is a múlt, az ún. „normális” élet egykori birodalmának sztereotip maradéka, hogy itt valamelyikük mintha vezérkedne, hiszen a zombivilág lakói, ahogy az értekezések mondják, egymást nem bántják, kizárólag az életre kattannak rá, vagyis a számukra megfelelő alanyokat keresik, táplálkozás céljából. Némileg tán félelmetes is lehet a gondolat, miszerint „jelenlegi ismereteink szerint zombik – amennyiben ezen a vér- és agyvelőkiszívó élőhalottakat értjük – nem léteznek, létük ellenkezik a fizika és biológia törvényeivel, és bizonyítékokkal sem igazolható”. Elég a tudománytörténetre fókuszálni, hogy kiderüljön, az ember hányszor tekintette véglegesnek a pillanatnyi tudását, hányszor bizonyította be kizárólag azt, amit akart, és cáfolta meg azt, amit nem akart elfogadni, illetve hány olyan tudóst ölt meg válogatott eszközökkel, aki „nemkívánatos” felfedezéseivel túlzottan is feszegette a

fizika és biológia mindenkori „törvényeit”. A *Helló, Zombi!* előadása kapcsán bizony efféle, nem egészen komfortos utak is nyílnak, persze rögvést elhessegetve. Ám itt több kérdés is támad, mindjárt az, hogy egy alkotásban vajon mindig és kizárólag csak az jelenik-e meg, amit alkotója elgondolt. A művészettörténeti diskurzusok ismernek néhány komoly ellenbizonyítékot, e lehetőséggel, illetve a jelen műre is érvényes más izgalmas megközelítésekkel azonban most nem foglalkozhatunk, maradunk a konkrét szerkezeti kérdéseknél.

A mű kissé féloldalasnak tűnik, mert hiányzik a másik pólus, amely (tánc)dramaturgiai szempontból mozgásba lendíti, mozgásban tartja az akciókat, cselekvésbe lendíti erőiket, ami ellensúlyt ad ennek a három figurának, vagyis ami által igazolódik darabbéli létük, hiszen a zombik sem léteznek élők nélkül, egymással pedig nem harcolnak, saját közösségükben nincsenek konfliktusaik. De máris itt az újabb kérdés: ez a lét tulajdonképpen maga a legmélyebb ösztön, a kondicionálódott szellemi üresség, amely állapotról most egy nagyító alá vont közelképet kapunk? Utóbbi verzióban még inkább feltűnik az energiák koncentrált hergelése, a mindvégig feszes egypólusú lét. Bizonyos megszálott együteműség, amely fölntartja a feszültséget. Azt a furcsa érzést, hogy ez valamiféle zárt világ, saját és titokzatos hajtóerővel. Amiért végül azt gondolni, hogy igen, ezt csak Fehér Ferenc tudja így, igen, ez „hamisítatlan Fehér Feri-s” opus. Ebből jöhet az is, hogy a színpadon mintha Fehér triplázódna meg, mert a remek társak, Czap Gábor és Sztit Balázs elsősorban odaadó és hűséges másolatai a koreográfusnak, akihez alkatuk, szikárságuk is közelít. Az azonosság még hármuk érzékenyen világított meztelenségében is erősebb a különbségességénél. Ugyanakkor a Fehérrel előadott duókban az alkotó mindig felismerhető marad. Talán valamilyen zsigeri nyugtalanság, az izmok sajátos hirtelensége, az ütemek másféle, szinkópás testi képe az ok, s persze a megfoghatatlan jelenség egésze, amely mint egy ősidőktől őrzött animális reflex, egy vad meg-megránduló nyúlánkságát idézi, amit tényleg csak Fehér teste tud, s amely közel sodor a tematikához, és a tematikától messzi tájakra is elvezet.

Hogy mi is valójában a koreográfusi szándék, az valószínűleg nem fog kiderülni, s talán keresni sem kell, mert a mű maga Fehér Ferenc, és ezt a művet szerethetjük vagy sem, az biztos, hogy a kortárs terepén külön hely illeti meg.

Fehér más opusaihoz hasonlóan tehát most sem lephetünk biztos talajra; minden igaz, és mindennek az ellenkezője is az lehet. (E téren a *TAO TE* Lábándíjas koreográfiája igazi telitalálat volt.) Feltűnhet persze a témaválasztás, bevillanhatnak korábbi művek (*Dracula*, *Imagó*), amelyekben a tét valamilyen az emberi egzisztencia, amitől az alkotó-előadó révén hol távolodunk, hol közeledünk hozzá. És e meglehetősen viszonylagos pozícióból az is kiderül, hogy az ember, az emberi szint csupán egy idea, egy relatív pont az elmozduláshoz, a teremtetett lények pedig csak úton vannak felé, s közben sokszor megrekednek, tévutakra tévednek. Úgy tűnik, Fehér az emberi lény idea-képével, az ember-lényiség természetével vívja színpadi meccsét, s a bonyolult képletben talán az alkotói munkát szakmai konzultánsként is segítő társ, a pszichológiában otthonos Simon Judit is szerephez jut.

Adorjáni Panna

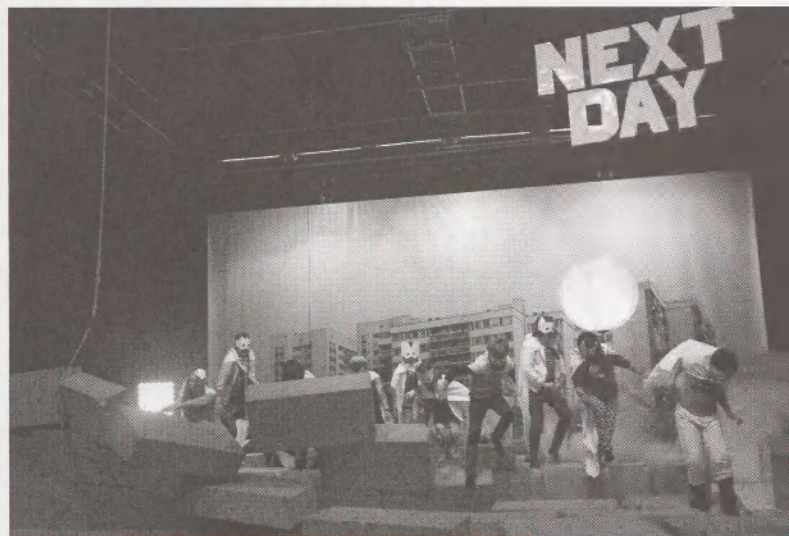
Betolakodni a másnapba

PHILIPPE QUESNE/CAMPO: MÁSNAPO

A Trafó terében, felére szűkített nézőtér előtt rögtönzött játszótér: jobboldalt hatalmas habszivacsokból lépcsőzetes erődítmény áll, középen hatalmas fémállványon fehér óriáslufi, baloldalt a sarokban hangszerek, erősítők, színes kábelek, a háttérben fehér vászon, panellakások fotóival. A játszótér lakói nyolc és tizenhárom év közötti gyerekek, fiúk és lányok vegyesen, akik az ún. Szuperhős Akadémiára járnak, ahol megtanulják, hogyan védjék meg magukat, ha földönkívüliek vagy szörnyek támadják meg őket. A francia Philippe Quesne rendező *Másnap* (*Next Day*) című előadása a belga Campo Művészeti Központtal közreműködésben.

A játék elején körbejár a mikrofon a habszivacsokon fetrengő vagy a térben fel-alá járkáló gyerekek között, és sorban mindenki elmondja a nevét, hogy hány éves, milyen hangszeren játszik, illetve hogy melyik a kedvenc jelenete az előadásból. A bemutatkozás informatív és izgalmas: név szerint megismerjük a játszókat, illetve előre megtudunk részleteket az előadásból. Például azt, hogy játszani fognak a hangszereken, hogy körbe-körbe fognak rohangálni, de legfőképpen azt – hiszen többnyire ez a kedvenc jelenet –, hogy egy adott pillanatban minket nézőket majd megdobálnak. Ezután bekészítik a teret, és indul az akadémiai oktatás. A háttérben felhúzott vásznon felirat jelzi a napi órarendet – tulajdonképpen az előadás egyes jeleneteit –, ezeken aztán annak rendje s módja szerint végig is haladunk.

Bár a *Másnap* látszólag csak azt mutatja meg, ahogy tizen-egynéhány gyerek bizonyos játékszabályok szerint együtt létezik egy térben és egy bizonyos időintervallumban, a rendező Philippe Quesne pontosan a játék laza, de jól kigondolt megszerkesztése által teszi láthatóvá azokat az elemeket és mechanizmusokat, amelyek messze túlmutatnak mind a gyermeki léten, mind pedig a játékon – illetve jelen esetben a színházon magán. A játékidő körülbelül kétharmadánál kerül sor az előadás egyik hangsúlyosan reflexív mozzanatára: véget ér a nap az akadémián, a gyerekek pedig várat építenek a habszivacsokból, ami majd megvédi őket az esetleges támadásoktól. Az egyik kisfiú a vár ormán csücsülve elkezd magyarázni, hogy milyen lényektől is kell védekezni és hogyan, illetve hogy milyen alkalmak bizonyulnak veszélyesnek. Miközben a fiú különféle támadási és védekezési technikákról mesél, és arról, hogy sokszor a legkevésbé látványos behatolókkal a legnehezebb elbánni, a háttérben a felirat lassan sorolja a



legkülönbözőbb katasztrófahelyzeteket. A járvány, a túlnépesedés, a terrorizmus, a nukleáris háború és egyéb valóságos borzalmak között néha megjelenik ugyan egy-egy viccesebb, sci-fibe illő „katasztrófa”, ugyanúgy, ahogy ebbe a gyerekjátékba is szinte észrevétlenül férkőzi be magát az a húsba vágóan valóságos világ, amin felnőttek és gyermekek együtt osztozunk. De míg a gyermekek számára mindez csak játék, illetve a jövő dolga, felnőtt nézőként nem lehet nem látnunk azt, hogy mindez sokkal többről szól, mint holmi gyermekek ártalmatlan színházi – és nem csak – együttlétéről.

Hogy ki mit és mennyit lát abban, amit néz, azt a saját nézősége és reflexivitása szabályozza: Quesne elhint bizonyos jeleket, tárgyakat, amelyek különféle aszociációknak engedhetnek teret, és eléggé lazára szabja a jeleneteket ahhoz, hogy legyen idő nézni, a játzókkal együtt örülni, kicsit nekünk is játszodozni vagy akár reflektálni, eltűnődni. Az egyik ilyen – egyébként eléggé egyértelmű – jel maga az előadás címe: ezek a nagyon fiatal előadók óhatatlanul eszünkbe juttatják a jövőt, legyen az a szuperszonikus hősök kitalált jövője vagy az utánunk következő generációk sokkal kevésbé fantasztikusnak tűnő földi léte. Amikor tehát felénk fordulnak és elmondják, hogy velünk szeretnék elgyakorolni a védekezést az esetleges betolakodók ellen, majd öklömmnyi habszivaccsal jó alaposan megdobigálnak minket, akkor nem lehet nem arra gondolnunk, hogy bár mi csak eljuttassuk a földönkívülieket és egyéb szörnyeket, talán pontosan mi magunk vagyunk azok, akik pusztá jelenlétünkkel és minden cselekedetünkkel



Schiller Kata felvételei

Philippe Quesne: Next day

tesszük egyre romlottabbá azt a földet és világot, amit utódainknak hagynánk örököül. A habszivacs-csata kitűnő móka, a közönség örömmel bekapcsolódik, és nevetve dobja vissza a szivacsokkákat a neonsárga köpennyel és sárga papírmaszkkal felszerelkezett gyermekek hadseregnek. Ahogy akkor is készek vagyunk bekapcsolódni a játékba, amikor a helyszínen a gyerekek által sült palacsintával kínálnak – ekkorra már elég óva elhintett jelet talállok meg a előadásban ahhoz, hogy a palacsintasütésről és -osztogatásról a gyermekmunka (is) eszembe jusson. Felelősségem tehát nemcsak abban rejlik, hogy nézőként hogyan reagálok mindarra, amit látok, de abban is, hogy egyáltalán milyen mértékben vagyok hajlandó felelősséget vállalni a jelenemért a másik másnapja érdekében.

A *Másnap* kapcsán nagyon fontos megjegyezni, hogy mindaz, amit a gyermek előadók benne cselekszenek, önmagában ártalmatlan; nem látni jelét annak, hogy a rendező hosszú beszélgetéseket folytatott volna velük arról, amiről ez a darab majd „szólni” fog, esetleg a civilizációnk és az európai kultúránk jövőbeni perspektíváiról. Az asszociációk, jelentések ugyan arról jutnak eszünkbe, amit látunk, de többnyire bennünk születnek meg, az előadásban csak részletekben, szétszórva és potenciálként találhatók meg. Erejük viszont pontosan ebben rejlik: sokkal elevenebben hat ugyanis az a kép, amit az agy kreál, bárminél, amit a színház négydimenziós terében megképezhet. A gyermekkorú előadók szerepeltetése ugyanakkor felveti a kérdést: milyen mértékben nevezhetjük kihasználásnak, hogy a kiskorúak irányított jelenléte által megteremtődik egy olyan világ, amelynek a megértésében és átlátásában ők nem lehetnek egyenlő feleink? A színház mindig alkalmat ad annak a különbségnek a megtapasztalására, ami az alkotó elgondolt cselekvései és a néző ezekről alkotott megfigyelései között feszülhet, ám a kiskorúakkal megrendezett *Másnapban* ez a szakadék ennél sokkalta hatalmasabb. Quesne előadása esetében azért is nehéz egyértelmű álláspontot kialakítani a gyermekek színpadi szerepeltetéséről, mert hihetetlen természetes-

séggel és biztonságérzettel léteznek a játéktérben. Irigylenni való az a könnyedség, ahogy járnak-kelnek a színpadon, ahogy érezzük ugyan: tudják, hogy nézzük őket, de leperreg róluk a tekintetünk, nem akarunk nekünk szerepelni, inkább csak játszanak. Az ilyen típusú színpadi jelenlét – amelyet közhelyesen „civilnek” szoktunk nevezni, valójában azonban inkább a performer jelenléhez és a posztdramatikus színházhoz kapcsolható – üdítően hat a dramatikus színházhoz szokott nézői szem számára.

Az előadás zenei anyagát többnyire a játszókból biztosítják, a produkció végén pedig egymás után több dal is elhangzik. A zenekarban szintetizátor, gitár, basszusgitár, bőgő, dob, de xilofon, melodika, ukulele és hegedű is van, és stílszerűen a csapat egyik legkisebb tagja, egy apró kislány a karmester, aki – meglepetésünkre – valóban tud vezényelni, és nem csak a vicc kedvéért állították oda kalimpálni zenésztársai elé. Az előadás minden mozzanatában érezni a játék és komolyság, az ökörködés és professzionalizmus jóleső kettősségét, ahogyan gondolati szinten is tetten érhető ugyanez a feszültség. Az egyik kisfiún például nirvanás pólo van, ezért bár meglep, mégis magától értetődőnek érzem, hogy a zenekar ráadásként a *Smells Like Teen Spirit*et játssza el. A csilingelő filmzene-adaptációk (több részlet elhangzik például az 1937-es *Koldus és királyfi* Erich Wolfgang Korngold által komponált zenéjéből), Edvard Grieg *Peer Gynt*-szvitje és egyéb játékos dallamok mellett Kurt Cobain lázadó sorai tőlük szokatlanul keserűnek tűnnek. A gyerekek nem éneklnek, talán nem is ismerik a szöveget, de miközben hallgatom a ráadást, az alábbi sorok visszhangzanak minduntalan bennem: „Load up on guns, bring your friends / It's fun to lose and to pretend [...] / With the lights out, it's less dangerous / Here we are now, entertain us.” Tinédzserkorom lázadó nihiljének emblematikus sorai élénk ruhában, hangszerekkel állandóan gyerekek színes zenekarába transzponálódnak, s bár nem hangzanak el, hiányuk által még hangsúlyosabbnak érződnek. Egy-egy pillanatra végigfut a hideg a hátamon, miközben alapvetően boldognak érzem magam ebben az előadásban nézőként és emberként – minden egyszerre szívszorítóan örömteli és felkavaróan dermesztő.

Ady Mária

Százszor is, végül is

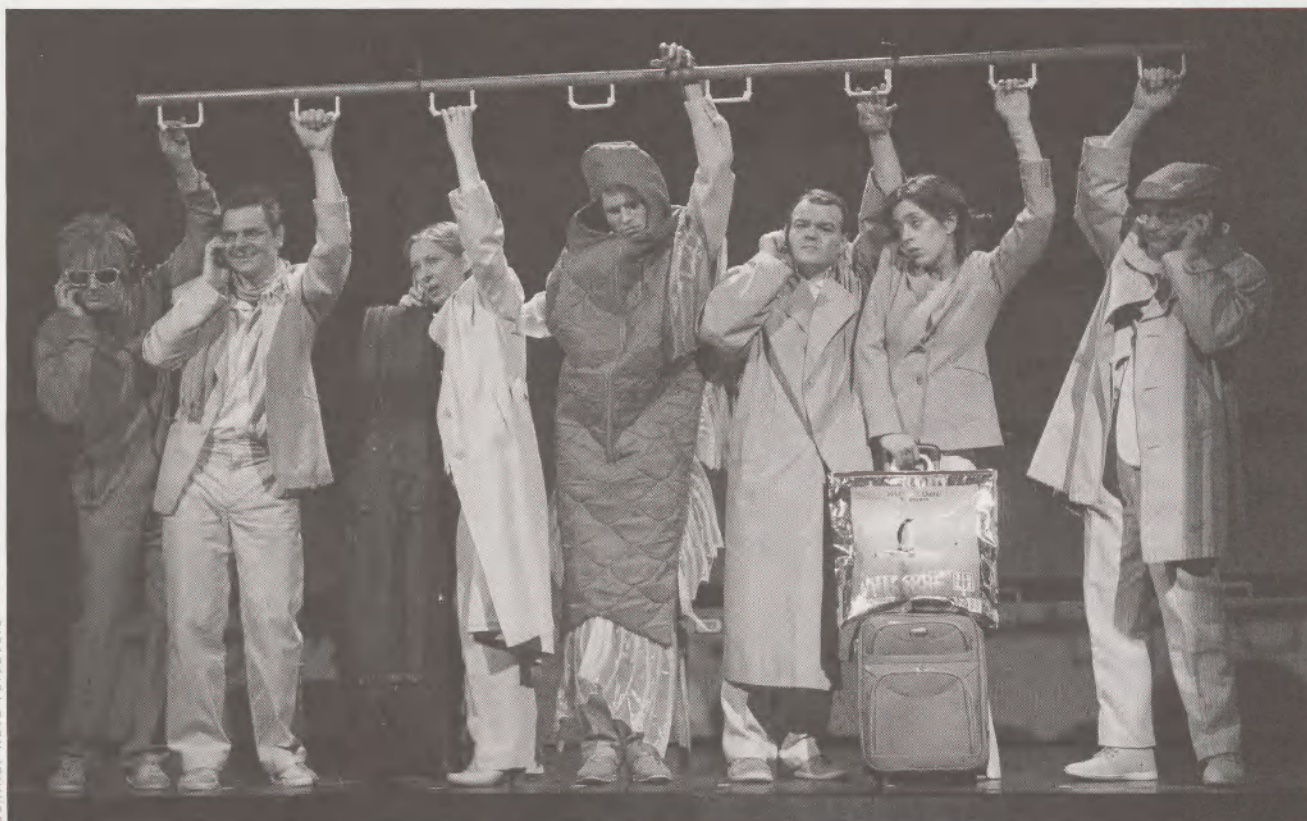
A Katona József Színházban 2013-ban bemutatott *Illaberek*ben szerepel egy videobejátszás, amelyen Elek Ferenc a sokféleségében is egy „utca emberét” megjelenítve különböző karakterek nevében válaszol ironikus egyöntetűséggel a kérdésre: miről is szeretne színházi előadást látni. Irónia ide vagy oda, a kortárs kivándorlás témája, úgy tűnik, ma valamilyen formában tényleg mindenkire érint. Van, akinek barátai, testvérei, gyerekei költöznek külföldre, gyökeresen átrajzolva a kapcsolattartás formáit, a családi és közösségi rituálékat, a találkozás lehetőségeit. Van, akiben újra és újra megrágott tervként, alakuló jövőképként vagy éppen lappangó kérdésként fogalmazódik meg: menni vagy maradni. És akad olyan is, aki elérhetetlen vágyként tekint a jogilag mindenki számára adott, gazdaságilag és társadalmilag azonban korántsem egyenlő mértékben hozzáférhető álomra: útra kelni Magyarországról egy jobb élet reményében. Aki marad, olyan országban találja magát, ahonnan a vállalkozó szellemű, ambiciózus fiatalok egy jelentős része elment, hogy máshol kamatoztassa tehetségét, szaktudását, tenni vágyását; ráadásul szembeülvén a kérdéssel, amelyet a kiköltözés lehetősége felvet: *mi köti őt ide?* Az elmúlt években több előadás is született erre a témára, amely a statisztikai számként semleges, leíró adatokat dramatizálva konfliktusokat, válságokat, egyéni és társadalmi drámát mutat fel a jelenség mögött. A megközelítés módja különbözik, a dokumentumokra épülő, szövegközpontú előadástól a nem nyelvi kommunikációt előnyben részesítő fizikai színház stilizáltságáig, a teljes körkép felrajzolásának igényétől a monodráma személyességéig. A felvetett témák tekintetében azonban számos közös pont, hasonlóan megfogalmazott kérdés található.

