

SZÍNHÁZ

890 Ft

LV. ÉVFOLYAM
I. SZÁM



nka



AZ ELŐADÓ TESTE

BESZÉLGETŐFÜZET: KÖLES FERENC

KIÁLLÍTÁS / SZÍNHÁZ

FILM / SZÍNHÁZ



22
01

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • január

LV. évfolyam, 1. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Herczog Noémi, Kelemen Roland, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Boros Kinga, Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba. A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

AZ ELŐADÓ TESTE

- 2 Lőrinc Katalin – Szoboszlai Annamária: Trükköző tükrözés
Silvia Gribaudi: Graces – Trafó
- 5 Fuchs Livia: Testek és identitások
A balettől a kortárs táncig
- 11 Timár András: Az alkalmas test
Testképváltozások az eupai színháztörténetben
- 14 Hajnal Márton: Lehet-e duci Júlia?
Színésztést, szereptest és viszonyai
- 18 Balázs Etelka: A színész teste és az oktatás
Egy felmérés tanulságai

FILM / SZÍNHÁZ

- 20 Jan, kamera!
A videotechnika fejlődéséről a német színházban. Jan Speckenbachhal Thomas Irmer beszélgetett
- 24 Deres Kornélia – Faluhelyi Krisztián: Kamera, játék, forgatás
A film(szerűség) színrevitele
- 28 Médiumok pingpongmeccse
Bíró Bence Kelemen Kristóf, Kovács D. Dániel és Nagy Péter István színházi rendezőket, valamint Juhász András média designert kérdezte

KIÁLLÍTÁS / SZÍNHÁZ

- 33 Schuller Gabriella: Megtapasztalás, kontextus
Két előadó-művészeti kiállításról
- 36 Fát csak földlabdával együtt
A színház-, a tánc- és a performanszművészet kiállíthatóságáról. Balázs Katával, Halász Tamással, Nagy Kristóffal és Urai Dorottyával Szalai Borbála beszélgetett

BESZÉLGETŐFÜZET

- 42 Bérczes László: Egyszerű vagyok, mint a sár
Beszélgetés Köles Ferencsel

Címlapon: (fent) Graces, kor.: Silvia Gribaudi (fotó: Giovanni Chiarot – Zeroidee); (lent) Der Zauberberg (A varázshegy), Deutsches Theater Berlin, r.: Sebastian Hartmann (fotó: Arno Declair). Belső borítón: Végtelen dűne, Nem nagy truváj című kiállítás, Margitszigeti Palackozó, alkotók: Balázs Juli, Kálmán Eszter és Nagy Fruzsina díszlet- és jelmeztervezők, Juhász András videóművész és Keresztes Gábor hangtervező (fotók: Dömölky Dániel).

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1. E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.