Mint „földről dobott kő”, hull vissza például minden külföldre költözésről szóló megjegyzés, beszámoló Magyarországra: lehet bár szeretett vagy ostromozott, honvágyat ébresztő vagy elrettentő, ezekben a történetekben mégis mindig ez az ország a *valamihez képest* origója. Kivándorlók és elvándorlók ragadnak kétbetűs kötőszavak átmenetiségében, *itt és ott* között, itt már nem, ott még nem. Aztán ott már nem, itt viszont még nem. Otthonosan egy nyelvben kifejezett otthonatlanságban, otthon egy nyelvben, otthonatlanságban, ott egy másik nyelvet beszélő országban. Azok az identitásképző elemek, amelyek a többségi társadalom számára látszólag magától értetődően, láthatatlanul simulnak a személyiségbe, ebben a köztes térben hirtelen megkérdőjeleződnek és szembeötlővé, címkévé válnak. Mitől lesz haza a haza? Hol vagyok a helyemen, hol nem kell napról napra megkérdőjeleznem a létjogosultságomat? Mi köt össze a körülöttem élőkkel, és mi választ el tőlük? Személyiségem, egyéniségem megkülönböztető jegye, egyediségem bizonyítéka-e különbözőségem, vagy csupán az anyanyelvemben örökül kapott, kultúrámmal

együtt magammal hurcolt gondolkodásmód determináló erejének megnyilvánulása? Gazdagságként tudom-e megélni, vagy szégyellem, takargatom a más-ságomat? Vajon megfelelési kényszer, az alkalmazkodás vágya vagy a racionálisan belátott előnyök késztetnek változásra? Mikor tartozom végre *oda*, és van-e pillanat, amikortól többé nem tartozom *ide*? Másnak látnak-e ők, vagy én teszem magam mássá ezzel a megfogalmazott, félelemként bennem élő, oppozíciót feltételező ökkel? A kilépés peremhelyzetéből visszatekintve nyer körvonalat a hátrahagyott ország, és válik a kilépő akarva-akaratlanul: magyarrá.

Az átmenetiség tereiben játszódnak ezek az előadások. A Katona József Színházban bemutatott, Máté Gábor rendezte *Illaberek* nyitó jelenete egy nemzetközi reptéri terminált idéz, az elmesélt történeteket pedig ironikusan keretezi egy-egy tömegközlekedési eszközön zajló epizód: míg a budapesti járművön telefonálók rokonaikról és önmagukról, saját terveikről és elképzeléseikről, anyagi kényszereikről beszélve tárják fel érintettségüket a kivándorlás témájában, addig a londoni közlekedésben a legkülönbözőbb életkörülmények között kint élők zsúfolódnak össze, és csodálkoznak lökdösődés közben bosszankodva egymásra, csupa magyarra Londonban. A párhuzamosan futó történetszálakat mindvégig összeköti a háttérben magasodó, börtöndökből emelt fal, amelyen egy érettségi tabló halovány, fekete-fehér fotói emlékeztetnek a kivándorlással megbomló kapcsolati hálóra.

Az érettségi a továbbtanulás, az első komoly, önállóságot igénylő, felnőtt döntés küszöbe, szorongást keltő vízválasztó. Ez a döntési kényszer tematizálja a *Kő, papír, olló* három barátjának és a 2013-ban bemutatott, Pass Andrea rendezte tantermi előadás diákokból álló közönségének mindennapjait. A címben megnevezett, szerencsére épülő játék résztvevőikhez hasonlóan a fiatalok is sodródnak saját személyiségük kiforratlanságának, az iskola és a szülők teljesíthetetlennek tűnő elvárásainak és az anyagi, társadalmi, lélektani háttér kötöttségeinek kiszolgáltatva. Órlődve és kétségbeesetten, fuldokló szorongással keresnek kiutat. Az igazi kapaszkodót nem a rájuk erőltetett „családi ismerős” pszichológus, nem a jövőről kérdezőgató védőnő és nem is az interneten böngészett értelmezhetetlen nevű szakok közti szörfölés, hanem a barátság és a szerelem reménye jelenti. Azaz jelenthetné, ha a kiutkeresés nem mutatna a menekülési lehetőséget, a kibogozhatatlannak tetsző csomó gordiuszi átvágását, ugyanakkor valódi perspektívát ígérő külföld felé. A közös jövő irányába tett lépések, az albrétkeresés Pest-Buda dilemmája, a kocsmanyitás játékos fantáziája, az együtt megélt egyetemi évek elképzelése meg-



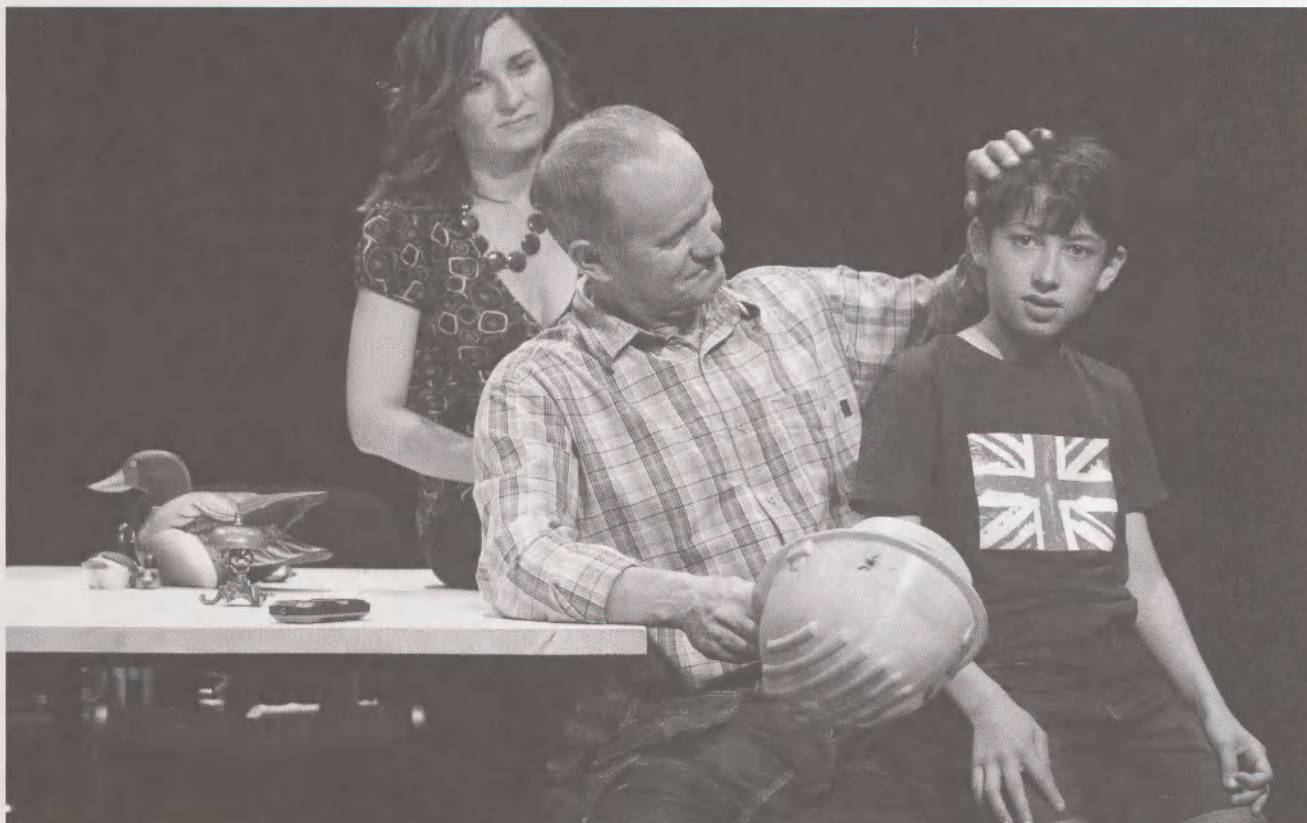
Az Illaberek a Katonában

füstbe egyik pillanatról a másikra, amikor a baráti társaság két fiú tagja közül az egyik váratlanul bejelenti: Angliába megy dolgozni. „Lebegek a világűrben egy kiszakított földdarabon, a lábaim meg lógnak lefele a semmibe, és közben végig fojtogat valami”, „mint amikor iszonyatos lelkiismeret-furdalás gyötör valami miatt”, fogalmazzák meg egymásnak a barátok a szorongás alapélményét, a lehorgonyzás, a biztonság, a jövőkép hiányát. Mindez a sokat hangoztatott szabadság velejárója: a szabadságé, amelyben a döntéseknek tétje van, és egyszerre minden ember a maga szerencséjének a kovácsa – miközben soha nem tudhatjuk biztosan, mennyire valódi és mennyire illuzórikus ez a szabadság a realitások tükrében. Az állandó különórák, a gyomorgörcs miatt kihagyott ebédek, a vizsgák és felvételik egymást követik, minden nap egy szüntelen készülés az Életre, mert egyszer óhatatlanul ki fog derülni: megfelelünk-e, elég jó vagyunk-e, vagy kiesünk, kiszorulunk, lemorzsolódunk. Mindez olyan állandó bizonytalanságot tesz természetessé, amelyhez képest egy új élet kezdése idegen országban már nem is tűnik olyan elképzelhetetlenül ijesztőnek.

A Trafóban 2014-ben bemutatott, Kárpáti Péter rendezte *Hungari*ban a megszólalók többsége már meghozta a maga döntését. A világ különböző pontjain élő magyarokat az internet köti össze, a posztírás és a kommentelés felületein kerülnek egy virtuális térbe. A színen étkezőasztal, kanapé, fotel, dohányzóasztal, ki otthonkában, ki talpig elegánsban mondja a magát: a kis közösség tagjai nem ismerik egymást személyesen, de megjegyzéseikkel a munkahelytől az otthonig átszövik a másik életét. Őket kifejezetten az emigráció hozza össze, beilleszkedési tapasztalatokat, nyelvtanulási problémákat, a költözéshez kötődő sze-

mélyes és kapcsolati válságokat osztanak meg, de akad közöttük, aki az otthoni állapotokra emlékeztetve Kőbányáról szól hozzá a felvetett témákhoz, hol alátámasztva, hol ellenpontozva vagy árnyalva az emlékekre építő összehasonlításokat. Többet tudunk meg erről a virtuális világról a maga közhelyeivel és felszínességével, mint a blogírók életéről, de a magány megélése, a figyelem és megértés iránti vágy érezhetően összeköti a résztvevőket. Csak éppen, mint azt a megszólalásokat hangszerekhez kötő előadás formai megoldása is sugallja, ha mindenki „nyomja a magáét”, abból ritkán születik zenemű.

Hasonlóan szerepekbe bújó, mégis magányos figurának tűnik a *Diggerdrájer* főhőse is. Az Örkeny Színház 2015-ös bemutatójában az egy alakra élesített fókusz sokkal érzékletesebben teremti meg a személyesség illúzióját, mint a *Hungari* tágabb körképe, de az Epres Attila megformálta blogger a műfajból adódóan mégiscsak imázst, nyilvános alteregót épít. Ezt a gondosan megformált képet kérdőjelezi meg finoman a rendezés: Bagossy László a lényegében monodramát zsolozsmázó főhős asztalához odaülteti a történetekben rendre megidézett családot, a feleséget és a blogger kisfiát. A megkapó, a könnyed humorral tált nehézségekkel együtt is idillikus felszín mögött elhallgatott drámát, tagadott honvágyat, családi konfliktusokat, alkoholproblémát sejtet. Ahogy a *Hungari* egyik bloggere is mondja, ugyanaz az élmény elmondható dicshimnuszként és panaszáratként is. Ebben az előadásban a személyesség magából az erős alpanyagból, a felhasznált – Epres Attila és Bagossy László szerkesztésében szöveggönyvvé formált – internetes naplóból is következik: a hosszasan sorolt otthoni ízek, szagok, a gyerekkori motorszenvedély burjánzó leírásai, az előítéletek és a tapasztalatok összeve-



Gordon Eszter felvétele

A Diggerdrájer az Örkényben

tése karakter helyett egyéniséget rajzol a főhősbe.

A dokumentumdráma műfajához legközelebb Boronkay Soma *Norvég álom* című, 2015-ben, Simányi Zsuzsanna rendezésében, felolvasó színházi formában bemutatott drámája áll. A történetgyűjtés módszere egy élethelyzet kínálta szituációból indul ki: az író szereplőként is megjelenik a drámában, és akárcsak Boronkay Soma, a darabbéli alakmás is norvég nyelvtanárként gyűjti össze Norvégiába készülő tanítványai történetét. Az alapszituációt a felolvasó színházi verzióban szintén az internet kínálta virtuális tér adja, itt elsősorban Skype-hívások és Google-keresések formájában. Miközben sorra tudjuk meg, melyik tanítvány miképpen lyukadt ki éppen Norvégiában, a háttérben az emlegetett elképzelések, álmok a kinti életéről keresési találatokban öltenek formát. Egyszerre olvashatjuk valóságként és képzelet festette irrealitásként a kibontakozó Norvégia-képet, amelynek tükrében az otthonról nyitott böngészők előtt ülők álmai Magyarországról is vallanak. Itt is a személyesség az, ami igazán megszólaltatja a drámát: egy-egy apró történet, momentum, amely képes kilépni a párhuzamosan futtatott, eltartó beszámolók monotonijából. Például az eltévedt buszvezetőről, akivel senki sem kiabál, hogy ugyan miért megy teljesen más útvonalon, mint amit a menetrend kijelöl – „képzeld el ezt a hetes buszon” –, vagy a síoktatóról, akinek a szeme sem rebben, amikor a mesélő esés közben sapkájával a kemoterápia következtében kialakult kopaszságát takaró parókáját is elveszíti. Nem szól, nem nevet együtt a nővel, aki ettől elbizonytalanodik. Nem tesz megjegyzést, tapintatlan kommentet. De nem is kérdez semmit, nem beszélget, nem reagál. Ebben a kontextusban már ijesztően hangzik, ami az imént még olyan vonzó volt: hogy „itt bármit teszel, az természetes”.

A légtornászokból és rúdtáncosokból alakult Offline:online theater 2015-ös, *Menni vagy maradni* című előadása az új-cirkusz eszközeivel nyúl a kivándorlás témájához, szakítva a szövegközpontúsággal. Az egymásba fűzött játékos etűdök a kockázatvállalás fizikai-zsigeri izgalmát hozzák párhuzamba az utazók, vándorlók, bolyongók, hazát keresők bizonytalanságával, bátor nekiindulásával. Lakókocsi, lerobbant autó, fürdőkád, hátizsák és Kelet-Európát idéző ruhák teremtik meg a hangulatot, amelyben férfi és nő szerelmeseket festő, egymást támogató, két ember erejére és ügyességére épülő légtáncra éppúgy a kivándorlásra értelmeződik, mint a rúdtáncosok koreográfiája, amely egyszerre szolgál cirkuszi látványossággként, és utal a kelet-európai lányokat előszeretettel foglalkoztató erotikus ipar nyomasztó világára. A honvágy, a kötődés ebben a kontextusban leginkább dallam és dalszöveg formájában szólal meg, a megzenésített versektől a Balatonról írt slágeren át Cseh Tamás dalaiig. Az újra és újra „útra való” cirkuszi nép szüntelen honvágyaként szervesülve az előadás formájával ugyanakkor ki is tágul, általánossá is válik a létmód: örökké úton lenni.

És a kivándorlás problémája mintha éppen ebben a két végletben: az elvonttá stilizált, egzisztenciálissá fogalmazott kérdésben és a személyesség apró mozzanatainak összetettségében tudna igazán élesen megfogalmazódni. A margókon, ahol az egyéniség a maga különlegességében, megfoghatatlan, olykor ellentmondásos bonyolultságában és pótolhatatlanságában mutatkozik meg; és ahol az átmenetiség, a bizonytalanság, a köztes lét révén mégis mindannyian ugyanabban a helyzetben találjuk magunkat: kétségbeesetten vágyva arra, hogy se történetstilánkok, se tekintetek, se relációk vonatkozásában ne váljunk személyiségből szociológiai esetté.



Elérni a könnyedséghez

BESZÉLGETÉS POLGÁR CSABÁVAL

2007-ben, az első zenés színész osztályban végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, majd osztálytársaival megalapította a HOPPart Társulatot. Köztük rendezőként is kipróbálta magát, és mire az Örkény Színház szerződtette, már tudta, szívesen folytatná a közös munkát közvetlen alkotótársaival, Gáspár Ildikó dramaturggal, Matkó Tamás zeneszerzővel és párjával, Izsák Lili díszlet- és jelmeztervezővel. Azóta külföldi meghívásoknak is eleget tesz rendezőként, anyaszínházában főszerepeket játszik, és az életben is új feladatot vállalt: az apaságot. Polgár Csabával csapatáról, hazai és külföldi tapasztalatairól, darabválasztásról, színészlétről, nehézségekről, véletlenekről és ellentmondásokról beszélgettünk.

– Október elején érkezettél vissza a németországi Karlsruhe-ból, ahol Hamletet rendeztél. Mi volt az első gondolatod, amikor felkértek, hogy vidd színre a darabot, amelynek itthon a címszerepét alakítod?

– Kapásból visszautasítottam az ajánlatot. Attól tartottam, hogy furcsa helyzetet eredményez, ha igent mondok. Aztán beszélgettem a dologról Izsák Lilivel és Gáspár Ildivel, és arra jutottunk, hogy ez egy nagyon izgalmas lehetőség. Elkezdett foglalkoztatni, mi-

ként lehet kilépni a szerepből, fel tudom-e fedezni újra a művet, és képes vagyok-e megépíteni a saját rendszeremet, ami ugyanolyan érvényessé teszi a Hamletet, mint Bagossy László rendezése. Tekintve, hogy a körülmények ezt maximálisan támogatták, végül elvállaltam a feladatot.

– Mennyire esett nehezedre nekilátni a munkának?

– Pár hét azzal telt, hogy igyekeztem megfelekedni arról, ami a fejembe rögzült. Az ismerős mondatok úgy működtek bennem, mint egy vasmacska, lehúztak, blokkoltak, nem hagytak szabadon ötletelni. Amíg nem indult be az agyam, mindig összehasonlításokba bocsátkoztam. Sokat számított, hogy a próbafolyamat egyharmadánál volt a nyári szünet. Az az egy hónap segített: oldotta a szorongást, és rálátást adott arra, hogy állunk, még mi a teendő.

– A müncheni Julius Caesar és A nap gyermekei után a Hamlet a harmadik külföldi rendezésed. Korábban úgy fogalmaztál, a kinti munka elsősorban az új találkozásokról szól...

– Rengeteg ismeretlent tartogat az ember számára, hiszen amikor elkezdsz dolgozni, még nem tudja, milyen a színészek habitusa, idegrendszere, vállalkozó kedve. De Münchenben és Karlsruhe-ban is úgy tűnt, elég ru-

galmasak, hozzászórtak ahhoz, hogy kvázi castinghelyzetben ülnek le kávézni valakivel. Egy randevú alatt nem lehet pontosan megállapítani, ki kicsoda, és milyen passzban van. Sose lehetek biztos abban, hogy emberemre találok. De Karlsruheban sokat egyezkedtem az intendánssal, egyvalakiért kifejezetten harcoltam.

– *Kiért?*

– Gertrudért, azaz Annette Büschelbergerért, aki egy nagyon érdekes, törékeny színésznő. A kezdetektől őt képzeltem a szerepre, egyrészt mert erős nőiség árad belőle, másrészt szerettem volna, ha Hamlet, Gertrud és Claudius három különböző generációt képvisel, de még hihető, hogy a dán királynét és a trónbitorló királyt nem érdekkapcsolat, hanem valódi szerelem fűzi egymáshoz. Münchenben az is előfordult, hogy mellélőttem egy szereplővel, hiába volt eleinte rendkívül megnyerő az illető. A választás mindig lutri. De ahogy Ascher Tamás mondja, az új kollégák mindig hasonlítanak a régiekre, mert a színész mindenhol ugyanaz az állatfajta, tehát bizonyos személyiségjegyek árulkodnak rólunk. Elég vicces beazonosítani egy-egy figurát. Nyilván az én alkatom is jelent másoknak valamit...