LŐRINC KATALIN – SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

TRÜKKÖZŐ TÜKRÖZÉS

Silvia Gribaudi: Graces – Trafó

Szoboszlai Annamária: Silvia Gribaudi három férfival lép színpadra: az egyik kifejezetten vonzó, líraian nemes táncos alkat, a másik egy hamisítatlan, kreol bőrű „csődör” robusztus testtel és drámaian fehér mosollyal, a harmadik pedig az előbbiekhez képest inas, szikár, prózai figura. Mindhárman profi táncosok. A cím – *Graces* – Antonio Canova velencei szobrász klasszikus szépségű szoborcsoportjára utal, arra a három meztelen nőalakra, kikben a görög khariszokra (vagy gráciákra) ismerhetünk. Ugyan Gribaudi gráciáinak is sajátja egyfajta báj, de ez a báj érthető módon nevetésre készlet. Elnéző, megengedő, jóindulatú humor jellemzi magát Gribauidit is, noha eleinte igazán nem tudom, mire számíthatok a hímnemű gráciáit hol rövidebb, hol hosszabb pórázon tartó duci istennőtől. A póráz persze képletesen értendő, mert az előadás nem ad teret szadomazo praktikáknak, de az alkotó láthatóan kedveli a nem egyértelmű tartalmakat. Igaz ez a nézővel folytatott játékos kapcsolatra is, melynek kiépítése és fenntartása a *nevetés* révén az előadás egyik alapköve. Fontossá válik ugyanis, hogy mire rezonálunk mi, nézőtérén ülők, mire vagyunk érzékenyek, és mire nem. Hogy min nevetünk, és min nem. Hogy egyáltalán milyen fokon engedjük magunkat bevonódni az előadók bűvkörébe. Hagyjuk-e, hogy lehengereljen bennünket a közvetlenség, a természetesség, a... Mi is hengerel le? És miért nevetünk, tapsolunk (ha tapsolunk)? Gribaudi játszik. Művészi úton vizsgálja a nevetést, amit ő és gráciái váltanak ki testükkel, megjelenésükkel, gesztusaikkal, szavaikkal hol szellemes, hol egészen primitív, bohóctréfának is gyengécske eszközökkel. Bergson jut eszembe, aki külön tanulmányt szentelt a nevetésnek. Meglepő, de az a címe, hogy *A nevetés*. Bergson úgy fogalmaz, hogy akkor nevetünk az élő dolgokon, ha azok egy pillanatra elfelejtenek élni, ha gépiesen cselekszenek, mechanikussá válnak, ha különböző helyzetekre egyforma választ adnak. A szójáték is hasonló módon működik, merthogy a nyelv is élő dolog. Ami különös lehet, de esetünkben mindenképp elgondolkodtató, az a mű összegző gondolata: „A nevetés mindenekelőtt büntetés. Megalázás a rendeltetése, és gyötrő hatással kell lennie arra, akinek szól. [...] Akaratunktól függetlenül jön mozgásba, valóságos ripsztként vág vissza. Nincs ideje, hogy mindig szemügyre vegye a helyzetet, ahová lecsap.” Miért büntettük, mi, nézők, Gribauidit?

Lőrinc Katalin: Én elsőre pont provokálva éreztem magam mint néző: miért *kell* nekem tapsolnom, mintegy vezényszóra, az általad találóan istennőnek aposztrofált „néni” a nézőt valamelyest infantilizáló vagy tanítónő gyanánt felelésre serkentő tekintetere? Nekem – durcás gyereknek – ott még eszembe nem jutott tapsolni, és azt sem gondoltam, hogy a furcsa összetételű testcsoport (mert nekem a fiúk is kissé groteszkek voltak, egyiket sem láttam elsőre „líraian nemes”

alkatnak, de erről biztosan az ő szándékolt „öntálasuk” gondoskodott) megjelenítése önmagában humorforrás lenne. S mivel a koreográfia sem hozott semmi érdekeset az első tíz percben (néhány ritmikus klisé), kicsit megijedtem, hogy ez végig így lesz, és én unatkozni fogok. Hiszen önmagában az, hogy Silvia Gribaudi alakja, megjelenése nem felel meg a táncszínpadokon megszokott elvárásoknak, számomra nem olyan nagy dolog, láttam én már ilyet, szóval nekem megfelel. (Ha nem is ebben a szélsőségben, de Pina Bausch már a nyolcvanas években felülírogatta a táncszínpadi elvárásokat a legkülönfélébb megjelenésű társulati tagjaival, akikről én akkor, huszonevesen el sem hittem első pillantásra, hogy táncosok lehetnek.)

Aztán ahogy halad előre az előadás, és egymás után sorra kerülnek az emberi kultúra fogalmai és kliséi, szép lassan kiderül, hogy persze, már a néző kegyeinek keresése is idézőjelben volt mint klisé. Silvia végtelenül rafinált (ön)íroniája mellé aztán odakerül hihetetlen fizikai, szellemi teljesítménye: egyre elképesztőbb szinten mutatja meg, mit tud ez a „nem oda való személy”, hogy mennyire oda való, és mennyire nem ő „vicces”, hanem az egész emberi mindenség: velünk, nézőkkel együtt.

Én egyáltalán nem úgy látom, hogy Gribauidin nevetünk: a példád olyan esetre vonatkozik, amikor kinevetnek valakit, és itt – jöllehet, az első megjelenéskor biztos van olyan néző is, aki önmagában a megjelenésen nevet, de a Trafó közönsége alpból nem ilyen – nem rajta, hanem vele és egyre inkább saját magunkon nevetünk.

Ha Gribaudi semmi mást nem képviselne a színpadon, mint a test jogait – az átlagos testét, tehát az olyanét, amilyen-nel a társadalom java része rendelkezik, különösen egy bizonyos kor fölött –, akkor unatkoztam volna. De egy idő után teljesen el is felejtettem ezt a fókuszot, mert elkezdtek magukkal vinni a színpadi történések, s már önfeledten nevettem és őszintén tapsoltam.

Sz. A.: Mi is hengerel le? És miért nevetünk, tapsolunk (ha tapsolunk)? Ezt a kérdést tettem fel, de választ nem adtam, csupán egy költői kérdéssel és egy bergsoni felvetéssel éltem. Abszolút provokációnak éltem meg én is a színpadi történéseket, bájba, humorba bújtatott provokációnak, és megengedtem magamnak, hogy – megtartva a saját személyes teremet, melyben szabadon hozhatok döntéseket – ne tapsoljak. Velel ellentétben én később sem éreztem magamban készletet a felszabadult tapsra, talán épp azért nem, mert elég hamar egyértelművé válik, hogy valóban nem Gribauidin, hanem saját magunkon nevetünk. A tapsoló, az „infantilis”, az esendő emberi önmagunkon. Trükköző tükrözésnek válunk alanyaivá. A bergsoni mondatról kiderül, hogy elsősorban nem az előadókra, hanem a nézőkre értendő, hisz a provokáció eredményeként maga a néző csúszik bele a mechanikus cselekvés-



Fotó: Claudia Borgia, Chiara Bruschini

be: az önkéntelen tapsba. A „büntetés” így visszazáll ránk. Mivel a táncban az „ideálisnak” nem megfelelő testek látványa egészen hétköznapivá vált ma már a színpadon, valóban, a Trafó közönsége ezen nagy valószínűséggel nem hőkken meg. Talán már a saját – hol szélsőséges, hol egészen hétköznapi – reakcióin sem. Tulajdonképpen végig azt vártam, hogy a darab végre kibújjon a felszínesnek induló (de sejtetően ennél többet tartogató) közönségszórakoztatás álhujájából.

Hogy groteszk a fiúk hármasa? Igen, de még inkább bizarrnak mondanám. Nem keltik „valós”, cselekvő tudattal rendelkező alakok benyomását. Hanem bábok, kellékek, eszközök ők, különböző archetípusok ironikus leképeződései, ezért jelölhetők túlzó jelzőkkel (líraian nemes, csődör stb.), s ezért van bennük valami félelmetes, valami kiszámíthatatlan, valami démoni. Az előadás egy adott pillanatában – amikor arra keresik a választ, hogy kinek mit jelent a „prosperity”, vagyis a jólét – Gribauidi, a „mágus” mintha elengedné a gráciákat mozgató láthatatlan fonalakat, s a fiúk előengedik saját, „őszinte” gesztusaikat is. A közönség „megoldásait” – pénz, sör... szex – helyeslő, tanító néni bólogatással jutalmazza.

Számomra az előadás attól válik különlegessé, hogy nem játssza ki minden kártyáját. De épp ezzel ébreszt némi csalódottságot is.