– *A hozzáállásod sem bizonyult idegennek külföldön?*

– De! Kifejezetten meglepte a németeket. Nem nagyon értik, miért nem egy nagyszabású, határozott koncepcióval érkezem, miért nem jelzem, hogy pontosan mire számíthatnak, mi fog történni, hol az eleje meg a vége. Attól, hogy a szöveg folyamatosan változik, meg is ijednek. Szokatlannak találják, hogy nem kapnak a kezükbe egy egzakt szövegkönyvet, hogy nem látnak egy részletező díszletmakettet, amin az egész előadást modellezem nekik gyufaszálakkal. De ha jó a munka, két hét alatt meg lehet nyerni a bizalmukat. Ha már látják, hogy nem a sötétben fogunk tapogatózni, hanem kifejezetten arról van szó, hogy érdekel, színésziileg milyen viszonyt tudnak kialakítani egy-egy karakterrel és a játék közben egymással, akkor az ellenérzésük megszűnik. Viszonylag könnyen elfogadják, hogy közös válaszokat keresek a felvetődő kérdésekre, hogy partnernek tekintem őket. Ez nem azt jelenti, hogy rájuk bízom az előadás sorsát, de fontosnak tartom, hogy a társulat is érdekeltté váljon a munkában. Nekem is akkor kezd el működni a fantáziám, ha látom, hogy jönnek velem.

– *Az ismerkedési folyamat elején mennyire izgulsz?*

– Hát... Nagyon. De szerencsére mindenhová viszem a csapatom, Izsák Lilit, Gáspár Ildikót, Matkó Tamást. Ők ugyanolyan aktívan részt vesznek egy-egy előadás létrehozásában, mint én. Az, hogy nemcsak az előkészületek során, hanem a próbákban is jelen vannak, sok tehertől és feszültségtől mentesít.

– *Hogy találattok egymásra?*

– Lili építésztként végzett, a Színművészeti doktorált, akkoriban kezdett színházban tervezni, amikor én az egyetemre jártam, így a mi osztályunkkal is dolgozott együtt. Mindig képes rácsodálkozni és egészséges távolságból tekinteni a történetre, amivel foglalkozunk. Tamással osztálytársak voltunk Debrecenben az Ady gimnáziumban, ő aztán zeneakadémista lett, és amikor lediplomázott, elkezdett a HOPPartnak, majd az Örkenyben komponálni. Szerintem egészen egyedi zenei matematika van az ő fejében... Ildi pedig akkor már az Örkenyben dolgozott mint dramaturg, amikor 2008-

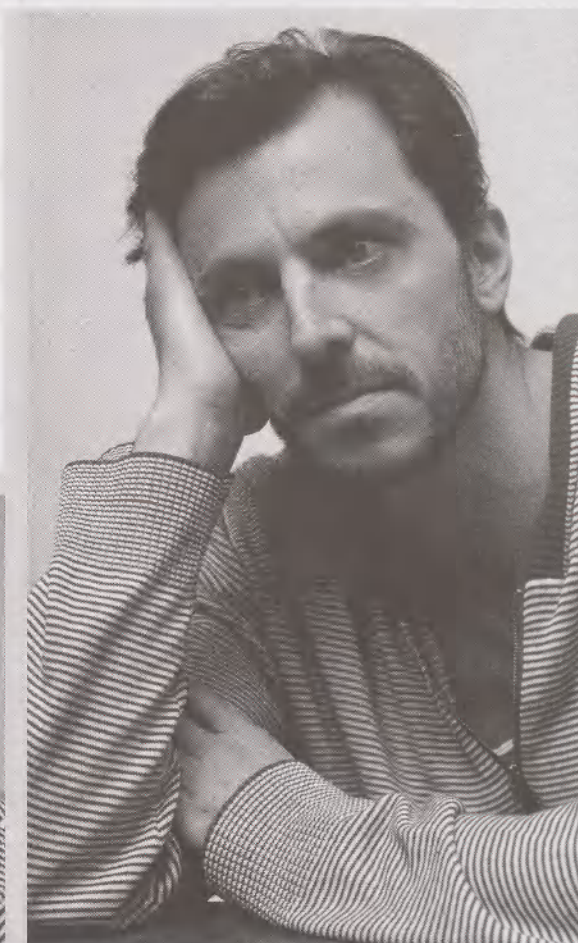
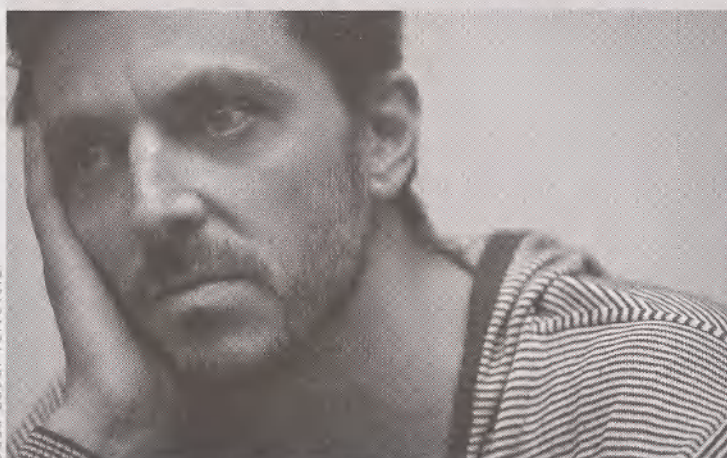
ban a HOPPart Kleist-bemutatója, a *Hermann csatája* összehozott minket. Mi újonnan alakult, fiatal társulatként minden alkalmat megragadtunk arra, hogy véleményt cseréljünk azokkal, akik kíváncsiak ránk. Ildit talán Lili hívta, hogy nézzen meg egy próbát. Csak arra emlékszem, hogy nagyon jó volt a közös agyalás... A következő előadást, a *Korijolánuszt* már együtt kezdtük. Mindannyiuk ízlésében maximálisan bízom, és nagyon szeretem, hogy nem finomkodnak. Ha valami értelmetlen és nem működik, akkor azt a szemembe mondják, mindig a legjobbkor tudnak megkérdőjelezni. Szerencse, mert a kétely a legfontosabb.

– *Miért fontos a kétely?*

– Azért, mert a kétely nem hagy nyugodni minket, arra ösztökél, hogy tovább keressük, mi adhat formát a szándékainknak. Szóval továbblendít. Szerintem a kételkedés legalább akkora erő, mint a kíváncsiság.

– *Izsák Lili egy interjúban úgy nyilatkozott, az izgatja, hogy a színházban miként lehet megjeleníteni a mai világképet. A rendezéseidből az derül ki, téged is ez foglalkoztat a leginkább. A HOPPartnak rendezett Hermann csatája, a Korijolánusz, a Válasszunk párt!, az Örkenyben megvalósuló Merlin, a Panodramának készített Rohonc, a müncheni Volkstheaterben színre vitt Julius Caesar mind társadalmi kérdésekkel, politikával átitatott helyzetekkel, a manipuláció, az egyéni, illetve a kollektív felelősség témájával foglalkoznak, és olyan jövőt vázolnak, ami nem sok jóval kecsegtet. Talán még a koncertszínházi Kottavető is illeszkedik a sorba, ami egy független színházi önironikus helyzetjelentés akart lenni.*

– Soha nem az a célom, hogy pillanatképeket rögzítsek, de a darabválasztás során nem tudok elvonatoztatni attól, ami körülvesz. Ezért az előadásaimban gyakran van politikai áthallás. Nekem mindig az a vágyam, hogy minél több oldalát világítsam meg egy problematikának, hogy felhívjam a figyelmet arra, hogy nincs fekete meg fehér, nincsenek áldozatok és bűnösök, mert az élet a libikóka elve szerint hozza magával a változást: hol felülkerekedünk, hol elcsúszunk. A *Korijolánusz* idején kezdődtek a zárolások, elindult a függetlenek kivéreztetése, és a HOPParttal a bőrünkön éreztük, mit jelent a gazdasági válság, a hatalmi játszma. Nagyon határozottan akartunk erről beszélni, ezért azt hiszem, a *Korijolánusz* lett a legpolitikusabb előadásunk. De akárcsak a *Merlin*ben vagy a *Julius Caesar*ban, ebben a darabban is az érdekelt, hogy az ember miként tud családban, közösségekben létezni, fel tud-e nőni az emberségéhez, önazonos marad-e ellentmondások között, észreveszi-e, ha kompromisszumot köt, és hogy a különböző generációk engedik-e az utánuk következőt érvényesülni, hatalomra kerülni. A karlsruhei igazató a *Korijolánusz* után arra számított, hogy egy politikával átitatott előadás születik majd a *Hamlet*ből. Biztos azt gondolta, hogy nekem ez a profilom, de hamar tisztáztuk, hogy nem szeretnék egy büfében szomorúan ücsörgő kelet-európai lenni azért, mert ez az elvárás velem szemben. Csak azon igyekszem, hogy aktuálisan szóljon hozzánk egy-egy mű. Politikusabb darab esetében sem törekedtem volna arra, hogy jól odamondjak a németeknek – pláne nem a *Hamlet*tal –, az ugyanolyan gesztus lenne, mint amikor mi kimegyünk, és megállapítják, hogy nálunk diktatúra van. Ilyenkor az



Dusa Gábor felvételei

ember azt mondja, álljunk meg egy szóra, ez nem így van, nem ilyen egyszerű. A rendezéseim során az is állandóan ott motoszkál a fejemben, hogy én miként cselekednék, ha bátrabb lennék, és rettentően élvezem, hogy erre egy védett helyen kaphatok választ – mert akárki akármit mond, a színpad egy védett hely és számomra felszabadító hely.

– Egy ízben azt nyilatkoztad, unod, ha ránézel a színházak repertoárjára. és azt látod, hatvanadjára megy ugyanaz a darab, ezért szívesen veszel elő olyasmit, ami ritkán kerül műsorra...

– ...hátha felizgatja a nézőket. Elképesztő gazdag a drámairodalom, mégis ugyanazok a körök futnak. Kifejezetten fontosnak tartom, hogy olyan műveknek is legyen tere, amelyek valamiért feledésbe merültek, viszont éles humorral láttatnak bennünket, életszagúak. Például Ödön von Horváth soha nem játszott *Délszaki éj* című drámájának, amelyből a *Válasszunk párt!* készült [a berlini Neuköllner Oper által szervezett Move Op! fesztiválra – A szerk]. Megtörtént eset az alapja, egy 1931-es tömegverekedés a szociáldemokrata és a náci párt között. Ha csak annyit mondok, hogy a konfliktus egy vendéglőben bontakozik ki, amelyet a tulajdonos Josef üzleti érdekből mindkét félnek kiad ugyanarra az estére, már ismerősnek hangzik az alaphelyzet. Eltelt hetven év, mégis biztosak lehetünk abban, hogy két percen belül találunk olyan szituációt a környezetünkben, amelyben masszívan egymásnak feszül két fél, és mint a kutyák ugatnak egymásra politikai eszméket csaholva. Mindenki ragaszkodik a saját mantráihoz, sőt, gyakran az ideológiák

„Elképesztő gazdag a drámairodalom, mégis ugyanazok a körök futnak.”

döntenek a viszonyainkról, ezért a differenciáltabb gondolkodásnak a közbeszédben kevés hely jut. Szerintem erre hívta fel a figyelmet a *Korijolánusz* is, ami szintén egy ritkán játszott Shakespeare-mű. Igaz, múlt évben Nyíregyházán készült belőle egy feldolgozás. De például *A nap gyermekei* című darabot csak Münchenben tudtam megcsinálni, valószínűleg azért, mert Németországban nagyon szeretik Gorkijt.

– Máté Gábor nemrég épp arról beszélt, hogy Gorkij biztos rizikó, ezért játsszák keveset.

– Bár nem vagyok szakértő, de szerintem tévedésben vagyunk vele kapcsolatban. Nálunk Csehov „az orosz író”. Gorkij valahogy elriasztja az alkotókat, pedig erőteljesen és kíméletlenül pontosan írja le az embereket. Olyan, mint egy Tarantinóval kevert Csehov. Nekem ez nagyon tetszik, nem ijeszt meg.

– Tankred Dorst Merlinjének kilencórányi szövege sem ijesztett meg, amikor második rendezésedre készültél az Örkény Színházban, és egy lakókocsiban képzelted el a *Kerekasztal lovagjainak történetét*.

– Csak azért nem, mert Gáspár Ildikóval és Bánki Gergellyel tudtunk egy szerintünk érvényes, háromórás változatot csinálni ebből a monstrumból. Tankred Dorstot felhívtuk telefonon, ő is rábólintott arra, hogy belenyúlunk a szövegbe, és mint független színházi közegben szocializálódott ember, egyértelmű volt számomra, hogy szabadon kezelhetem az anyagot. Meg persze rettenetesen érdekelt a téma, hogy a tiszta eszméknek is leáldoz, mert elrohadnak az emberben, hogy valahol elrontjuk, mert annyi a buktató.

– Egyszer úgy nyilatkoztál, nem érzed kudarcnak, hogy a Merlin megosztotta a közönséget, „nincs ezzel baj”...

– Igen, mert tudom, hogy nem kaptunk el valamit, hogy hatalmas fába vágtuk a fejszénket. Többféle minőség létezik, de ha valami jó, az jó, és azt a közönség visszajelzi. Sok mindenre lehet fogni, ha egy előadás hatástalan, de nézőkre nem nagyon. Persze eleinte úgy éreztem, hogy mindent elrontottam, viszont ez nem tett rám komolyabb súlyokat. Mindenki, aki színházzal foglalkozik, telt házat akar látni, de nem lehet úgy dolgozni, hogy azt latolgatod, erre majd bejönnek-e.

– Azt feltételezném, hogy egy kezdő rendezőt, aki egyben pályakezdő színész, azért eléggé megszorongat az ilyesmi...

– Kétségtelen, hogy megtorpantam egy pillanatra, mert mondjuk ki, a Merlin egyáltalán nem volt sikeres. Elbizonytalanodtam, kell-e folytatni a próbálkozást, aztán megint jött egy lehetőség... Én meg nem tudok kibújni a bőrből: egyszerűen érdekel a rendezés. Ráadásul nem vagyok rákényszerítve arra, hogy évi három produkciót hozzak tető alá, és nem kell arra törekednem, hogy olyat csináljak, amire biztos, hogy esténként háromezren beülnek. Ez az irigylésre méltó szabadság önmagában motiváló – azt remélem, hogy nem párosul pökhendiséggel. A Merlin kapcsán egyébként azt is megtapasztaltam, mennyire relatív a siker, ugyanis a karlsruhei felkérést is ennek a darabnak köszönhetem. Az előadás annak idején meghívást kapott a városba, a 8. Festival Premièrre, amely pályájuk elején álló európai színházrendezők munkájának bemutatására vállalkozik. A Merlin itthon tizenötösztör ment, kint meg ünnepezték, hosszan kvaterkáztunk róla a németekkel. A legviccesebb mégis az, hogy valamelyik éjszaka az idei POSZT-on megszólított egy fiú, és közölte, hogy neki a Merlin volt élete legnagyobb színházi élménye, aztán eltűnt. Bár lehet, hogy csak hajnali látomás volt...

– Hogy érint, hogy sokféle bírálat éri a munkád rendezőként, színészként?

– Ezt nehéz megszokni, legalábbis nekem nehezen ment, mert szorongós vagyok. Régebben volt, hogy rosszulesett egy-egy kritika, főleg ha általánosságokról szólt. Azzal, hogy „nem igaz, amit csinálsz”, „ittott rossz”, „nem érted”, vagy azzal, hogy „nagyon jó”, „remek”, nem igazán tudok mit kezdeni. Szerintem megéri beszélgetni. Nem azt mondom, hogy esszéket kell írunk egymásról, de sokszor szó nélkül megyünk el a másik mellett... Azoknak a véleményét, akik képesek egy előadást a maga rendszerén belül vizsgálni, és árnyaltan tudják kifejezni, min lehetne változtatni, nagyon becsülöm. Lehet velük vitatkozni, mert az ő céljuk is mindig az, hogy érvényes, izgalmas dolog szülessen. Ilyen ember Ascher Tamás, Novák Eszter, Zsótér Sándor, Mácsai Pál, Bánki Gergő vagy Tóth Orsi, akivel a gimnázium óta jóban vagyunk. De annak ellenére, hogy nem érdekelnek és nem is jutnak el hozzám a külföldi kritikák, a legtöbbet a kinti munkákból tanultam. Noha nem érnek külső behatások, hiszen a német közönséggel is keveset találkozom, nagyon jól le tudom szűrni egy-egy munka végén a tanulságokat.

– Azt miből érzékeli az ember, hogy fejlődik? Mikor

mondod azt, hogy „most tanultam, és tudom is, hogy mit”?

– Talán ezt sose tudjuk pontosan szavakba önteni, de ha szembejön egy helyzet, felismerjük, hogy másként reagálunk, mint korábban. Ez egy ösztönös dolog... A hiányosságaimról egyszerűbb számot adni. Tisztában vagyok vele, hogy ritmusról, tempóról sok tanulnivalóm van, nem szabad foggal-körömmel ragaszkodnom ötletekhez, bíznom kell abban, hogy jön új a helyükbe, ami értékesebb, gyakorolnom kell az elengedést. Elérni a könnyedséghez, rendezőként és színészként is ez a legnehezebb, görcs nélkül törekedni a maximumra.

– Neked miért nehéz ez?

– Rendezés közben nemcsak a saját teljesítményemért, hanem az egészért aggódom. Össze fog-e állni az előadás, bele tudja-e tenni mindenki a részét? Nekem fontos, hogy azt lássam, a színészek értik és szeretik a darabot, céllal vannak benne jelen, aktívak, nem egy terv lebonyolítása zajlik. Színészként dolgozik bennem valami megfelelési kényszer, az „úrsten, csak szeressenek”. Elég természetesen, önazonosan szólalok-e meg? Maradt-e még bennem kíváncsiság? Tudom-e még tovább fejtegetni a karaktert? Az ember bonyolult lény, aki minden pillanatban változik – ezt egyáltalán meg lehet-e mutatni. Ezek a kérdések szüntelenül felmerülnek.

– Korábban említetted, hogy szorongós vagy. Azt hihetnénk, hogy ez idővel változik.

– Valószínűleg minden munkával változik, csak nagyon lassan. Éppen annyira, hogy öregkoromra is maradjon némi szorongás.

– A dráma tagozat és az egyetem óta mennyit vetkőztél le belőle?

– Keveset. Minden próbafolyamat során van két hét totális aggodalom, amire nincs megoldás, mert nem kiszámítható ciklusokban jön. De furcsamód szeretem azt az időszakot, amíg nincs szilárd talaj a lábam alatt. Sőt, az a típus vagyok, aki jobban élvez a próbákat, mint a premiért vagy az előadásokat.

– A külföldi tapasztalataid magabiztosabbá tettek?

– Igen, mindenképpen! Lehet, hogy azért, mert Németországban mindig úgy érzem, messziről jött ember azt mond, amit akar. Valószínűleg az is számít, hogy külföldön olyan körülményeket biztosítanak a munkánkhoz, amelyekről itthon nem álmodhatunk. Nemcsak az anyagi háttérre gondolok, hanem például arra is, hogy Vígszínház méretű nagyszínpadon dolgozhatunk. Nagyszerű ezt kipróbálni, de ugyanolyan kedvvel és szeretettel viseltetem, amikor húsz ember fér be egy helyre.

– Benned felmerült az, hogy elköltözz itthonról?

– Gyakran eszembe jut, de nem szakmai okokból, mivel én elkényeztetett helyzetben vagyok, és nem azért, mert máshol vágyom élni, hiszen kifejezetten szeretem Budapestet, hanem a kislányom miatt, akire talán biztosabb jövő várna máshol.

– Emma érkezése mennyire változtatott meg?

– Nagyon. Akkor tudtuk meg, hogy Lili terhes, amikor a Peer Gyntöt kezdtük, és már a próbákon észrevettem, hogy sok szorongás kiment belőlem azért, mert kiderült, hogy fontosabb dolgok is vannak a színháznál. Addig mindent elvállaltam, szinte szünet nélkül dolgoztam. Emma születésével eltolódtak a súly-

pontok, változott a szakmai hozzáállásom: a lényegre koncentrálok, fókuszáltabb vagyok, a saját hisztijeimet valamivel könnyebben le tudom vetközni...