L. K.: Engem továbbra is ez az egyre inkább bevonódás izgat, vagyis az, hogy amíg te végig megőrizted „felöltt” mi-

Mi? Silvia Gribauidi (IT): Graces

Hol? Trafó

Kik? Silvia Gribauidi, Siro Guglielmi, Matteo Marchesi és Andrea Rampazzo / Dramaturg: Silvia Gribauidi, Matteo Maffesanti / Világítás: Antonio Rinaldi / Jelmez: Elena Rossi / Koreográfus: Silvia Gribauidi

voltodat, és józan döntéssed alapján nem mentél bele a nézőnek állított „csapdába” (tehát úgy élted meg, hogy az alkotók végig megmaradnak ugyanabban az attitűdben), én fokozatos változást éltem meg a részükről. Persze nem tudható, mennyi ebből az én befogadói attitűdöm változása, lehet, hogy mintegy hozzászóltam ahhoz, amit látok, és közben megtanultam érteni és értékelni, de merem azt is gondolni, hogy maga az előadás építkezett egyfajta sűrítés mentén. Főként fizikailag, amire táncosként alapvetően érzékeny az antennám... Már az előbb is említettem, hogy a kezdeti, meglehetősen szimpla mozgástartomány később egyre inkább elment egy olyan koreográfiai irányba, ahol minden szereplő megmutatja, mit (mennyit) tud – nos, ez a „megmutatás” egyre inkább súrolta a veszélyesség szintjét is. A mű vége felé Gribauidi szólója a vizes linóleumon az a kategória, amelyik túllépi a biztonságnak azt a határvonalát, amellyel – bevett normáink szerint – egy előadó nemcsak

önmagának, de az egész estnek, a közönségnek is tartozik, és amelyet ezért – a cirkuszt leszámítva – nemigen szokás kockára tenni. Tehát vélhetőleg a teljesítménynek tapsoltam önkéntelenül is, ha már arra szoktatott rá az előadás, hogy engedjek csak szépen teret az önkéntelen tetszésnyilvánításnak.

De hadd szóljak még egy aspektusról, amelyet még nem említettünk, hiszen annyira a testre, a fizikumra irányítja figyelmünket a dramaturgia – ez pedig a *nyelv*. Nincs egyszerűbb, átfogóbb nyelv az angolnál, így aztán annak, aki frappáns, szellemes produkcióval szeretne megmutatkozni, direkt jól jön, hogy nemzetközi „használatra” elkészítse angol változatban is az előadását. Nem is tudom, hogy a romantikusan hullámzó, bőbeszédű olasz nyelven vajon ugyanilyen erősen működik-e ennek az előadásnak a szarkazmusa, mint így. Az viszont nem véletlen, hogy annál az egyetlen résznél az olasz változat mellett maradtak, ahol a jelző végződése nemek szerint változó. A „magnifico, magnifica, magnifiche és magnifici” esetei – attól függően, hogy a játészó kire vagy kikre mutat rá a nézőtéren – angolul mind csak egyféleképpen hangzottak volna: „magnific”. Amellett, hogy a jelenetnek pont a pattogós nyelvi ritmika adta meg a bravúrját, ez a választás tartalmilag genderkontextusba is helyezte azt, háttérmezsgyéjén a tiszteletadásnak, a píszi hangsúlyozásának, illetve az azon való ironizálásnak.

Sz. A.: Igen, az általad említett, genderkontextusba helyezett jelenet jó példája annak, hogy ez az előadás sok min-

denről akar beszélni, felvet témákat, de aztán látszólag inkább megmarad a lajstromozásnál. Maximum mérlegel. Hasonlóképpen működik a szex szó elhangzását követően bemutatott „vetkőzős” jelenet is. Nincs benne szex, csak három, meleg fényel alulvilágított, tulajdonképpen sziluettjében megmutatkozó férfialak, akik ugyanazon mozgássorokat ismétlik, de úgy, hogy férfiaságuk véletlenül se kandikáljon elő a comb vagy a felsőtest takarásából. Ez egy szofisztikált/artistikus chippendale-show, mely – a műfajtól szokatlan módon, a rafinált körítésből eredően – nem őrzöngést és sikoltozást vált ki, hanem csendet és figyelmet. Nem említettük még az előadás kulcsmondatát: „You have power”, hangzik el többször is az előadók szájából, miközben ránk mutatnak. Kicsivel sem több, mint nektek – teszem hozzá magamban.