– *Egyszer kifejtetted: a Peer Gynt felért egy jó terápiával, nehéz is volt elengedni...*

– Annyira gazdag az anyag, annyi lehetőséget tartogat a szerep, hogy úgy éreztem, a felét se végeztem el a feladatnak. Hiányt hagyott maga után. De nyilván nem lehetett volna másként megválni tőle.

– *Mekkora a jelentősége annak, ha személyes közöd is van egy darabhoz?*

– A személyességet nem lehet megkerülni, enélkül semmi értelme az egésznek. De ugyanolyan fontos, hogy megtaláljuk azt a pályát, amit érzelmiileg, idegileg bejárunk egy előadás alatt. Ez technikai kérdés is. Sokan szitokszónak tartják a technikát, de én azt gondolom, a színészet ugyanolyan szakma, mint az asztalos. Minden szakmának vannak alapjai, amiket egyszerűen meg kell tanulni. Például levegőt venni. A beszédre nekem most is oda kell figyelnem, a fizikai erőnlétemre szintén ügyelhetnék. Egyébként azt figyeltem meg, hogy a németek jobban karbantartják magukat, mint mi.

– *Ennek mi lehet az oka?*

– Szerintem több idejük jut rá. Náluk rendszerezettebben zajlik a színházi melő, szombaton és vasárnap elképzelhetetlen, hogy próbáljanak, a bemutató napján egyenesen istenkísértés, csak intendánsi engedéllyel szabad. Technikásabbak is. Németországban sokféle színházi iskola van. Egy jó szimatú színész nemcsak azt állapítja meg egyből, hogy az illető melyik tájegységről érkezett, hanem azt is, hogy melyik iskolából. Nekem – mivel nem ismerem annyira a kinti rendszert – sokkal nehezebb felismerni, ha valaki pusztán „technikázik”. Imponáló a magabiztosságuk. Látod, hogy minden a helyén: tiszta a szöveg, a ritmus, laza, leengedett váll, civil hang, valami mégsem stimmel, nincs mögötte az ember. Mivel felvértették őket az egyetemen különböző eszközökkel, nagyon magabiztosak.

– *Ez rólatok is elmondható volt, amikor végeztetek...*

– Inkább azt mondanám, hogy mi a HOPParttal az induláskor nagyon elszántak voltunk.

– Tizenhárman indultatok, később a csapat átalakult, az osztályodból hárman vitték tovább a HOPPartot – Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna és Szilágyi Kata. Ennek kapcsán azt mondtad, „az eszmevesztés, amit megéltetek, törvényszerű”.

– Utópisztikus dolog volt hinni, hogy együtt maradtunk. Lehet, hogy történhetett volna másként, ha nagyobb az elszánás mindenkiben, és ha az elején tisztázzuk, mi a cél, mik a szabályok. De akkoriban én se voltam okosabb. Jött az élet, föl kellett nőnünk, ez normális.

– *Hogy látod a HOPPart esélyeit a jövőben?*

– Esélyei? Nem tudom... A függetlenek fokozatos kivéreztetése lassan célt ér. Vagy megszoksz, vagy megszűnsz. Azt tudom, hogy a HOPPartban van négy ember, aki nagyon makacsul dolgozni akar. Most egy mesedarábra készülnek, aztán tavasszal együtt dolgozunk a budaiorszi színházban, és ha jól tudom, nyárra is terveznek

egy előadást. Ha tudom, viszem őket magammal.

– *Emlékszem, nagyon örültél, amikor hívtak az Örkény Színházba...*

– Az én életemben szinte minden a véletlenen múlt. Amióta az eszemet tudom, borzasztó szerencsés vagyok. Nagyon sajnáltam, amikor az Adyól egy évre kimentem Dániába, nem tudtam letenni itthon a különbözeti vizsgát, így új osztályba kerültem. Aztán eljutottam velük egy diákszínjátszó fesztiválra, ahol megismerkedtem olyan emberekkel, akik később meghatározóvá váltak számomra. Nem vettem fel elsősre az egyetemre, de bekerültem az Új Színház stúdiójába Derzsi János, Schneider Zoli, Nagy Mari, Vass Gyuri, Trill Zsolt mellé. Kizártnak tűnt, hogy én, a fahangú, zenés színész szakra fogok járni. Ki is voltam akadva, amikor bejutottam, nem értettem, hol vagyok, de a lehető legjobb helyre kerültem, kiváló tanárokhoz, remek osztályba. Abban az évben, amikor végeztünk, Bozsik Yvette hívott a *Playground*ba, a Katonába, Harangi Marcsival pedig Egerben próbáltuk a *West Side Story*t. Egyik nap felhívott Yvette, hogy hallja, nincs

melóm, és szívesen dolgozna velem. Másnap az egri igazgató, Csizmadia Tibor közölte velem, hogy Gál Kristóf [színész, később főhadnagy, a Bács-Kiskun megyei Rendőrfőkapitányság egyik szóvivője – *A szerk.*] rendőrnek áll, felvenne a helyére. Kértem egy kis időt, és körülbelül egy óra múlva Novák Eszter telefonált,

hogy Czukor Balázs elment az Örkényből. Három olyan lehetőséget ajánlottak, amire ma is rögtön rábólintanék! Mennyi volt ennek az esélye?

– *Most pedig A hét szamurájt rendezed az Örkényben. Mikó Csaba és Gáspár Ildikó szövegkönyve a klasszikus Kuroszava-filmből született. Az előadás ajánlója úgy fogalmaz, egy formai és gondolati kísérletre készültek, amely a mese és a dokumentumszínház eszközeivel keres kapcsolódási pontot mítosz és valóság között.*

– A történet szerint egy világvégi faluban megölnek egy nőt és egy gyereket, nincs indíték, nincs nyom, ezért a parasztok elkezdnek félni. A szamurájnál leginkább az a kérdés foglalkoztat, hogy hogyan viselkedik az, akinél fegyver van. Legyen az kard, lőfegyver, pénz vagy hatalom.

– *Az Örkényben hogy érzed magad mint rendező?*

– Azt hiszem, egészséges a kapcsolatom a többiekkel, ezért nem okoz gondot, hogy rendezőként lépjek fel közöttük, ilyenkor talán nem vagyok annyira kollegiális, de ezt ők elfogadják. Vagy nem, de erről őket kéne megkérdezni. Konfrontálódni is tudok, ha muszáj. Sőt, engem néha zavar, amikor nagyon nagy egyetértés van. Az gyanús. Egyébként még nem láttam olyan színházat, ahol boldogan daloló színészek rohagnak angyalszárnyakkal a folyosón a próbaidőszak közepén.

– *Ne haragudj, de most a Kolibri Színházban, ahol az Emília és az angyal, akit Körmöczi Györgynek hívtak című darabot próbálják, éppen ez történik...*

– Akkor pontosítanom kell: állandóan kiderül, hogy a színházban bármi megtörténhet. Ez mindig le tud nyugózni.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE: TÓTH BERTA

Mennyire nehéz jelen lenni?

BESZÉLGETÉS RÉTI ANNÁVAL

Táncos, Lábán Rudolf-díjas koreográfus. Tizennégy éves korában kezdett el komolyabban foglalkozni tánccal, eddig nyolc saját előadást készített. Legújabb bemutatatója, a Ricardo Machadóval közösen jegyzett *Point of You* apropóján beszélgettünk – a magyarországi szakmai légkőről, a közönségről és személyes tapasztalatairól...

– *Táncosként kezdted, de koreográfusként is hamar bemutatkoztál. Tulajdonképpen egyszerre vagy mindkettő. Nem sok ez néha?*

– Sok is meg nem is. Ha éppen előadó is vagyok a darabban, amit koreografálok, az nagyon skizofrén helyzet. Ilyenkor egyszerre gondolkodom az előadó és az alkotó agyával, a kettő pedig általában zavarja egymást. Néha egészen másfajta jelenléte kíván az egyik és a másik szerepkör. Másfajta figyelmet. Ha benne vagyok egy előadásban, és például azon kezdek el gondolkodni, hogyan lehetett volna azt jobban kitalálni, vagy mit gondolhatott a néző – tehát az alkotó figyelmével vagyok ott, előadói helyzetben –, zavaró lehet. Másrészről nagyon érdekes másokkal együtt dolgozni és látni, mi lesz abból az ötletből, amit átadok. A munka nálam mindig nyitott kommunikáció, így az alkotói helyzetben sokat kapok másoktól is. Persze hogy Réti Anna mint alkotó mit szeretne, amikor Réti Anna mint előadó vagy táncos vagyok, azt én tudom ha nem is a legjobban, de a leginkább – a megvalósítás nyilván már egy másik kérdés.

– *Előfordul, hogy táncosként nehezen tudsz megfelelni a saját elvárásaidnak?*

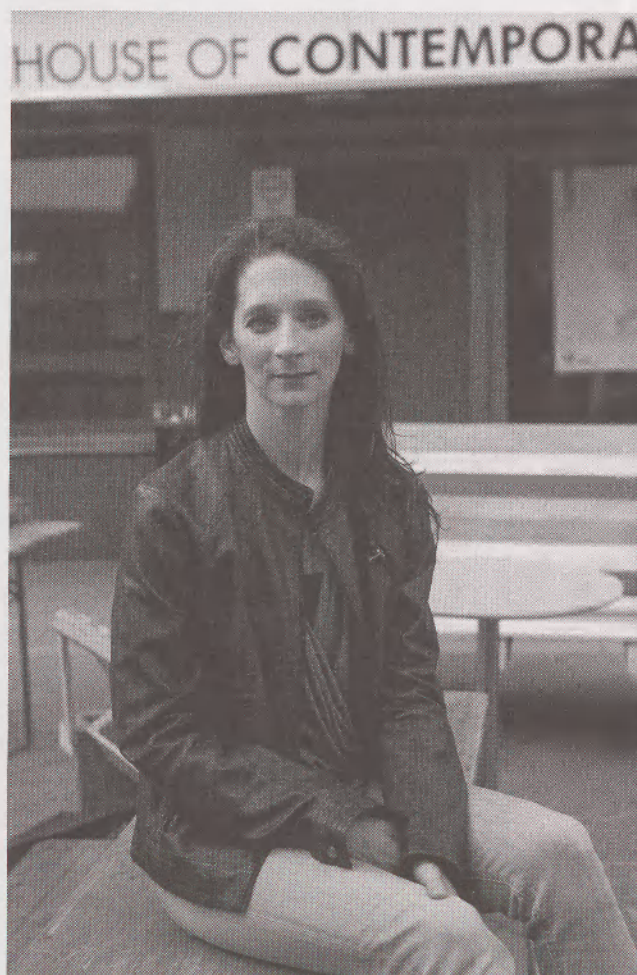
– Igen, elő. Azt hiszem, nagyon ritkán teremtek magamnak olyan helyzetet, amelyik nem érdekes, előadóilag nem kihívás.

– *Tanulható a koreografálás?*

– Nagyon sok eszköz tanulható is, igen, de azért ezek csak eszközök maradnak. Ha az emberben nincs mondanivaló, vagy nincs benne szükséglet, hogy mondjon valamit, hanem csak működteti az eszközeit, akkor az érződik az előadáson.

– *Neked például mennyit segített a Rotterdami Táncakadémia abban, hogy magadra találj művészként?*

– Nem is annyira a Táncakadémia segített benne, mint inkább az emberek, akikkel találkoztam, vagy inkább az a lehetőség, hogy rengeteg előadást nézhettem meg. Világot láttam, azt hiszem, hogy ez a fontos, és az, hogy a szakma ott igazán nemzetközi: a táncosoknak



körülbelül csak harminc százaléka holland, az összes többi külföldről jön. Nagyon inspiráló ez a színesség; a karakterek, az emberek, a tudás keveredése. És hát maga a munka! Miután végeztem az Akadémián, még három évig dolgoztam Hollandiában, Itzik Galilivel és Conny Janssennel például.

– *Mondhatjuk, hogy ők voltak a mentoraid, a példaképeid?*

– Itzik Galili nagyon fontos szerepet játszott a szakmai fejlődésemben. Ő adta az első igazi, professzionális munkámat. Meghatározó, karakteres személyiség, a táncosai pedig hihetetlenül inspirálóak, profik és felkészültek voltak. Emlékszem, milyen szerencsésnek éreztem magam, alig mertem elhinni, hogy ott vagyok az együttesben!

– *Galili neve, azt hiszem, sok tánckedvelő számára lehet ismerős: dolgozott a Batsheva Dance Companytól kezdve az NDT 2-n át a Rambert Dance Company koreográfusként is. A munkáit leginkább talán a posztklasz-*

szikus és latin-amerikai technikák használata jellemzi, illetve valamiféle erőteljes drámaiság, líraiság vagy szimbolizmus hatja át. Mit gondolsz, mennyi ragadt át rád az ő szemléletéből?

– Pár évig meghatározó irány volt a számomra, lenyűgözött ez a fajta, speciális mozgáseztétika és a zenéség, amivel dolgozik. Én is ezt láttam szépnek, ezt láttam minőségnek. Aztán ez lassan megkopott bennem, mert az ember fejlődik, és idővel mást lát fontosnak.

– Volt, hogy idegennek érezted magad Hollandiában?

– Igen is meg nem is. A környezet nagyon motivált, ahogy mondtam. A sok külföldi miatt angolul beszélünk, illetve eleinte beszélünk volna, mert azért kellett legalább fél év, mire én is meg merem szólalni. Addig csak hümmögtem, csak figyelgettem. De azért kutya élet volt az a hat év! Hat-nyolc hónapnál sosem laktam tovább egy lakásban, és ez az érzés még idegenebbé tett. Emlékszem, hogy sétáltam Amszterdamban, kívülről belestem a nagy ablakokon, és mindig megfájdult a szívem, szerettem volna valahogy odatartozni.

– Nem sok értelme van a „mi lett volna, ha...” típusú kérdéseknek, de mégis mit gondolsz, más lennél, ha tizen-nyolc évesen egy itthoni intézményt választasz?

– Nem tudom. Hogy pár év előadói munka után valahogy kiadom magamból a saját gondolataimat, az valószínűleg itthon is megtörtént volna. Kérdés persze, hogy milyen formában.

– Miért jöttél haza?

– Külső okok miatt kellett hazajönnöm. Még nem voltunk EU-tagok, és pont akkoriban a hollandok kicsit bekeményítettek a külföldi munkavállalóknak. Bár lett volna munkám, lett volna szerződése, visszatartották a munkavállalási kérelmemet. A koreográfusnak, Conny Janssennek volt egy nagylelkű kísérlete: gyakorlatilag szervezett egy külön válogatást, hogy bebizonyítsa, én vagyok az, akit keres. Miattam tartott egy válogatást! De nem engedtek neki sem, azt mondták, inkább válasszon egy holland vagy egy EU-tagállamból jött táncost. Voltak ott kvalifikált táncosok elegendően.

– Hollandia után hogy érezted magad Magyarországon emberileg és művészileg?

– Eleinte körülbelül úgy, mint egy ufó. A meghatározó éveimet, amíg az emberek általában felépítik a legfontosabb kapcsolataikat, megismerik a várost, a zenét, a politikát, én, ugye, nem itthon töltöttem. Amikor hazajöttem, senkit nem ismertem, anyukámtól pedig azt kérdeztem, hol van a Bajcsy-Zsilinszky út... Én például most hallgatok Kispált, mert nekem az kimaradt.

– Találtál itthon új társakat, mentorokat? És egyáltalán: mennyire érzed inspirálónak a hazai szakmai közeget?

– Amikor hazajöttem, nagyon féltem: mi lesz velem, ha nem lesz munkám? De gyorsan belekerültem a körforgásba. Picit túl is áradt a dolog, az első két évben kábé kilenc bemutatóban vettem részt. Aztán szépen lassan letisztult az utam. Nagyon szerencsésnek érzem magam, mert rengeteg alkotóval és táncossal dolgozhattam együtt, akik mind-mind hozzáadtak valamit ahhoz, amit tudtam. Ha ki kellene emelnem va-

lakit, talán Hudi László volt leginkább meghatározó számomra. Igaz, csak két darabjában szerepeltem, de sok saját alkotásomnál kértem ki a véleményét. Ahogy a színházhoz, a jelenlétéhez viszonyul, ahogy a darabok dramaturgiáját látja, ahogy egy picit mindig átlép a határon, nagyon szimpatikus számomra. Őt is hasonló kérdések foglalkoztatják, mint engem: színház – nem színház, ki néz, ki az, akit néznek...

– Mi a véleményed a hazai közönségről?

– Ha Hollandiával hasonlítom össze, ott azért a táncnak sokkal nagyobb tradíciója van. Például egy-egy előadás az egész országban turnézik. Kisebb városokban is játszanak, és mindig van közönségük. Sajnos itthon ez nem így van. Itthon Budapest van, és talán még Szeged, Pécs, egy-két város. A táncot néző és szerető közönség pedig erős, de valahogy nagyon zárt közeg. Nem tudom, ez hogy alakult ki, de ha az emberek meghallják, hogy kortárs tánc, egyből arra gondolnak, hogy biztos meztelenül fetrengenek majd benne, és nem fogják érteni. Van valami...

– Viszolygás, szorongás, félelem?

– Valami prekoncepció az emberek fejében. Vagy talán félelem, igen. Félelem attól, hogy ha valamit nem értesz, hülyének kell érezned magad – pedig ez nincs így. Biztos a mi felelősségünk, hogy így alakult, de sajnos nem tudom, hol rontottuk el. Van egy fal,

egy elég erős fal, amit nehéz ledönteni; hogyha mégis sikerül, akkor viszont pozitív a reakció. Másrészt pedig úgy látom, hogy Magyarországon az embereknek túl sok a bajuk: ha van egy kis pénzük és szabad idejük, akkor inkább valami könnyű dolgot választanak. Persze most csak nagy általá-

nosságban beszélek.

– Hollandián kívül még merrefelé fordultál meg?

– A saját darabjaimat több helyen játszottam, de számomra meghatározóbbak voltak azok az alkal- mak, amikor más koreográfusok munkáiban vehet- tem részt. Az egyik legfontosabb a közös munka Nagy Józseffel, bár ő kicsit itthon is van, kicsit nem is.

– Vele folyamatosan együtt dolgozol?

– Ez inkább egy szakaszos munka, sajnos. Két elő- adásba is belefogtunk már többször, munkabemutató- ink voltak is, az egyiket például tavalyelőtt a Trafó szü- letésnapján *Kazan Flux Orchestra* címmel játszottuk, de igazán még sosem fejeztük be egyiket sem. Hogy miért nem, azt nem tudnám pontosan megmondani, talán csak tervezési-szervezési okok miatt... De tervben van!

Szintén fontos megemlítenem még Karine Ponties-t, akivel Belgiumban dolgoztam együtt; a munka vele szintén nagyon sok mindent megmozgatott. Karine munkamódszerében ugyanis roppant hangsúlyos sze- reptet kap az improvizáció, és ennek segítségével egé- szen új mozgásminőségeket hoz ki a táncosaiból. Nagyon izgalmas volt megélnem, hogy milyen, szá- momra ismeretlen minőségekre vagyok én is képes ezzel a módszerrel. Ráadásul Karine-nál találkoztam Ricardo Machadóval is, akivel nem sokkal később együtt készítettük a *Point of You*-t. Ricardo egészen kü- lönös, egyedi mozgásvilággal rendelkezik, ezt pedig na-

gyon inspirálónak tartottam már a legelejétől.

– Miben áll ez az egyediség?

– A mozdulatai őszinték, hogy is mondjam... a jelenléte elemi a színpadon. Ricardo viszonylag későn, ha jól emlékszem, tizenkilenc éves kora körül kezdett el táncolni, autodidakta módon. Talán az intézményesség hiánya, talán a személyisége, a gondolatai vagy a három dolog miatt egyszerre, de hiányzik a mozgásvilágából az a manír, amit sok táncos sosem tud levetkőzni. Természetesen van otthon a színpadon, a maga valójával, ettől pedig valahogy képes elérni, képes megszólítani a nézőket. Visszatérve a hazai közönség kérdésére, ezt az előadásunkat [*a Point of You-t – A szerk.*] például meglepő nyíltsággal fogadták itthon; persze, azt azért nehéz megítélni, mennyire tört ki a darab a „saját közönségén” túla. Mindenesetre már az előadás elején a nézők kezébe adtunk egy papírt, melyen az állt, bárki, bármikor helyet cserélhet egy másik nézővel. Az egyik jelenetben pedig felajánlottuk nekik, hogy mindenki cseréljen helyet. Éltek a lehetőséggel! Lisszabonban viszont, ahol a Todos Fesztiválon játszottunk szeptemberben, rengetegen eljőttek ugyan, de nem nagyon használták ki ugyanezt a lehetőséget.

– Hogyan tudod finanszírozni az utazásaidat?

– Van, amikor pályázatok útján, de van, hogy a külföldi munkáimból tesztek félre rá. Régebben nyertem olyan díjakat, amelyek nagyobb pénzjutalommal jártak, és azokat görgettem magam előtt. Sajnos mostanában a pályázati forrás egyre inkább elapad. Idén nem kaptam működési támogatást sem. Ez van. Ugyanakkor ez a helyzet valamiféle szabadságot is ad. Nincsenek kötelezettségek, nem tartozom senkinek semmivel. Ha van mit mondanom, úgyis csinállok valamit...

– Ahhoz a generációhoz tartozol, amelyik együtt nőtt fel a táncművészet határainak képletes és valóságos eltűnésével. A tánc egyre nyitottabb, egyre globálisabb lett, láthatjuk a te példádön is. Magyarország sziget a nemzetközi kortártánc-életben, vagy sikerült bekapcsolódunk a globális folyamatokba?

– Itthon még mindig nagyon jellemző a skatulyázás. A szakmának egy bizonyos része úgy gondolkodik, hogy van a tánc és van a színház, vagy van a kortárs tánc meg a modern tánc stb., stb., és ezek mint különálló, egymástól független dolgok lebegnek. Annyira jó lenne, ha nem ez számítana, hanem az, hogy mit akarok mondani, és az eljut-e az emberekhez. Nagyon sokszor azt kapom vissza, hogy amit csinállok, az nem színház, nem tánc. Vagy sokszor mondják, hogy milyen kár, hogy nem táncolsz... Azt gondolom, ez a látszó mód, ez valaminek a következménye.

– Minek a következménye?

– Pontosan annak, hogy nálunk még mindig az alapján ítélnék meg, hogy mit tanultál, vagy éppen technikailag mire vagy képes. Én nem azt mondom, hogy ez nem fontos. Ez nagyon-nagyon fontos. De sokféle minőség van. Az is lehet iszonyatosan tehet-

séges, aki például nem a balettintézetben tanult, lásd Ricardo példáját.

– Mit gondolsz, változhat ez a szemlélet?

– Nézd, idővel cserélődnek az emberek, és ezzel cserélődik a szemlélet. De én azt hiszem, hogy az emberek nem változnak. Igazán nem, alapvetően nem.

– Átevezve a munkáidra, az előadások alapján az önazonosság, az identitás és az én kérdésköre eléggé központi szerepet játszik számodra. A koreográfiáidat többször nevezted (és ennek nyomán mások is) „pszicho-táncszínháznak”.

– Ez elég szörnyen hangzik!

– Nem tőled származik az elnevezés?

– Nem.

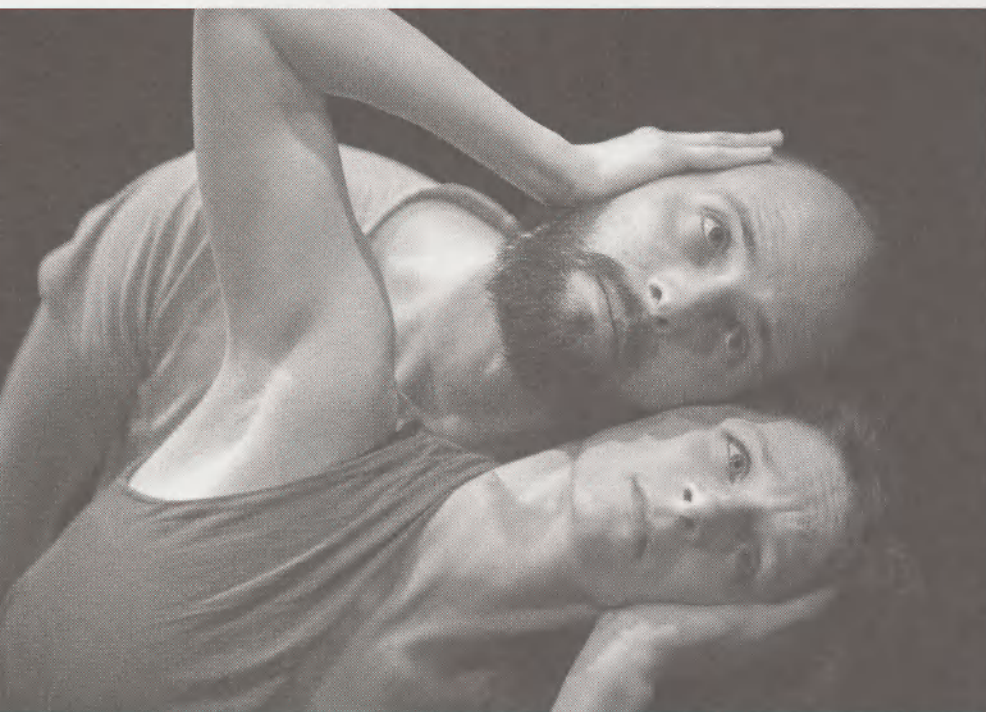
– Véleményem szerint kissé talán félrevezető is a kifejezés... ha meghalljuk, egyből valamiféle pszichoterapeutikus szándékot sejtethetünk mögötte.

– Annyiban talán van relevanciája, hogy a munkáimban én mindig saját magam megfogalmazására töreksem, amit belülről kezdek, és úgy haladok vele kifelé. Természetesen az előadásaim ennek ellenére nem csak rólam szólnak, ez az egyik legfontosabb dolog számomra; hogy másoknak is mondjon vagy adjon valamit. Ha ezt valaki pszicho-táncszínháznak akarja hívni, hát hívja annak. Bár szerintem ez megint csak egy újabb skatulya...

– A „saját magam megfogalmazása”, nekem úgy tűnik, sokat változott az elmúlt évtizedben, az előadásaid tanúsága szerint biztosan. A régebbi munkáidban (például az Inside Out/Lélek pulóver nélkül-ben vagy a

Kártyavárban) elég plasztikus, metaforikus és véleményem szerint hierarchikus is a viszony gondolat és test, a belső és a külső között – szó szerint kifejezel. Ha úgy tesszük, kivetíted a belső tartalmakat, és megjeleníthetővé, olvashatóvá teszed őket a testen, a mozgáson keresztül; vagy éppen ellenkezőleg, az olvashatatlanságukat hangsúlyozod a koreográfiákban. Hozzájuk képest az újabb előadásaidban, például az Ego Tripben és a mostani Point of You-ban mintha egészen újszerű módon viszonyulnál az énhez. Mintha saját magad, a gondolataid és a testből feltörő tudattalan mozgások megértése és elhelyezése helyett valamiféle művészi reflexió, illetve művészi kommunikáció vált volna számodra érdekessé. Az Ego Tripben például a saját neveteken szólítjátok egymást a színpadon, a Point of You-ban pedig az előadó–néző viszonyt, a koreográfia belső működését is vizsgáljátok, láthatóvá teszitek. Mi változott a szemléletedben?

– Azt tudom erre mondani, hogy ami engem mint művészt foglalkoztat, az része a saját személyiségfejlődésemnek. Hogy is fogalmazzak? Ez egy természetes folyamat: az előadások követik annak a vonalát, ahogyan én is változom. Először az egyén és annak saját magához való viszonya foglalkoztatott, majd lassan tágult a kör, és már az egyén és a közvetlen környezetében lévő viszonyt éreztem megfogalmazandónak. Idővel aztán még tovább tágult a lufi, és az általánosabb viszonyok, a társadalmi helyzetek és maga a színházi előadói helyzet is elkezdett foglalkoztatni. Mindennek



Schiffer Kata felvételei

persze mozgásminőségben is megvolt a fejlődése, kiindulva az elemitől, az ösztönszerűtől és az állatiastól, egészen a mindennapiig, az emberiig ívelt.

– *Hogyan viszonyulsz ma az első sikeredhez, az Inside Out-hoz? Ez az előadásod nemcsak a mozgás tekintetében volt elemi, de a közönségre is pont így hatott.*

– Lehetséges... Nagyon érdekes, nemrég Brazíliában előadtam a koreográfia legelső változatát. Kilenc év után vettem elő, és gyakorlatilag videóról újra kellett tanulnom az egészet. Egészen furcsa volt megélni, hogy ma már mennyire másképp közelítek hozzá, mennyire eltávolodtam tőle. Az egy lendületes, nagyon szenvedélyes koreográfia volt; ez a szenvedélyesség azóta kicsit nevetségessé vált számomra.

– *Az Ego Trip és a Point of You mozgásvilága valóban egészen más, sokkal hangsúlyosabb bennük a hétköznapiaság, a táncos elemekkel szemben túlsúlyba kerültek a hétköznapi mozdulatok. Kilenc év alatt ennyit változott a világ? Mástól jó, mástól korszerű ma egy koreográfia?*

– Nem az a fontos, hogy hányat írunk, véleményem szerint az számít, hogy az adott világban és az adott szituációba belehelyezkedve akarjon mondani a darab valamit. Hogy ne pusztán az alkotásért szülessen meg, hanem azért, hogy közöljön is valamit. Ebből a szempontból nézve a *Point of You*-t a mostani menekültkrízisben még aktuálisabbnak érzem, mint eddig. Hiszen ahogy a menekültkérdésben is egymástól gyökeresen eltérő vélemények ütköznek, az előadás is azt a problematikát próbálja feszegetni, hogy hogyan lehetséges egyazon dolgot gyökeresen eltérő módokon látni. Ami a mozgásvilággal kapcsolatos észrevételed illeti, erre annyit tudnék mondani, hogy nálam, ha egy helyzet vagy egy gondolat éppenséggel hétköznapi mozdulatot hív elő, akkor az kerül be a darabba is; ennél mélyebb koncepció nincs. Viszont olyan, hogy korszerű, sincs – legalábbis szerintem. Azt hiszem, az őszinteség az, amitől valami beszélni tud hozzám.

– *Milyen szerepe van ebben például a technikai tudásnak?*

– Nagyon nagy szerepe van. De akkor arról is beszéljünk, hogy mit értünk ezen! Technikai tudáson én nem azt értem, hogy valaki hány piruettre képes. Technikai tudás az, ha valaki bánni tud a testével, bánni tud a tudatával. Hogy ezt milyen stílusban teszi, már más kérdés. Ami engem illet, ugyan sok-sok éven át intézményi rendszerben tanultam, és a többi táncoshoz hasonlóan én is megismerkedtem a különböző tánctechnikákkal (klasszikus balett, Limón-, Cunningham-technikákat vagy például jazzt tanultam); de valahogy mégsem ezekhez nyúlok, mikor előadást készítek. Engem mindig az vezet, amit ki akarok fejteni, és ez az, ami aztán megtalálja magának a kifejezésformát. Persze szeretek szobrászkodni is a testtel; mindig izgatott például, hogyan lehet annyira elvarázsolni vagy eltorzítani, hogy már ne az jusson eszedbe róla, hogy az egy test, hanem valami más.

– *Mondanál erre egy-két példát?*

– Például kifejezetten izgalmasnak tartom az olyan szituációkat, amelyekben megszűnik a gravitáció, vagy annak ellenében mozgunk valahogy. Vagy az olyan mozdulatokat, amelyekben már nincs fej a testen, vagy a végtagok összekavarodnak. Kedvelem a meghökkentő képeket, keresem őket, és mindig nagyon örülök, mikor rátalálok egy-egy ilyen vízióra.

– *Erről a Vis-a-vis tányéros jelenete és a Point of You kezes-lábas képe jutott eszembe, amelyikben Ricardo egészen kifacsart pózban jár-kel a térben. Groteszk képek.*

– Sokszor hallom ezt a szót az előadásaimmal kapcsolatban.

– *Visszatérve a technika kérdéséhez és ahhoz, amit számodra ez a szó jelent; azon gondolkodom, a tudattal hogyan lehet bánni a színpadon.*

– Kontrollárod. Egyrészt benne vagy az állapotban, valamit közvetítesz, másrészt végig tudod, hogy ez egy mesterséges helyzet, és te színpadon vagy, ahol a nézők figyelnek téged, mégis meg kell születnie a pillanatban valaminek. Nem szabad, hogy az előadás reprodukció legyen. Engedd is el, kontrolláld is, de ne-hogy túlkontrolláld. Ez egy elég összetett tudatállapot.

– *Ezt úgy érted, nehéz jelen lenni?*

– Általában nagyon megerőltető. Van, hogy nem, és vannak emberek, akiknek nem annyira. Amikor a *Vis-a-vis* témájával kezdtem foglalkozni, készítettem egy interjúsorozatot tizennégy különböző emberrel, pont ezt kérdeztem tőlük: mennyire nehéz jelen lenni? Mikor vannak jelen? Mennyire tudatos, hogy mikor vannak jelen, és mikor nincsenek? A válaszok nagyon különbözőek voltak. Van, akinek nem volt kérdés, hogy jelen van, másnak ez egy sokfajta síkon zajló küzdelem. A jelenlét számomra sem egyértelmű kérdés. Sokszor érzem, hogy kívülről nézem magam, és felülbírálom a gondolataimat, a beszédemet, a cselekedeteimet. Azt hiszem, az egy nagyon áldott pillanat, mikor az ember teljesen jelen tud lenni, és nem azon jár az esze, hogy

ez például mennyire volt jó, vagy mennyire béna volt.

– *Milyen kapcsolatban áll a jelenléttel az improvizáció?*
– Improvizáció vagy nem improvizáció, ugyanaz a kérdés: abban az adott mozdulatban, abban az adott akcióban mennyire vagy benne, van-e érzéked, gondolatod róla.

– *Milyen gyakran használod az improvizáció eszközeit?*
– Az alkotófolyamatban elég gyakran. Majdnem mindig úgy épül fel egy-egy előadás, hogy van egy téma, vagy vannak ötletek, hangulatok, érzetek, amelyekre megpróbálunk improvizálni. Ezt rögzítjük, és

utána megnézzük, mit tudunk vele kezdeni. Lehet, hogy egy háromórás anyagból csak négy másodperc használható, de akkor azt a négy másodpercet kezdjük el továbbgondolni. Magukban az előadásokban már kevés az improvizációs pillanat. Minden ki van találva előre, de a ritmus, hogy mi meddig tart, és milyen lendülettel van végrehajtva, mindig improvizatív. Ebben szeretek szabadságot hagyni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOMJÁTHY ZSUZSANNA

A saját utamat szeretném járni

BESZÉLGETÉS FÁBIÁN GÁBORRAL

Fábián Gábor, a Mentőcsónak Egység – a korábbi Szputnyik Hajózási Társaságból kivált független kis csapat – alapító tagja, színész, rendező, darabíró osztályról osztályra, közösségről közösségre viszi előadásait, melyek a szegénységről, a kirekesztésről és az előítéletekről szólnak. Különleges, interaktív előadások, amelyek a résztvevőkkel saját bőrükön éreztetik, milyen például ma nagycsaládosként 79 ezer forint segélyből fennmaradni vagy diszkrimináció áldozataként élni.

– *Újra középiskolai osztályokba viszitek három évvel ezelőtt született előadásotokat, a Pirézeket. Sikertült valahonnan támogatást szerezni?*

– Szerencsére a Norvég Civil Támogatási Alapnál nyertünk egy pályázaton, ennek keretében öt fővárosi és öt vidéki osztályba visszük a most kidolgozott érzékenyítő csomagunkat, melynek része a *Pirézek*, illetve a másik már meglévő előadásunk, a *Szociopoly* is. Egy adott osztályba az interaktív foglalkozások keretében négyszer térünk vissza. Az iskolák között van budapesti elit gimnázium és gépipari szakközép is. A program keretében a kirekesztés-kirekesztődés témáját járják körül a diákok egy drámatanár és az előadásokban szereplő színészek segítségével. Három interaktív előadást egy reflektáló, újraalkotó foglalkozás követ, melynek célja, hogy a tanulók kitalálják, hogyan lehetne kortársaik körében népszerűsíteni az elfogadó attitűdöt, ha lehet, internetes formában. Ha sikerül rá pénzt szerezni, ehhez csatlakoznának még a későbbiekben ötödik alkalomként az Uccu Alapítvány munkatársai, jól képzett roma fiatalok, akikkel a roma közösség társadalmi megítéléséről beszélgethetnének. Rengetegszer kerül szóba ugyanis a romák társadalmi helyzete, hiszen a menekülteken kívül ez ma a legfőbb témája az előítéletességnek, de mindig a nem

romák beszélnek róla. A Norvég Civil Támogatási Alap pályázatában azt is felvállaltuk, hogy nyíregyházi központtal is elkészítjük a programcsomagot a nyíregyházi színház színészeivel, illetve helyi drámatanárokkal, és akkor önjáróan működhet tovább. Meg is történt a *Pirézek* és a *Szociopoly* nyíregyházi bemutatója, novemberben elkezdődik az ottani első érzékenyítő csomag.

– *A program keretében először az Apáczai Csere János Gimnáziumban mutattátok be a Pirézeket. Ki írta az előadás szövegét?*

– Az előadás létrejötté az én ambícióm volt három évvel ezelőtt. A szöveget túlnyomórészt én írtam, de Hay Anna, az előadásban szereplő színésznő és Róbert Júlia dramaturg annyi mindent tettek hozzá, hogy inkább közös a végeredmény. De a *Szociopolynak*, legalábbis a társasjátékból létrejött színházi formájának már majdnem teljes mértékben én vagyok a szerzője, leszámítva, hogy sokszor idézek szinte szó szerint a felkészülés közben készített interjúimból. De itt is szerzőpárosról beszélhetünk, hiszen Bass László nélkül, aki a társasjátékot magát kitalálta, nem jött volna létre.

– *Hogyan érintett érzelmileg a Szputnyik Hajózási Társaság, az „anyaszínház” feloszlása?*

– Rosszul. A Mentőcsónak gyakorlatilag megörökölte a Szputnyik infrastruktúráját, ugyanaz a bázis a Jurányiban, csak éppen nincsenek ott a többiek. Minden a társulatra emlékeztet, ami már nincs. A Szputnyik társulat megszűnt, de a Szputnyik Nonprofit Kft. megmaradt, és ennek keretei között működhet tovább a Mentőcsónak. Viszont már nem tudunk fenntartani társulatot, mostanra ez gyakorlatilag két ember, Pass Andrea író-rendező és az én aktivitásomról szól. De már az is nagy szó, hogy nem kellett egy új, önálló jogi személyiséget létrehozni azért, hogy folytathassuk a tevékenységünket.

– A Norvég Civil Támogatási Alapon és a működési támogatáson túl számíthattok-e másra?

– Sajnos nem. Idén ötmillió forintot kaptunk működési támogatásként, ebből nem lehet fennmaradni. Költségvetésünknek azonban csak egynegyedét teszi ki a működési támogatás, háromnegyede a tao támogatás lesz, ha sikerül feltölteni a rendelkezésre álló keretünket. Így húszmillió forintból úgy-ahogy kijövünk, kisebb hellyel, minimális stábbal, melynek tagjai csak nyolc hónapig kapnak fizetést. Azonban most sokkal kevesebb jegybevételt fogunk produkálni, mint a Szputnyik tette, ezért a tao is elhanyagolható összeg lesz jövőre. Két új bemutatót szeretnénk tartani az idén, egyet Pass Andrea jegyez *Befutók*, egyet én *Kazohinia* munkacímével. Viszont ha nem tudjuk feltölteni a tizenötmillió forintos tao támogatási keretet, akkor december 31-én lehúzhatjuk a rolót. Arra pedig, hogy az idei ötmillió működési támogatás után jövőre húszat kapjunk, kevés az esély.

– Arra nem gondoltok, hogy piaci alapra helyezték az előadásokat, és az iskolák fizessék ki az árát egy-egy meghívásnak?

– Hogyne gondolnánk, de az iskolák ezt nem tudják kifizetni, eddig kétszer fizette ki osztály a *Szociopoly*. Viszont az a cél, hogy minél több helyre eljussunk, hiszen nagyon fontos, amiről beszélünk.

– Korábban a Szputnyik tagjaként gyakran jártál Grazba, illetve Németországba fellépni. Milyen élményeid vannak a külföldi fellépésekkel és a külföldi színészekkel, közönséggel kapcsolatban?

– Az osztrák és német színészek nagyon nyitottan viszonyultak hozzánk, noha nehéz helyzetben voltak, hiszen olyanokkal kellett együtt játszaniuk, akik nem vagy nem jól beszélnek a nyelvüket, mégis németül mondják a szöveget. Így ha egy improvizációs helyzet adódott, nagyon észnél kellett lenniük nekik és nekünk is. Nekem angolul könnyebb játszani, főleg nem anyanyelvű közegben. Most készítettünk egy angol nyelvű kivonatot a *Szociopoly*ból, és működött, ezért tervezzük, hogy megtanuljuk az előadást angolul. De nagyon irigylem azokat, akiknek olyan nyelvérzékük van, hogy simán és nehézségek nélkül játszanak idegen nyelven. Nekem azért összességében az az érzésem, hogy idegen nyelven játszani olyan, mint ködben célba löni.

– Nem hiányzik a külföldi munka?