L. K.: Nahát, én erre a szex szóra nem is emlékszem! De lehet, hogy aznap, amikor én néztem, más kulcsszavakat dobtak be a nézők Gribaudi invitálására. Nekem a „szépség”, a „jó mód” és – a három gráciát követően – a „Tarzan” hívószó áll a kis jegyzetemben. De miközben szexről konkrétan nem is volt szó, a három férfigrácia meztelen, ugyanakkor genitáliát egyetlen pillanatra sem láttató pózfolyama még sokáig emlékezetes marad számomra. És nem azért, mert ez is a písziről szól, tehát finoman ironizál, hanem mert egyszerűen tényleg szép. Igen, talán leginkább erről: a szépség politikumának körüljárásáról szól nekem Silvia Gribaudi lajstroma, ez a „trükköző tükrözés”.

Fotó: Matteo Maffesanti



FUCHS LÍVIA

TESTEK ÉS IDENTITÁSOK

A balettől a kortárs táncig

A performatív események megkerülhetetlen itt és mostja miatt a színházi terekben kizárólag kortársaink testével szembeesünk. Elmúlt korok előadóművészeinek fizikai megjelenését és ennek értelmezését kizárólag írásos és képi források alapján tudjuk rekonstruálni, bár utóbbiak esetén az ábrázolási tradíciókat sem lehet szem elől téveszteni, a megbízhatóbb fotográfia és a mozgókép pedig mindössze száz éve létezik. A színházi tánc legrégebbi formája, a balett viszont a 18. század óta folyamatosan az európai színházi kultúra része – ma ráadásul globális jelenség –, s miután hamar rendkívül népszerűvé vált, naplók, levelezések és szakkönyvek sora kezdett foglalkozni ezzel az új művészettel. A táncmester-szakirodalomban főként az alkati problémák (az x- vagy az ó-láb) tárgyalása kapott bő teret, hiszen a pedagógusok azokat is biztatták, akik alkati hátránnyal indultak a táncos pályán. A nyilvános színházakba bekerülő balett ugyanis azt a testideált örökölte a reneszánsz és a barokk udvari kultúrától, hogy a táncos legfontosabb kvalitásai a kecsesség, a kifinomultság, a fegyelmezettség, a mértékletesség és az arányosság, hiszen az első balettek a fejedelmi és királyi udvarok arisztokratáinak társadalmi identitását reprezentálták. A hivatásos balettművészeknek is ehhez a politikailag és szociológiailag erősen meghatározott ideálhoz kellett alkalmazkodniuk, még ha a nyilvános színházak közönsége kulturálisan és társadalmilag is jóval rétegzettebb volt, mint az udvari közeg. A táncosok első nagy generációjából Louis Duprét hasonlították először Apollóhoz: megjelenésének fenségessége okán „a tánc istenének” nevezték. Dupré magas és elegáns volt, s rajongói szerint negyven éven át ugyanolyan harmóniával adta elő ugyanazokat a lépéseket. A hölgyek közül Camargo, az első „sztár” nem csupán megszabta a kívánatos balerinaalkatot, hanem a korabeli női divatot – a szoknyák hosszát és a frizurát – is befolyásolta. Kortársai szerint nem volt sem szép, sem bájos, inkább apró lábú, alacsony termetű, ekkortól mégis ő számított az ideális balerínának. A róla készült Lancret-festményeken azonban alig különböztethető meg nagy riválisától, a vele szemben szépnek és kecsesnek tartott Marie Sallétól. Sikerüket mindketten merész újításainak köszönheték: Camargo a női táncban szokatlan ugrásokban – entrechat quatre, saut de basque, gargouillade – jeleskedett, csupa olyan lépés előadásában, amihez erős lábizomzat kellett, s erre előtte csak a férfiakat tartották képesnek. Sallé törekeny testének kifejezőképességével hódított – levette az abroncsos szoknyát, és még a haját is kibontotta, hogy a teste minél kommunikatívabb lehessen. Amikor pedig ő is a férfiak uralta terepre merészkedett – nem lépéseket „lopott”, hanem a hierarchiát kérdőjelezte meg azzal, hogy saját maga koreografálta a táncait –, kora ezt némi rosszallással fogadta.