– Továbbra is szeretnék külföldön játszani, de most inkább már a saját előadásaimat szeretném vinni. És mivel a Mentőcsónak az életéért küzd, az egyik lehetséges előremenekülő útvonal a külföld. Ez ugyanaz a csapda, mint a Szputnyiknál volt: alapvetően itthon szeretnénk működni, de a fennmaradás csak külföldi munkákkal képzelhető el. Jelenleg keressük a megoldásokat, hogy külföldre vigyük az interaktív előadásokat. A Heinrich Böll Alapítvány egy workshopján megmutattuk a *Szociopoly* kivonatát, és jól működött angol nyelven. Az egyik német nézőnk szerint Németországban például egy az egyben működhetne a *Szociopoly*, mert a szociális ellátórendszer hasonló. Nem gyesnek, családi pótléknak meg segélynek hívják a juttatott összegeket, de a logika és a probléma ugyanaz. Ha lennének megkereséseink külföldről, nagyon szívesen vinnénk az előadást akár színházakba, akár egyéb közösségekbe, ahogyan itthon is. A másik lehe-

tőség, hogy adaptáljuk az előadást az adott országra. Mondjuk, Olaszországra alkalmazva meg kell találni azokat az olasz szociális szakembereket, szakértői csoportokat, akik ismerik a helyi viszonyokat, újra kell írni a darabot, ott megrendezni, aztán azt ők kint tudják tovább vinni. Ez a nehezebb, bonyolultabb, költségesebb lehetőség, viszont mindenkinek jobban megéri hosszú távon, mint egy-egy vendégszolgálat. Illetve még egy harmadik út is van, amit a *Kazohinia* kapcsán szeretnék járni, hogy élő kapcsolatot építsünk ki külföldi társulatókkal, civil szervezetekkel, és velük együtt fejlesztjük ki és hozzuk létre az előadást. A migráció témájában ez adekvát is, több országban fel kellene dolgozni, minél több „kópiával”, hogy minél nagyobb felületen alakuljon ki társadalmi párbeszéd a kérdésről.

– Milyen tapasztalataid vannak az eddigi előadások alapján?

– Az osztályokban feldolgozó foglalkozás zárja a *Szociopoly* előadást, nem lehet otthagyni a srácokat, mert annyira bevonódnak, megérinti őket az előadás, hogy valahogy fel kell dolgozni az élményeiket. Keszűsége, kilátástalanságot, dühöt éreznek, ezt valahogy le kell vezetni. És különösen büszke vagyok arra, hogy a felnőtt közönség, amelynek nincs ilyen feloldás, szintén nem tud egyszerűen kisétálni az előadás végén. Rendszeresen ott téblábolnak még jó félórát a térben egy két és fél órás előadás után, és kérdezgetnek vagy egymással beszélgetnek.

– Az, hogy színházi előadás legyen a *Szociopoly* társasjátékból, a te ötleted volt?

Két évvel ezelőtt, amikor a játékot a Szputnyik társulatával játszottuk, egyszer csak leesett, hogy jó, minden játékmegjelenés olyan dolog történik, amit meg lehet színházi jelenetként csinálni. Bass Lászlóval, a játék megalkotójával közösen találtuk ki a színházi verzió játékstruktúráját, ő minden évben többször viszi az első éves szociális munkás hallgatóit terepre, úgynevezett szociotáborokba. Velük tartottam, kérdőíveket csináltam, beszélgettem nagyon szegény emberekkel, interjúztam a falu elitjével, a tanárokkal, polgármesterekkel, egészségügyi dolgozókkal, védőnőkkel. Ezekből írtam meg a jeleneteket, majd megrendeztem az előadást, amit mi színháznak gondolunk.

– Mert amúgy nem az?

– Ez egy régi vita. Van, aki szerint nem színház, hanem drámapedagógia, tehát nem művészet, hanem oktatás. A *Szociopoly*ról szóló mintegy negyven írás is a kezdeményezés újszerűségét, interaktivitását emelte ki, azt, hogy a nézőket úgy vonjuk be a játékba, hogy nekik kelljen átélni azt a szituációt, hogy havi 79 ezer forintból kell megélniük, és ilyen helyzetben csak rossz vagy még rosszabb döntést hozhatnak. Nem méltatták a színészi alakításokat, pedig én a *Szociopoly* kapcsán a partnereimre és magamra mint ebben játszó színészekre tekintek, az előadásra pedig színházként, nem pedig mint a társasjáték illusztrációjára. Ez mutatja, hogy határterületen mozgunk, mert az előadás egyszerre oktatás, művészet és szociológia.

– Volt-e valamilyen emlékezetes, kiemelkedő reakció az előadások során, amit nagyon nehezen tudtak kezelni?

– Sokszor okoz nagyon erős bevonódást a *Szociopoly*, amikor a néző utána gombóccal a torkában beszél az élményeiről, melyeket hasonló közeg-



Schiller Kata felvétele

ben szerzett. Az, hogy az embereket megüti az előadás, már szokványos. Ha szegény családba születél, tők mindegy, hogy ki vagy, majdnem esélytelen az életed. Egyetlen osztály volt, ahol mereven elutasítottak minket, mert úgy értelmezték, hogy cigány családok szerepébe lettek kényszerítve. És ezt kikérték maguknak. Bass László, aki játékvezetőként mindig jelen van az előadásokon, hiába próbálta megértetni velünk, hogy a szegények sokkal többen vannak, mint a cigányok, és ha minden cigány szegény volna, akkor is többen lennének a nem cigány szegények. Náluk olyan mély volt már tizenhét évesen az előítéletesség, hogy meggyűlölték az előadást és minket is, és azzal vádoltak minket, hogy hazudunk.

– *Mennyire mérhető az előadások hatása?*

– Az érzékenyítő csomag keretében létrejövő előadásoknál igény is a pályázató részéről, hogy mérjük a dolgot, ennek szempontrendszerét Bass László és mesterképzős diákjai jelenleg alakítják ki. Az érzékenyítő csomag végén ott fogjuk hagyni azon civil szervezetek címét, ahová lehet menni önkénteskedni, hisz a diákoknak az önkéntes munka kötelező. Az például mérhető, hányan mennek majd el. De attitűdváltozást nagyon nehéz mérni. Én inkább arra vagyok kíváncsi, hogy ha egy teljes iskolán végigfuttatnánk a csomagot, változna-e ott például a szegénységről vagy a kirekesztésről való gondolkodás. Meg lehet-e változtatni egy egész iskola hangulatát?

– *Egyik előadás sem politizál direkt.*

– Ez tilos is lenne egy iskolában, de az előadások természetéből is fakad. A jelenségekre akarjuk felhívni a figyelmet, azokról gondolkodtatni, ezért nem engedhetjük meg magunknak, hogy valakiket a politikai nézetei miatt megbántunk, mert várhatóan onnantól eleve eltartja majd magától a témát. De a hatásra visszatérve, én nagyon büszke vagyok erre a formára, és szeretnék még sok ilyen előadást létrehozni. Ekkora bevonódást, mint ezek az interaktív előadások, ritkán

tud elérni egy művészsínházi produkció. Különösen az osztályokban és színházon kívüli közösségekben játszva. Mert azért lássuk be, aki a Jurányiba, ráadásul nem a fő játszóhelyre, hanem a termünkbe jön el megnézni a *Szociopolyt*, az valószínűleg hasonlóan gondolkodik, mint mi. Ezért tartom különösen fontosnak, hogy olyan közegekbe is eljussunk, ahol feltehetően nem értenek egyet velünk. Ha pedig színházi előadásként meghirdetve játsszuk, valami kevésbé eldugott hely kellene.

– *Mi a vészforgatókönyved, arra az esetre, ha nem tud fennmaradni a társulat?*

– Ez rettenetes lenne, de ez esetben a minimumig kell menni, ameddig lehet: egy alkotó, aki esetemben előadó is, plusz egy munkatárs, aki a me-

nedzsmenttel, szervezéssel foglalkozik. És minimalizálni kell az előadások költségeit és igényeit is. Már a *Szociopolynál* is elvárás volt, hogy mindennek be kell férnie egy személyautóba, de ma már az is elképesztő luxusnak tűnik, hogy négy közreműködővel valósul meg. Egy vagy két színész fellepti díját tán még egy osztállyal is ki lehet fizettetni. Ez, ugyebár, a szintiszta nyomoroncokodás receptje, de nagyon valós a veszély, hogy jövőre ez lesz az egyetlen realitása a tevékenységem fennmaradásának. Amiről egyébként mindenki mindenhol leírja, hogy kiemelten fontos, közhasznú, és sok ilyen csapat kellene. Legeslegrosszabb esetben pedig van egy szakmám, és akkor színészként el tudom adni magam, de nagyon nem ezt az utat szeretném járni. Viszont a Szputnyik hét éve alatt összesen négy rendezővel dolgoztam, pedig van még néhány, akivel szívesen megismerkednék, például Pintér Bélával vagy Horváth Csabával.

– *Nem hiányzik-e a színészi éned, az, amely Bodóval teljesedett ki? Hogy valamiről lemondta az önállósodással?*

– Nem érzem úgy, hogy le kellett mondanom a színészi énemről. Ahogy mondtam, én színházként tekintek az előadásinkra, és azokban színészi feladatokat látok, azokat próbálom teljesíteni. Ezek sokszor egészen speciális feladatok, interakcióban, testközben a nézővel. Miről mondtam le? A nagyszínpadról? A világításról? Bőségesen kárpótolt az izgalom, amit ezek a feladatok és az azonnali visszajelzés ad. Jó lenne, ha nem nekem kellene rendeznem, mondjuk, a következő előadásunkat, mert nem vagyok rendező, és akkor sokkal inkább ki tudnám használni a színészi képességeimet is. Ez az egyetlen, ami zavar. Amúgy pedig novemberben huszonegy előadásom volt, nem érzem úgy, hogy ne játszanék. Most minden vágyam az, hogy a Mentőcsónak így vagy úgy fennmaradjon, és külföldre is eljussanak az előadások. A saját utamat szeretném járni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOZÁR ALEXANDRA



Pályi András

Eörsi és az Eörsi-színház

Eörsi, a vitriolos, a lázadó, a krakéler, a tapintatlan, a tisztetlenség, a kíméletlen, a beolvasó, a számon kérő, a szókimondó, a vehemens, a türelmetlen, a felforgató, a revizionista, a forradalmár, az ellenforradalmár, az antiklerikális, az ateista, az antimarxista, a marxista, a doktriner, a filozófiai nehézfegyverzettel ellenfeleire rontó, a hergelhető, csillapíthatatlan igazság bajnoka. A jelzők, amelyekkel ellátták, méltatták, megbélyegezték, úgy tűnik, vég nélkül sorolhatók, hirtelenjében nem is tudnék még egy tollforgatót találni a magyar irodalom és közélet tájékán, akire ennyi *epitheton ornans* ragadt volna barátai és ellenségei, írásait pezsdítő szellemi zuhanyként élvező olvasótábora és a mérgező nyilait prüszkölve, átkozódva, rágalomhadjáráttal viszonzó ellenfelei, első sorban a bürokraták, a pártfunkcionáriusok, a hata-

lom megszállottai részéről. Ráadásul hosszan szemezgethetnénk a minősítésekben, hogy melyiknek pozitív, melyiknek pejoratív a csengése, de nem menénk vele sokra, rásütve ugyanaz a kifejezés más szövegösszefüggésben könnyen az ellenkezőjét jelenti, így lett a forradalom leverése után antikommunista hazaáruló – sőt mi több, „az Igazság című fasiszta lap szerkesztőségi tagja” (Imre Katalin) –, majd jó három évtized múltán hamisítatlan neofasiszta ostromozóinak újfent hazaáruló, ám ezúttal mint megátalkodott kommunista. Miközben nem volt se egyik, se másik. Konok baloldalisága elsősorban szenvedélyes igazságkeresést és szociális érzékenységet jelentett, a világ jobbításának lázát.

Mindezt inkább ízelítőül mondom. Most, Eörsi István halálának tizedik évfordulóján valójában a

színházi Eörsiről szólnék, pontosabban Eörsi színházról, hogy úgy mondjam, a szó tágabb értelmében arról az *életszínházról*, amelynek ő egy személyben ihletője, animátora, értelmezője és főhőse volt. Azaz nem annyira a drámaíróról (impozáns életmű! 2004-es gyűjteményes kötete tizennyolc opust tartalmaz, noha „néhányat kihagytam közülük”, jegyzi meg az utószóban), nem annyira a virtuóz drámafordítóról (Brechtől Gombrowiczig – ez utóbbi ügyében néhány szót még alább, hisz ebben jómagam is ludas vagyok –, hogy az újrarendezett Shakespeare-ről, a *Hamletről*, a *Szentivánéjiről*, az *Othellóról*, a *Viharról*, a *Coriolanusról* ne is beszéljek), nem annyira a színházi esszéistáról (remekbe szabott BITEF-tudósításairól, német színházi beszámolóiról, a *Theater Heutéban* vezetett rovatáról stb.), nem annyira a színházi dramaturgról, sőt rendezőről (hisz másfél évtizeden át a fénykorát élő kaposvári színház egyik éltető szelleme volt, inkognitóban még akkor is, amikor felsőbb utasításra eltávolították onnan, aki elűzve ráadásul Hamburgban, Osnabrückben saját, idehaza mostoha sorsra ítélt darbjainak rendezőjeként is babért aratott), vagyis erről mégis mind, ha nem is a lexikális protokoll és a filológia normái szerint, hanem ama életsszínház részeként. Mert állítom, Eörsi színháza mindenekelőtt az élet volt, az, amit a saját életével kezdett, egész munkássága ebből táplálkozott és ehhez statisztált.

Színház az egész világ, tudjuk, ugye, Shakespeare-től, a reneszánsz színház mesterétől, aki oly sokat jelentett neki; nem véletlen, hogy Shakespeare tolláról szökött vándorútjára ez a szállóige. A görögöknek a színház még szakrális hely, a középkori misztérium még a rituálé része. A reneszánsz az a történeti pillanat, amikor rányílik a szemünk a saját sokszínűségünkre, az emberi jellem igazi válaszútjaira, az élet immanens varázsára, a szabadság nagy kalandjára, ami azt is jelenti, hogy „nincsenek következmények nélküli tettek” (Eörsi). A reneszánsz a felvilágosodás melegágya, a modernitás bölcsője, itt fogan meg az a világsszemlélet, amelyben Eörsi minden társadalmi, faji, ideológiai, vallási előítélet és egyenruha ősellenségeként otthon érzi magát. „Bolondul szerette az életet: enni, inni, beszélni, ölelni, kacagni... És dolgozni mindenekfelett. Otthon és a színházban. Autóba ülni, levezetni Kaposvárra, hóban-fagyban vagy épp kánikulában; beülni a próbára, jegyzetelni, [...] új feladatot kapni: hogy egy kiadós ebéd után bevehesse magát aprócska színészházi lakásába új rímeket faragni. [...] Az esti próbán [...] is ő volt a leg-tettekrekezebb [...], itt törte velünk a fejét éjfélig a problémákon, hogy otthon hajnalig meg is oldja őket. Alvásra nem szánt sok időt. Hetvennégy évesen is ő volt köztünk a legfiatalabb” – idézi néhány találó szóval Merényi Anna, hosszú időn át kaposvári dramaturgtársa az élethabzsoló, reneszánsz Eörsit, akinek a kaposvári *atelier* csak szűkebb pátriája abban a határtalan Theatrum Mundiban – nem mondanám, hogy a világot jelentő deszkákon, akkor már inkább a színpadot jelentő világban –, ahol Ginsbergtől és Heinétől ittasultan magabiztosan és szabad emberként mozgott akkor is, ha rács mögé zárták, ha elvették az útlevét, ha a vámon elkobozták külföldről hozott köny-

veit. Mint akinek vérében van a szabadság. Innen fakadt leigázhatatlan „biológiai optimizmusa”.

Színház az egész világ, mondja Eörsi a *Legyet fogtam a miniszternél* kis opusával, ő novellának nevezi, nekem ez színház, a legeörsibb színházak közül való, briliáns darab. A cselekmény 1978 januárjában játszódik a kulturális ügyekben illetékes miniszter szobájában, aki fogadja Eörsit, miután az író vitacikke, amely a minisztert kritizálja, fennakadt a cenzúra hálóján, nem közlik. Eörsi rá akarja venni a minisztert, intézze el a közlést, ami természetesen reménytelen ügy, a miniszter kénytelen kijelenteni, hogy „még nekem sincs szabadságom arra, hogy cikket közöltessek magam ellen”. Vannak más, hasonlóan reménytelen ügyei is, a költő Juhász Ferencet és az esszéista Hermann Istvánt bíráló írásait a kiadó felsőbb utasításra kihagyta készülő gyűjteményes kötetéből, hisz Juhász is, Hermann is a regnáló hatalom védett figurái. Itt már nyilvánvaló, miért fontos Eörsinek az élet színházzá, azaz akcióvá alakítása, így szorítja sarokba a hatalom embereit, akik a személytelen szupremácia – a rendszer, az állam, a szocializmus stb. – védőscsai mögé húzódnak, ám ő legalább a „nincsenek következmények nélküli tettek” dramaturgiai elvét életbe akarja léptetni, amihez ezúttal a januári miniszteri fogadóban meglehetősen abszurd *deus ex machina*ként még egy hatalmas légy is feltűnik, mely hol a miniszter orrán, hol az író homlokán köt ki. Eörsi elkapja a legyet, végez vele, természetesen a miniszter külön engedélyével, aki ezek után kénytelen elismerni, hogy „Ön valóban tehetséges”, majd mindjárt felajánlja, hogy segít az úti okmányok beszerzésében, ha netán emigrálni akarna.

A novella, amely lehet, hogy inkább publicisztika, a maga nemében mestermű, értő, érzékeny, már-már virtuóz írói pengeváltásokkal úgy rögzíti a történeteket, hogy az kíméletlenül lerántja a leplet a diktatúra kultúrpolitikának nevezett manipulatív játszmáiról. Amikor olvassuk, mégis az az Eörsi-színház a lényeg számunkra, amelyről tudósít, és amely nem is ér véget az író látogatásával a Szalay utcában. A *Legyet fogtam a miniszternél* olyan telitalálat, hogy a nyolcvanas évek elején még a szamizdat *Beszélő* sem közli „taktikai megfontolásból”, amire a szerző érthetően különösen büszke volt. Első ízben csak 1989-ben látott napvilágot, a *Tekintet* közölte. A megírt változatban – a kulcsnovella játékszabályait betartva – Juhász és Herman álneven szerepel, a miniszter név nélkül, ami nyilván felszította a politikai pletykaéhséget, maga a folyóirat főszerkesztője sem nyugodott addig, amíg magától Aczéltől meg nem tudta, hogy Pozsgay Imre volt az illető miniszter. Ezt vissza is mondta Eörsinek, aki nem volt rest újabb üzenetet postázni Aczél Györgynek, miszerint „az írás nem Pozsgayról, hanem az Aczél-korszak egyik miniszteréről szól”. Mindezt már a *Kié volt a légy?* című Eörsi-opusból tudjuk, valamint Eörsi '89-es publicisztikakötetéből, a *Bedobom a törölközőt*-ből, amelyben az akció teljes írói statisztériája felvonul, az egykor letiltott cikkektől a Pozsgaynál tett látogatás után Aczélnek írt levélen át az itt említett írásokig. Ez a csúcspont, még mindig ugyanarról van szó, a tettek-ről és a következményekről, ám a katarzis elmarad. Ahhoz nyilván az Aczél és Pozsgay névre hallgató drá-



Marat halála (kaposvári Csiky Gergely Színház)

mai személyeknek kellett volna tragikus hőshöz illő lelkiismerettel rendelkezniük.