A 18. század a táncdráma születésének kora is volt. Ettől kezdve az előadó nem önmagát prezentálta a színpadon, hanem szerepet alakított. S miután a balettben a kifejezés egyetlen eszköze a test, az előadó alkata ekkortól kapott kiemelt hangsúlyt. A táncosok első klasszifikációja szerint a tragédiák hősie hangvételehez kizárólag a magas testalkatú, eleganciát és méltóságteljeséget sugárzó előadó illik. A komédiák és pásztorjátékok előadója lehet közepes termetű, de az arányosság itt is alapkövetelmény. Az alacsony és kevésbé proporcionált alakok csak az alantasabbnak tartott pórnépet ábrázoló bohózatokban léphetnek színre. Ez a több mint kétszáz éves tradíció – az alkotók és a befogadók egyetértésével – ma is stabilan tartja magát: a balettben ma sem létezik ellenszereposztás, hacsak nem paródiáról van szó. Maurice Béjart ezért is ajánlotta minden táncosnak, hogy álljon a tükör elé, és mérje fel az anatómiai adottságait, mert az szabja meg a pályáját. Nem a tehetsége, hanem a teste – már ha a balett hagyományos keretein belül akar érvényesülni. Béjart pedig szembesülve saját problematikus alkatával (nagy fej, erős felsőtest, rövid láb) nem akart élete végéig a középső, ma demi-caractère-nek hívott skatulyában ragadni, így inkább saját maga kezdett kortárs figurákat teremtve koreografálni. A csodálatosan arányos termetű, ám alacsony Mihail Barisnyikov a tradíciókhoz mereven ragaszkodó (volt) Kirov Balettben sem kapta volna meg azokat a danseur noble alkatot kívánó hercegszerepeket, amelyeket a klasszikus hagyománytól szinte érintetlen USA-ban káprázatos eleganciával és könnyedséggel sorra eltáncolt. (Vagy gondoljuk el, milyen karrier várt volna Lőrinc Katalinra, ha egy hagyományos balettegyüttesben marad.)

A 18. és a 20. századi balettos testek azonban nyilvánvalóan nem azonosak, még ha a klasszifikáció – a testek és szerepek rögzült hierarchiája – folytonosságot is teremt közöttük. A törekeny, légies balerinaalkat a 19. századi balettekben formálódott ki, amikor a táncdrámák szakítottak a mitológiai hősök és istenségek ábrázolásával. A romantikus balett központi figurája az a vágyott nő lett, aki inkább az álmok, a képzelet, a mesék és legendák világához tartozott, mintsem a valósághoz. A szilfideket, árnyakat, sellőket, villiket, baidérokat és hattyúkat megszemélyesítő balerínák éteri lebegésének illúziójához, hogy e törekeny hősnők eloldozottsága a földi béklyóktól a színpadi ábrázolásban megvalósulhasson, nem csupán a gépezetek és a spiccelés alkalmazása, hanem a férfitáncos támogatása, emelése is hozzájárult. Théophile Gautier, az első tánckritikus a balettet a nő gloriifikációjának, a táncosnőket pedig az elegancia és kecsesség ideáját megtestesítő szépség hordozóinak tartotta. A túl sovány testet viszont nézhetetlennek ítélte, elrettentő példaként Louise Fitzjamest említi, akit a korabeli litográfiák ugyanolyan ará-