Az Eörsi-színház mindig is virtuális színház volt, hogy ma dívó kifejezéssel éljek, és az is maradt. De ebből a virtuális színházból fakadt Eörsi István egész életének és munkásságának minden energiája, ez hajtotta, ez lehelt bele lelket. Kulcspillanat e történetben, amikor a nyolc év börtönre ítélt író 1960 augusztusában amnesztiával szabadul, és sehol nem találja azt az egységes, lázadó, ellenálló országot, amelyből 1956 decemberében kiragadták. „Én ezt a bennem konzerválódott országot hoztam ki a börtönből, a napi megáláztatások és az akasztottak emlékével súlyosbítva” – írja gyűjteményes drámakötete utószavában –, engesztelhetetlen tehát, kívülálló, akinek a „később finoman »konszenzusnak« becézett folyamat” elfogadása lényeg elárulását jelentené. A diktatúrában, minél inkább megszűnik a hatalom társadalmi ellenőrzése, minél inkább előre megírt forgatókönyv alapján működik a parlament, zajlanak a tömegrendezvények, annál sajátosabb szerepet játszik a színház. Természetesen az is eleve politikai kontroll alatt áll, a bemutatandó darabokat engedélyeztetni kell, az igazgatók, rendezők kinevezése politikai kérdés, még a dramaturg státusz betöltése is az, bizonyos értelemben mégis minden színházi este spontán társadalmi összejövetel, ami úgyszólván az élet minden egyéb területén kiküszöbölhető. Így a színházban bármikor megeshet, hogy valamitől az esetlegesen összejött közönségből közösség

lesz. Ha valaki, hát ő nagyon is tisztában volt ezzel. Tudta, ez az a hely, ahol a virtuális színház bármikor élő színházzá lehet, azaz itt valamiképp még ama ritka közösségi élmény is megteremthető, amitől őt 1956 decemberében megfosztották, vagy annak legalább egyfajta esszenciája. Ezért írta a darabjait – sorra vehetném mind a tizennyolcat, mindegyik a saját konfliktusainak a transzmutációja, mind mögött ott az az Eörsi-színház, amelyet a *Legyet fogtam...* kapcsán próbáltam rekonstruálni –, ezért vett részt szenvedélyesen a színházi aprómunkában, nemcsak Kaposvárott, de ott annál inkább, mert a hetvenes–nyolcvanas évek kaposvári műhelyének egyik fő (szakmai) hajtómotorja a színház itt és most lehetséges specifikumának a megélése volt, amit más szóval a művészi hitelesség kérdéseként szoktunk említeni.

Rá lehetne sütni erre, hogy narcizmus – többen meg is tették, idézőjel nélkül is, idézőjelben is –, de hozzá kell fűznöm, nagyon sajátos narcizmus volt az övé, mert a mélyén elementáris közösségsszomj rejtett. Mindenesetre megtörtént, amire vágyott. Ez volt a *Marat halála* 1981 decemberében Kaposvárott, a háttérben egy sor véletlen tényező összjátékával. Ács János műsortervi és szereposztási problémák miatt vette elő az ismert, hosszú című Peter Weiss-darabot, amelyet a szakirodalomban csak *Marat/Sade*-ként szokás emlegetni. Úgy gondolta, ez az a mű, amelyet az átlagnál szűkebb próbaidővel, Eörsi kézenfekvő segítségével sikerül színre vinnie. A darabban a levett francia forradalom után az erotomániája miatt bezárt Sade márki eljátsszatja a charentoni elmegyógyintézet lakóival a forradalmat. Eörsi nem nyúlt bele túlzottan

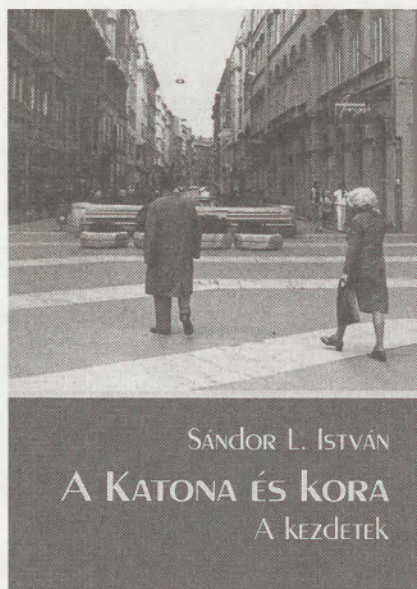
a Görgey Gábor fordította szövegbe, egy-két szójátékot kreált, egy-két dalszöveget újraírt, egy-két hangsúlyt megnyomott, de apait-anyait beleadott az előadásba, amelyben Ács – erre egyedül ő volt képes, ez az ő legszemélyesebb vallomása – eljátszatta a kaposvári társulat legjobbjaival a charentoni amatőr színjátszók megszállottságát és szentségét, és a társulat szerényebb képességű tagjaival, hogy ők voltaképp charentoniak. Az előadás, negyed századdal az '56-os forradalom vérbe fojtása után és szinte napra egybeesve a lengyel Szolidaritás betiltásával, a hadiállapot bevezetésével, mondhatnám, minden külön aktualizálás nélkül egyértelműen és megrendítően szólt az önkényuralom álszent önelégültségéről és a megaláztak, a szabadságuktól, emberségüktől megfosztottak kiszolgáltatottságáról. A *Marat halála* eredetileg házi munkacím volt, soha nem is lett „hivatalos”, az előadás mégis így vonult be a színháztörténetbe, mert erről szólt: Marat, azaz a véték, mégis szent forradalom haláláról. Ez volt a kádári „lágy diktatúra” magyar színházának művészileg is, erkölcsileg is, politikailag is egyik legszebb darabja, még a kritika is szokatlanul szolidárisan úgy ajnározta, hogy a főcenzor – Tóth Dezső miniszterhelyettes – csak évek múlva, a pesti vendéjáték alkalmával döbönt rá, mi történt. Már nem lehetett betiltani, addigra a *Marat* elindult nemzetközi diadalútján. Eörsi úgy beszélt róla, mint a saját legsikeresebb premierjéről. Igaza volt, a virtuális Eörsi-színház itt lett igazi, élő, sikeres teátrum. A premier éjszakáján, emlékszem, ott voltam, beült az autójába, hogy hazahajtsen vele a néhány utcányira lévő színészházi lakáshoz, és persze némi alkohollal a véreben, egyenesen a tér közepén álló lámpaoszlopnak röpítette a kocsit, összetörte. De ez se lohasztotta le ünnepi mámorát.

Ekkor került napirendre az Európa Könyvkiadótól a Gombrowicz-drámakötet kiadása. Az *Esküvő* már megvolt Spiró György fordításában (két éve ebből is született egy remek Ács-előadás Kaposvárott), az *Yvonne* és az *Operett* fordításával engem bíztak meg. Ez utóbbitól tartottam, nem akartam elvállalni, de Gimes Romána, a kötet kiadói szerkesztője ragaszkodott hozzám, erősen rábeszélte. Egy idő után azonban be kellett látnom, hogy egyedül nem birkózom meg a feladattal. Annyi nyelvi titok rejtett benne, annyi szófacsarás, szójáték, lüktetés, lejtés, ütem, hogy felfogtam, túl kezdő vagy túl kevés vagyok hozzá. Eörsi korábban is elkápráztatott egy-két fordítói bravúrával, de a *Marat* után valóban mesternek tekintettem. Megkerestem, rávettem, segít. Egy hétig ültünk a szöveg felett, kezébe adtam a magam itt-ott kínosan bigeő magyarázatát, és olvastam neki az eredetit. Abszolút drámai hallása volt, minden drámai effektust felfogott a számára teljesen ismeretlen szláv szö-

vegben. Végül a közös fordításunkként adtuk nyomdába az *Operettet*, azóta is így játsszák. Hosszan eccsestelhetném, mi mindent tanultam tőle az alatt a pár nap alatt, de ennél is érdekesebb volt óráról órára és napról napra látnom, ahogy Gombrowicz rabul ejti őt az operett monumentális idiotizmusával és a történelem monumentális pátoszával. E kettő párosításával határozza meg az *Operett* írója a darab lényegét, amely így kívánja megmutatni a század (a XX.) „nevetséges, fájdalomtól eltorzult arcát”. Eörsi néhány nap alatt beleszeretett a lengyel íróba, a nyolcvanas évek második felében Berlinben már németül olvasta a *Naplót*, majd más Gombrowicz-műveket is. Ahhoz azonban, hogy az *Időm Gombrowiczcsal* a kilencvenes évek elején megszülessen, kellett még egy és más: a világ nagy történelmi átrendeződése mellett is, ami legalább új felvonás, de inkább új fejezet a virtuális Eörsi-színház történetében.

Mitől lett az *Időm Gombrowiczcsal* Eörsi legsikeresebb prózakötete? Nyilván nem attól, hogy elhatározta, „személyét, pontosabban mindazt, amit ebből gondolati úton, ámde írói eszközöket is igénybe véve kifejezhet, luftballon gyanánt Gombrowicznak immár kultúránk magas egében úszó nevéhez köti”, ahogy Gombrowicz modorában harmadik személyben ír magáról. Az pedig, hogy a lengyel nacionalizmusnak, a „túlhajtott” hazafiúságnak, Kelet-Európa sovén körtüneteinek aligha van Gombrowicznál radikálisabb és hatásosabb leleplezője, ami Eörsinek jó trambulín, hogy kesztyűt dobjon a rendszerváltás után új erőre kapó népi-urbánus vitának, a szélsőjobbnaak, Csoóri *Nappali holdjának* stb., stb., szintén nem elegendő ok. Érdekes viszont, jegyzi meg Jerzy Snopek, a könyv lengyel fordítója, aki tudós utószót írt a varsói kiadáshoz, hogy Eörsi Gombrowicz tragikus hős, nem az a nagy játékos, akinek a lengyel irodalmi kánon elkönyvelte, noha ő is méltányolja benne „a rosszkedv és a humor szintézisét”. A pályakép-interjút készítő Vágvolgyi B. Andrásnak azt is sikerült megtudnia az írótól, hogy a kilencvenes évek elején ugyanolyan tanácstalannak érezte magát, mint a börtönből való szabadulásakor. „Elhatároztam, hogy megbeszélem valakivel összegyűlt problémáimat. Lehetőleg olyan emberrel, aki egyrészt okosabb nálam, másrészt már nem tud viszszafelelni.” Gombrowicz tehát nem annyira játszótársnak kellett neki, inkább provokátornak, aki őt szorítja sarokba. Egyik legszebb példája ennek fiktív párbeszédük egy hajóút alkalmával, amikor is Eörsi egyre több olyan kérdést kap a lengyel kollégától, amire nincs válasz. Ez korántsem jelenti, hogy az akut problémákat illetően veszítene sziporkázó harciasságából, sőt. De mélyebb lesz. Bölcsebb. Teljesebb. Legalább virtuálisan. Ami annyit tesz, hogy bármely pillanatban valóságosan is. Ez az Eörsi-színház titka.

www.szin haz.net



Kovács Dezső

Textus, kontextus

Színháztörténet-írásunk mindig is csenevésznek bizonyult, nem függetlenül a társadalom szellemi állapotától. Sokan fölvetették már, én sem tehetek mást, mint hogy megállapítom, nagy formátumú alkotói pályák, jelentős műhelyek jöttek létre az utóbbi évtizedekben úgy, hogy recepciójuk napi, heti vagy havi kritikákra, jobb esetben elemző tanulmányokra korlátozódott. A kevés számú kivételt leszámítva hiányoznak azonban a jelentékeny alkotókról, műhelyekről, folyamatokról szóló monográfiák, a tudományosak s a szélesebb közönséghez szólók egyaránt. S még a legkiválóbb szakírók is ritkán vállalkoznak arra, hogy hosszú hónapokat, éveket szenteljenek egy-egy téma feldolgozásának. Ezért is örömteli, hogy Sándor L. István egy viszonylag rövid, ám annál érdekesebb színház- és politikatörténeti periódus feltárására s elemző bemutatására vállalkozott terjedelmes monográfiájában. A tárgy a Katona József Színház megalakulásának, indulásának története, nagyjából

a hetvenes–nyolcvanas évtized fordulójának néhány éve. S akkor most pillantsunk vissza pár percre a múltba.

1981. május 27-e van, a Játékszínben ülünk, s az első drámás szerző, Kornis Mihály *Halleluja* című darabját mutatják be éppen, Zsámbéki Gábor rendezésében. A színen Agárdi Gábor, Márton András s a többiek. Jófajta bizsergető izgalom a nézőtérén, még nem tudjuk, mi történik, de a levegőben van, hogy történni fog valami. És történik is. Az abszurd komédia élni kezd, robbannak a poénok, megelevenedik az író víziója, ami az adott szituációban istenkísértő vállalkozásnak minősül. Hiszen a dialógokban, a kornisi megcsavart nyelvben, a „kornisiádákban”, ahogy később nevezni szoktuk őket, csupa tabutéma kerül színre: az ostoba rezsimek politikai repressziója, a levegőhiány, egy apátlanná lett nemzedék kiúttalansága, a jelenkor bornírt kisszerűsége. A Nemzeti akkor harmincnyolc éves vezető rendezője jegyzi az előadást. Már az is találgatásra ad okot, hogy miért a Játékszínben játsszák a darabot, hiszen a kortárs magyar drámák színrevitele az úgynevezett kulturális politika nap mint nap szajkózott prioritásai közé tartozik. A Nemzeti a Hevesi Sándor téren működik éppen; Kornis darabjáról már szálldogálnak a hírek, ott van rajta és körülötte az ellenzékiesség stichje. Akkor még mit sem tudok a négy éve indult szamizdat naplóról, amelyet Kornis indított útjára 1977-ben.

Már épp kihunynak a fények, mikor a sor szélére beültetik Tóth Dezsőt, aki kulturális miniszterhelyettes, és az Aczél-éra kedélyes, ámde szigorú funkcionáriusa. Kitűnő előadás születik, s ahogy halad előre a játék, a nézőtér egyre felszabadultabban nevet, bugyborékol, mondhatni, nyerít. Előttem Balassa Péter ül, sokszor hangosan derül, sosem felejttem el göcögő nevetését. S mi történik a színpadon? Megírtam anno kritikában, de rögzültek bennem a gesztusok, a poénok; színpad és nézőtér „összelélegzésének” vagyunk tanúi. Sinkó László bajszos funkcionárius maszkírozottan érkezik, bizonyos fejtartásaiban nem nehéz fölismerni a fő-fő kultúrkorifeus arcélét. S mikor Raksányi Gellért is rákezd, és hunyorítva, poénkodva, megcsavarva hanghordozása tónusát, ironizált, familiáris gesztusaiba a pártfőtítkárra apró mozdulatait is belecsempészve gurguláz elő bizonyos szavakat Lebovicsnak, a koravén tinédzsernek, aki a szenilis nagyapával, Miksával múlhatja az időt, nos, ekkor felrobban a nézőtér, s fuldoklunk a röhögéstől.

1981-et írunk, s bár már hajszálvékony repedések mutatkoznak a rezsimek gránitoszlopain, ámde kőkeményen áll a puha diktatúra vagy mi; „nem babra megy a játék”, ahogy egy későbbi, elhíresült újságcikk is tudósított a helyzetről a párt központi lapjában. Tóth Dezső arca pulykavörös, de elcsitulnak a nézőtéri hullámok, s Kornis *Hallelujája* masszív robbanékonyságával rést üt a három éve kinevezett Nemzeti-direkció falain. Leadom a cikket, hónapokig állólistán van, októberben jelenik meg a *Kritikában*. Aztán csak hosszú évek múlva tudom meg, hogy Aczél a maga szokott módján nehezményezte a publikációt a szerkesztőnek, s hogy miféle iszapbirkózások mehettek a kulisszák mögött, hiszen többek között Kornis *Hallelujája* volt az egyik casus belli, amiért Zsámbékinak és Székelynek ellehetetlenült a helyzete a Nemzetiben, de szerencsére a Katonában folytathatták, amit megkezdtek. A szerkesztő soha nem tett említést az esetről, a metakommunikáció szintjén sem, ez hozzátartozott a személyiségéhez és a kor koreográfiájához.

Messziről kellett kezdenem, hogy érzékeltetni tudjam, Sándor L. István könyve kényes és krimi izgalmú színháztörténeti periódust rögzít, dokumentál, adatol. A szerző szélesre tárja a vizsgálódás szemhatárát, s a legszélesebb történeti, kultúrpolitikai és „nagypolitikai” kontextus felvillanásával írja meg monográfiáját a Katona József Színház megalakulásáról. (A könyv alcíme: *A kezdetek*, s a kötet utolsó mondata utal a lehetséges folytatásra.) A 342 oldalas mű hatalmas filológiai apparátust vonultat föl, a korabeli politikai és kulturális sajtótól a levéltári iratokon át sokféle forrásra, szakirodalomra támaszkodik, a csekély számú színháztörténeti munkákra is, természetesen. Így elsősorban Mészáros Tamás *A Katona*

című könyvére (1997), az Imre Zoltán–Ring Orsolya szerzőpáros *Szigorúan bizalmas* című nélkülözhetetlen dokumentumkötetére (2010), Bogácsi Erzsébet *Rivaldazárlat* című izgalmas munkájára (1991), Kornis Mihály könyveire, korabeli színikritikákra vagy Radnóti Zsuzsa szintén megkerülhetetlen tanulmányaira s kötetére (*Cselekvés-nosztalgia*, 1985).

Sándor L. könyvének igazi novumát, pikantériáját – s persze legfőbb módszertani dilemmáját – a korszak emblematis és elhíresült előadásainak, műveinek kontextusba ágyazott elemzése adja. Ilyen például a *Budapest Orfeum* nagy szériát megért előadásának bemutatása vagy a Cseh Tamás–Bereményi Géza szerzőpáros dalainak s a *Frontátvonulás* című előadásnak az elemzése. Ugyancsak tanulságos része a kötetnek a Nemzeti Színház körüli politikai viták leírása; ajánlott olvasmány a Nemzeti történetével foglalkozó mai szakíróknak.

De izgalmas a korabeli kulturális „kézi vezérlés” és az erősen hierarchizált kultúráirányítás intim vonatkozásainak feltérképezése is – ezek a könyv legfontosabb passzusai –, mindezekről már színházi előadásokat is láthattunk, például a Katonában, a *Notóriusok* sorozatban. Vadász Ilonának, a Nemzeti párttitkárnak levele s „közreműködése” Kádárnál a Nemzeti Színház ügyében szintén szimptomatikus, és okulásként szolgálhat mai színházcsináló nemzedékeknek. A kötet – számomra – legérdekesebb s legpontosabban okadatolt fejezete „A Halleluja-dosszié” címet viseli. Természetesen nem azért, mert a *Halleluja* kapcsán, ha csak egy kritika erejéig, magam is részese lehettem a színháztörténeti eseménysornak. A leírás, a művek elemző bemutatása s a színháztörténeti-elemzői nézőpont ezeken az oldalakon a legteljesebb, legmarkánsabb.

A könyv jelentős része ugyanakkor adattár, lexikális, színháztörténeti, politikatörténeti tények rögzítése. Címszavak személyekről, a kor kulcsszereplőiről. Néhol túlburjánzanak a lexikális adatok, van olyan, rövid mondat a kötetben, amelynek minden tulajdonneve hosszú lábjegyzetet kap, hol nélkülözhetetlen, hol evidenciaszámba menő információkkal (94. o.). A *Budapest Orfeum*-ról szóló fejezetben minitanulmány vagy lexikoncímszó terjedelmű lábjegyzetet kap Teleki Pál, Bethlen István, Hóman Bálint, Gömbös Gyula, Sztójay Döme és mások. Ezek az információk nem haszontalanok, ám nem is nélkülözhetetlenek, de mindenképpen elnehezítik az olvasást, rávilágítva a műfaji-tematikai és módszertani dilemmára: színháztörténetre vagy politikatörténetre koncentráljon-e a kötet. Aztán leírások sorakoznak a könyvben a Katona történetének kezdeteiről, például a *Thália szerén* című nyitó előadásról, melyet Zsámbéki rendezett, s amelyet – a korabeli kritikákat idézve – hosszan elemez Sándor L. István.

A kötetet lapozgatva többször is felmerült bennem, hogy a korszak kutatójának természetszerűleg írásos dokumentumokra kell támaszkodnia, holott a korabeli – félenczurális, öncenzúrák – nyilvánosság korántsem rögzítette mindig pontosan és teljesen a valódi történéseket. A korabeli újságcikkek, elsősorban a po-

litikai napilapokban, vélhetőleg nem bontották ki a valóság minden részletét. S e ponton megkerülhetetlen Aczél szerepe is, munkamódszere és politikusi habitusa, amely aligha hüvelyezhető ki a maga teljességében a korabeli jegyzőkönyvekből, kongresszusi beszámolókból, pártaktívák leírataiból. A káderpolitikai sakkjátszmákról mindenesetre sok érdekes tény, esetet feltár a szerző.

A kötet nyitó fejezetének politikatörténeti leírásait ugyanakkor vázlatosnak vélem, éppen azért, mert elsősorban a korabeli politikai sajtóra s az úgynevezett hivatalosság dokumentumaira, a „politika önreprezentációjára” épít. A rendszerváltás előtti politikai sajtó *jelentős része* ideológiai panelek, állami lózungok lenyomata, a hivatali borzalomnyelv dokumentuma. A korabeli Elnöki Tanács elnökének, Losonczi Pálnak az ünnepi beszédeit vagy bármely pártdokumentumot csak kellő stíluskritikával célszerű vizsgálódás tárgyává tenni, Sándor L. tesz is ilyen jellegű elhatárolásokat. Ugyanakkor születtek már e korszakról, ha nem is nagy számban, hiteles memoárok, tanulmányok, történetési munkák. Némelyiket idézi is Sándor L., például Vásárhelyi Mária, Glatz Ferenc és mások írásait. Úgy gondolom, a korszak valódi arculata, brutális intimítása s igazi politikatörténete talán a korabeli szamizdat sajtóból s néhány folyóiratból ragadható meg leginkább. Meg a korabeli műalkotásokból, Bódy Gábor filmjeiből, Gothár Péter *Megáll az idő*-ből, Jeles András *A kis Valentinójából*, Fehér György munkáiból, s persze a szépirodalomból, Petri György verseiből, a *Termelési-regényből*, az *Emlékiratok* könyvéből, Kornis prózájából, Cseh Tamás–Bereményi Géza dalaiból és így tovább.

A színháztörténet-írás persze rigorózusabb és leíróbb jellegű tevékenység terepe. Sándor L. István hatalmas színháztörténeti munkát végzett azért, hogy a hetvenes–nyolcvanas évek fordulójának egyik kitüntetett, elnyújtott kultúrtörténeti pillanata plasztikusan és árnyaltan jelenjen meg a mai olvasó előtt. Ám ha Mrozek darabjainak hazai recepciója, színpadi útja vagy *A márványember* és *A vasember* című Andrzej Wajda-filmek masszív elemzés tárgyát képezhetik a kötetben, akkor legalább ugyanennyit megérdemelt volna, mondjuk, a kaposvári *Marat/Sade* előadása vagy a győri, Szikora János és Bódy Gábor által rendezett *Hamlet*, amelyek legalább annyira hozzátartoztak a kor színháztörténeti kontextusához, mint Andrzej Wajda filmjei.

S végül a magam földhözragadt filosz módján nem hallgathatom el, hogy a bőséges lapalji jegyzetapparat ellenére is hiányoltam a kötetből a bibliográfiát, a felhasznált irodalom jegyzékét, a szaklektort s a névmutatót. A monográfia persze így is roppant tanulságos.

Sándor L. István: *A Katona és kora*. Ellenfény Könyvek, 2015.



Tarján Tamás

DE

Kezdjük távolabbról.

A szerző szó szerint így kezdi egyik írását, s mert majdnem valamennyiben a messzebről indító, körkörös becserkésző szellemi terepmunkát választja az érték- és problémakifejtő, orientáló színikritikához, magunk is szívesen követjük e gyakorlatot. Annál inkább, mert a *SZÍNHÁZ* című folyóirat („magazin”, mint a könyvben többször olvassuk) 2011 és 2014 között biztosította a megfelelő terjedelmet és a kritikus tevékenység tárgyát (a szemlézett bemutatókat) nézve koherens folyamatosságot Hermann Zoltán számára. Így huszonegy – kizárólag klasszikus színdarabokról szóló – kritikából összeállhatott a L'Harmattan Kiadó és a Kossuth Klub által megjelentetett kötetnyi gyűjtemény, a hasonló tallózásokban általános hetven–száz cikk helyett. Csupán néhány társulat, főleg a leglátogatottabb budapesti művészszínházak (Nemzeti, Víg, Katona, Örkény, Radnóti) nagyjából három évadot átfogó működésére (működés-szeletére) fókuszál a kritikus nagyító, de ez nem kevés (egy-egy külföldi, vidéki vagy

alternatív előadás szemléjével együtt). Kiváltképp, ha olyan véletlenszerű, mégis jelenségértékű tényeket is észlelünk, mint hogy például a Nemzeti Színház előző és jelenlegi igazgatójának egy-egy rendezése közvetlenül szomszédos a kritikásorban.

Majdnem két évszázad óta koronként és laponként szokásban volt minálunk nagyobb lélegzetű kritikai dolgozatok, tág horizontú színikritikák publikálása (ún. kolumnisták esetében napilapok hasábjain szintén. Kéthárom évtizeddel ezelőtt – akkoriban az orgánium arculatát uraló módon – éppen a *SZÍNHÁZ* oldalain ugyancsak). Manapság egyrészt a napisajtóban és a csatlakozó online felületeken is ritka, hogy a bíráló következetes nézet-, érték- és érvrendszert képviselve, nyomatékos formában, személyisége kontinuos ízlés- és felelősségvállalásával tehesse közzé részletekig hatoló színikritikáit. Mint oly sok műfajban, ebben is a rövidebb, sommásabb véleménynyilvánítások jöttek divatba. A szakmát a megbízások terén nagyrészt az esetlegesség uralja. Alkalmi, nemegyszer véletlenszerű (és megfogyatkozott) feladatokról eltekintve legfeljebb a neten eresztheti neki klaviatúráját a kritikus, mert ugyan megmorogják az elektronikus portálok, ha jócskán túllépi a kialudott karakterszámot, de a világháló elbírja. E könyv tehát a lap és szerzője szövetségét, következetes együttműködését is üdvözlendően reprezentálja.

Hermann Zoltán irodalomtörténészként határozza meg önmagát. Köztudott, hogy tanítványai körében kedvelt egyetemi oktató (felkészültségéről, segítőkézségéről és diáktábor iróniájáról kollegiális szituációban, államvizsgáztatáskor győződhetünk meg). Ehhez képest meglepő a nem felesleges, ám suta *Előszó* első bekezdésének kérdéscsoportja, élén a „Miért játszanak a színházak annyi klasszikus darabot?” ál-talányával. A további kérdések sem szerencsésebbek. Ezzel az erővel azt is kérdezhetnénk önmagunktól: miért tanítunk, elemzünk a hallgatóknak oly sok klasszikus irodalmi alkotást? Aligha kell mondani: ami klasszikus, az nem „rég”, hanem „klassz”. Ilyen értelemben időtlen. Mai. Ha (a színpadon, a repertoáron) a klasszikus művek elveszik a levegőt az új alkotások kreálásától, az nem a többé-kevésbé halhatatlan opusok vétke. Inkább a rendezői, színészi lustaságé, netán a gyenge kortársi termése – etc. A bevezetés botladozása azért meghökkentő, mert az imént leírtakkal természetesen Hermann is tökéletesen tisztában van, amikor például később ekként fogalmaz: „Osztrovszkij *Jövedelmező állása* másfél évszázadon át, minden színháztörténeti korszakban tudott valami megrázót mutatni az orosz színházi kultúrában.” Jó esetben ezért játszanak a színházak annyi klasszikust.

A négy kis ciklus összesen tizennégy szerzőt érint, némelyiket nem egy ízben. Névsoruk: Shakespeare, Molière, Schiller, Gogol, Szuhovokobilin, Osztrovszkij, Dosztojevszkij, Gorkij, Csehov, Ibsen, Vörösmarty, Szigligeti, Petőfi, Madách. Záradékkul a *Csárdáskirálynő* dal-szövegírói a főszereplők. Ezt az anyagot pásztázva (nem a megjelenés idő-, hanem a drámatörténet temporális rendjében téve közzé) Hermann Zoltán mesterfokon műveli a *szeminarizáló színikritikát*. Különösebb stilisztikai bravúrokra nem törekszik, kevésbé kedveli a képes beszédet, nyomatékosító szóismétlésektől nem riad vissza, egy mondatban akár négyszer is beveti a *szöveg* szót (de a kötetzáró, elsőrangú írás épp operettszövegekről szól) – erénye a jól követhető és gondosan átvilágított spirális gondolatmenet érvényesítése. A bírálatok hitelességét a tudós literátor alapozza meg, plasztikusságát a szerény és pontos *Néző* kötet cím mögé húzódó kritikus hozza létre a színházi téridőben, nyelvezetben való jártasságával, színházszeretetével.

Az irodalomtörténeti diskurzusok és az összehasonlító színháztudományi ismeretkegyek professzori átlátása és kibontása a laikus olvasót sem terheli meg. Egyenesen gyönyörködtet a magát elsősorban russzofilnek mondó kritikus az angol, német és francia szakirodalomban ugyanúgy tanúsított kompetenciája, tudásának célirányos átadása. Hermann a klasszikus darabokhoz kapcsolódó klasszikus elméleteket, téziseket, elhíresült analíziseket nem kevésbé ismeri, mint az új kutatási és interpretálási

fejleményeket, s jaj annak a színházcsinálónak, aki nem. (Lásd például a *János vitéz* filológiájának újdonságaihoz kötött, a színre vivőknek adresszált dorgálást.) A bíráló tud (és tud közérthetően) informálni például a barokk és a posztmodern átfedéseiről (*A képzelt beteg*), az orosz kultúrában fixálódott én- és testkép karikatúrisztikus hatásokat kiváltó inspirációiról (*Holt lelkek*), az antik és a keresztény, ezen belül a szláv démonológia az írói névadásban is jelentkező folyamányairól (*Tarelkin halála*) és még sok, érdekességként is befogadható teóriáról. Még arról is tud, amit meg sem írtak (Csetri Lajos legendaként ránk maradt elméletéről, mely szerint „a *Csongor és Tünde* cselekménye lényegében a *coitus interruptus* leírása volna”). Becsben tartja, tárgyilagosan latolgatja, mindig arányos képviselthez segíti az elméleteket, akár egyetért velük, akár nem. Egyedül a posztmodernitás iránt tartózkodó valamelyest, illetve ha a poszt- előtagot illeszti egy címhez, kifejezéshez, az jobbára nem hízelgő.

Mindez filozófiai, vallástörténeti és időnként etnológiai szakszerűséggel, képző- és zeneművészeti ott-honossággal megspékelve. A szeminarizáló kritika e tudás-összetevőket komplexen, élvezetesen, a tanári ethosszal és a nézői szuverenitással elegyítve nyújtja. Ékes példa a darabcímbe cseresznye/meggy orosz nyelvi és a magyar fordításokban (s más nyelvekben) felbukkanó kettősségének ízes etimologizálása, akkurátus jelentéstani mérlegelése (*Cseresznyeskert/Cseresznyeskert/Meggyeskert*). Ahogy az *ember tragédiájában* „egy i miatt” történelmi léptékű események történnek, úgy a Csehov-műcím egyetlen hangzója az írói óhaj folytán a későbbi orosz nyelvhasználatot változtatta meg (vö. visnyevij) – visnyovij).

Mindezt ne hüvös literátorkodásként és nyelvészkedésként fogjuk fel: itt újszerű színházi megoldásokra szomjas és fogékony színházi ember formálja a színházi kritikát (bár néha elszólja magát az irodalmár: „Kobilin nem így írta meg a figurát”. E sorok írója szerint nagyon valószínű: színházban még sosem tudtak akartak – bár nyilván próbáltak – pontosan úgy eljátszani egy figurát, ahogy az író megírta. Ez alighanem akkor is lehetetlen, ha maga az író játssza az alakot a saját rendezésében. Csupán közelítések, koordinálások lehetségesek, mert senki és semmi nem egyolyan, mint amilyen). A kritikus ügyet vet a színházi műhelymunkára (a rendező naplóját idézve a *Csongor és Tünde* esetében), és szívesen közöl olyan, nem lényegszerű adalékokat, amelyek hangulatilag mégis segítenek beleélni magunkat az általa látottakba (Vörösmarty drámai költeményét a Nemzeti Gobbi Hilda Színpadán jelenítették meg, Gobbi pedig már fiatalon, Németh Antal igazgatósága idején játszotta Mirígyet. Ez a tény a 2012-es premier szempontjából inadekvát – de jó olvasni, tudni). Még rokonszenvesebb vonás Hermann-nál a produkció egyszerűségének/változandóságának regisztrálása vagy feltételezése. Újra a *Csongor* hozva szóba: joggal vélelmezi, és helyesen adja hírül, hogy az általa látott délutáni (diák)előadás – idézet- és hangsúly-bizonyítékot is hoz rá – alighanem visszafogta egy vagy több szöveghely erotikáját. Máskor megkülönbözteti egymástól a

kétszer látott mű két estéjének miliőjét, nyomtatékait. Leírja, ha szerinte a második megtekintés az egyik művész(nő) „nagy napja volt”, de ezzel nem sugallja, hogy egy másik alkalom ne lehetne más, mások nagy napja. Egyáltalán: Hermann képes megfelelő tartózkodással átszűrni szavait, hogy boldog, amiért színházba járhat, és e boldogságát (az összes kifogásával, kételyével együtt) időnként olvasói elé is tárhatja. Néha arról is beszámol, mennyit várt az előadás kezdésére (s ebből mire következtetett), melyik ülőhely jutott neki (s ez miért bizonyult üdvösnek).

Talán ezzel a színház- és ügyszeretettel függ össze az a stílári jelenség, amely szerkezeti-logikai következményekkel jár a *Néző* egészében. A bíráló nagy számban használ nagy szavakat, melyek olykor nincsenek kitöltve konkrét tartalommal, csak a benyomás és tudósítás szintjén lebegnek. Az a legkevesebb, hogy a *Holt lelkek*ben sok elég gyenge alakítás között az egyik „tökéletes”, és „tökéletes” egy másik a *Tarelkin*ben. A *Peer Gynt*ben a színpadi tér „hihetetlenül tágas”, és „elképesztően szorosra szótt” az alakzatrendszer, a *A nép ellensége* bemutatóját „elképesztően pontosan időzítették”, Szigligeti a magyar színháztörténet „félelmetes, hiperpotens, már-már *Don Juan*-i teljesítményét” tudhatja magáénak, *Az ember tragédiája* (igaz, „sajátos hibái ellenére is”) „lenyűgöző látványszínház”, és így tovább.

Sőt, egyelőre ne tovább: vegyünk két példát. A Vígyszínházban „zakatolva, észvesztő tempóban, ámulatba ejtő precizitással fut le” a Szputnyik Hajózási Társasággal közös előadás, a rendező „logisztikai bravúrja” (*A revizor*). Legalább négy mellékszereplő „virtuózan” játszik, a koreográfia „a színészek fizikai teljesítőképességének határait feszegeti”, „frenetikus politikai esztrádműsort” kapunk. Aztán jön a „de”. Külön mondatként, bekezdést záró élel. „[Ezerkilencszáz]Kilencven óta aligha volt ilyen bátor és grandiózus politikai kabaré Pesten. De.” – vált át egy másik érvelési-értékelési síkra Hermann, amelyen viszont az derül ki: a produkció üres, lényegszerűségét („Magatokon röhögtök!”) mindössze egyetlen színész képes megtestesíteni, s az egész *A nagyrozsdási eset* című, 1957-ben forgatott (akkor betiltott) film, „mégiscsak egy másodvonalbeli magyar filmvígjáték” (egyébként *Revizor*-parafrázis) parafrázisa. Ez a „de” érkezik meg váratlanul a *Jövedelmező állás* kritikájába is. Rendező és dramaturg „elképesztő érzékenységgel” dolgozik, két művész „színészi életművével is jelen van” a figurateremtésben, a „totális színház” felé tartunk – de és de és de ez mégsem jó, mégsem hatásos, nincs rendjén valami a TÁP Színház vállalkozásában.

A kritikus közelítésnek, körültekintő fogalmazásnak tagadhatatlanul az egyik fő stílusesszüköze mindenkor az ellentétezés, amelyben nem az egyrészt-másrészt langyossága nyilvánul meg: erény és fogyatékoság sokszor szétválaszthatatlan dualitása mutatkozik. Amolyan bírálói címerszó a *de*. De mégis szóvá kell tennünk, hogy a szerteágazó indoklások, megfigyelések, feltételezések közepette Hermann a „de” fordulatait néha váratlanul vakmerően, megfele-

lő előkészítés nélkül teszi, s e kanyarokból akár vissza is fordul. Azaz némi bizonytalanságot kelt vélekedésének kacskaringói felől. Holott – bölcsen élve a viszonylag nagy terjedelemmel – a színészi játék, a mimográfia, a tárgyhasználat eszköztárát is aprólékosan szemrevételezi, a produkciókat egészükben látja, ugyanakkor részleteikben és rendezői elgondoltságukban is, és különféle előadás-mozaikokat váratlan képzettársításokkal ékel egymás mellé. Jó lenne azonban, ha ebből az összetett szövedékből mindig ki lehetne hámozni a kritikusi ítélet fő szölamát.

Nem túlzás, nem a dicséret túlzó foka, ha kritikai opus magnumnak nyilvánítjuk a *SZÍNHÁZ* folyóirat számára elsőül, 2011-ben íródott, ám a könyvben záróköként elhelyezett *Hajmási Péter & Co, avagy szabad-e újrakölteni a Csárdáskirálynő dalszövegeit?* című, tanulmánnyá terebélyesedő kritikát. Hermann interkulturális iskolázottsága, nyelvtudása, szövegérzékenysége, irodalmári minőségében is meglevő színházi beavatottsága itt a lehető legszerencsésebben és

leggyümölcsözőbben összetalálkozik. Nemzeti ope-rettünk (már amennyiben kizárólag a mi nemzetünké egyáltalán) nemzetközi szakirodalmába kívánczó, nagyszerű munka. A jó kritika élvezetes írásmű, s bár ez nem szabályszerű kritika, hanem a címben jelzett eljárás, gyakorlat megalapozott – bár azt kell hinnünk, mégsem perdöntő, végleges, megsemmisítő – kritikája, belül marad a műfajon, színházi előadás(ok)ra vonatkoztatja magát, s megkapóan üde és kaján is.

Írásműnek, pláne recenzióknak nem ildomos nagyon hosszú vagy nagyon rövid címet adni, mert a tördelő elátkozza az embert. E könyvszemle fölé mégis a mindössze kétbetűs szó kívánczolt. Mert ugyan némely aspektusból lehet kérdőjeleket tenni Hermann Zoltán bírálatai mellé, de a *Csárdáskirálynő*-esszétanulmányánál hajtaba a kötetet nincs semmi „de”.

Hermann Zoltán: *Néző*. L'Harmattan Kiadó – Kossuth Klub, 2015, 227 oldal.

www.szinhaz.net

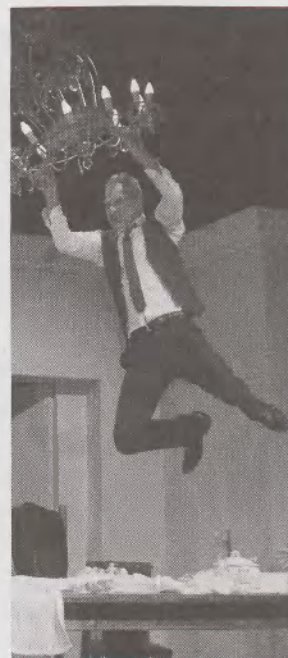
A Színház folyóirat online kiadása, a laptól eltérő tartalommal

Kritikák: Krétakör, Maladype, Opera, Bábszínház, Nemzeti, Katona

Drámák: Fekete Ádám *Csoportképe*, új Aiszkhülosz-fordítás (Hetén Théba ellen)

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
 Ady Mária (1988) kritikus, Budapesten él
 Csáki Judit (1953) kritikus, Budapesten él
 Gáspár Ildikó (1975) dramaturg, rendező, Budapesten él
 Karsai György (1953) klasszika-filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él
 Komjáthy Zsuzsanna tánc- és színházi kritikus, Budapesten él
 Kovács Bea (1991) mesterképzős hallgató, Kolozsváron él
 Kovács Dezső (1956) szerkesztő, kritikus, Budapesten él
 Kozár Alexandra, újságíró, szerkesztő, Budapesten él
 Margócsy István (1949), irodalomtörténész, kritikus, Budapesten él
 Miklós Melánia (1978), sajtófőnök, kritikus, rádiós műsorvezető, Budapesten él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
 Pályi András (1942), író, műfordító, Budapesten él
 Péter Márta (1952) Budapesten él
 Rádai Andrea (1979) kritikus, fordító, Budapesten él
 Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplóíró, Budapesten él
 Tóth Berta (1986) újságíró, a színház.hu főszerkesztője
 Turbuly Lilla (1965) író, Budapesten és Zalaegerszegen él





ZENEAKADÉMIA
KONCERTKÖZPONT

ZENEAKADEMIA.HU

BÉRLETEK 2016

ZENE KARNYÚJTÁSNYIRA



reddot award 2015
winner



ZENEAKADÉMIA
ALAPITVA 1875

NYOLC ÚJ BÉRLET KARÁCSONYIG
KÜLÖNLEGES KEDVEZMÉNNYEL

ZENEAKADÉMIA 140 – AHOGY TETSIK:
TOVÁBBI 14 KONCERT À LA CARTE
VÁLOGATÁSBAN

ZENEAKADEMIA.HU/BERLETEK



Mercedes-Benz

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

T R I P T I C H O N

Giacomo Puccini

A köpeny Angelica nővér Gianni Schicchi

Egyfelvonásos operák olasz nyelven, magyar felirattal

Szövegírók ► **Giuseppe Adami, Giovacchino Forzano**

Rendező ► **Anger Ferenc**

Látványtervező ► **Zöldy Z Gergely**

Karmester ► **Kesselyák Gergely**

Bemutató ► **2015. december 12., Erkel Színház**

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

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