Kiss Hermin magántáncosnő, Magyar Királyi Operaház. Fotó: archív

nyos alkatúnak és kecsesnek ábrázoltak, mint a Gautier által is istenített Marie Taglionit, Fanny Cerritót vagy Carlotta Grisit. (Hogy Fitzjames mégis szokatlanul sovány lehetett, azt egy karikatúrából sejtethetjük, amelyen a táncosnő egy Spárgát „alakít” a Zöltségek balettjében.) Gautier a kritikáiban gondosan számba vette kedvenc táncosnőinek szinte minden porcikáját, bár a lábokról szólva sűrűn kért bocsánatot, hiszen egyetlen testrészt nyilvános emlegetéséhez érkezett. Viszont az aprólékos anatómiai beszámolók közben arra is reflektált, hogy a táncosoknak nem csupán biológiai teste, hanem neme is van: szerinte Fanny Elssler teste – a szűk csípő, a kicsi mellék miatt – ugyanúgy lehetne egy elbűvölő fiúé, mint egy csinos nőé. A férfitesteket viszont kimondottan taszítónak látta, mert ormótlanok, súlyosak, az erős nyakak és a fejlett izmok pedig távol álltak attól a költői világtól, amelyet ő és kora a balett igazi közegének tartott. Ezért még a korabeli *en travesti* gyakorlatot is követendőbbnek látta, mint férfiak szerepeltetését: a magasabb nők ugyanis férfiszerepekben léptek színpadra, amint azt Fanny partnereként nővére, Therese Elssler is gyakorolta megtette. A nem hősszerelmek megjelentésére predestinált, kevésbé ideális alkatú férfi táncosoknak a me-

rev klasszifikáció miatt gondot okozott a megfelelő szerepkör megtalálása. Így járt ezzel a „csúnyaságáról” elhíresült Jules Perrot is, aki a tánc ördögként szerzett magának hírnevet, hiszen kiemelkedő szakmai felkészültségét – csodás forgóképességét és elevációját, akrobatikus ügyességét és színészi képességét – csakis majom- és démons szerepekben, illetve sokáig kizárólag bulvárszínházakban tudta kamatoztatni.

Hogy a valóságban milyenek lehettek a romantika korának balettművészei? Ha metszetekhez, festményekhez fordulunk, ikonográfiai sztenderdekbe ütközünk: karcsú derék és kecses boka (férfiaknál is!), apró fej, arányos törzs, hosszú kar. Ha ellenben rálelünk az első fotografiákra (vagy a korai némafilmekre), kiderül, hogy igencsak erőteljes törzs, izmos comb és erős kar jellemezte a 19. század végének balettművészeit, főként, mióta az itáliai Blasis iskola növendékei, az új virtuozitás papnői előzönlöttek az európai színpadokat. Az új ízlés miatt már nem a kecsesség, hanem a bravúr számított a legfőbb értéknek. A 19. század elején az ügyesség, a virtuozitás (mint a spárga vagy akár férfiaknál is a spiccelés) még a vásárterek közönségét szórakoztatta, a század utolsó harmadában viszont az operai balettek ideálja lett a virtuóz táncosnő, még ha robosztus is volt. A cári balettet is ellepték az olasz iskola erős izomzatú virtuózai, akikhez képest az aprócska és sovány (mindössze 44 kilós), kimondottan vékony lábú Anna Pavlova alkalmatlannak tűnt a balerina hivatáshoz. Pavlova azonban később erényt kovácsolt mindabból, amit a balettvilág súlyos hátránynak vélt, mert törekénységével visszahozott valamit a romantika elveszett légiességéből, kecsességéből és poéziséből.

Az ideális táncosalkatról alkotott elképzelést azonban – amellet, hogy idővel, lassanként miért is ne változhatna – a társadalmakat alapjaiban megrengető események is formálják. Elég csak arra a radikális „rendszerváltásra” gondolnunk, amelyet az orosz forradalom jelentett. A balett legfőbb minőségei az arisztokráciához kapcsolódtak, az új társadalmi berendezkedés viszont éppen ezt a társadalmi osztályt igyekezett eltörölni a föld színéről. Ezért is múlt néhány hajszálon a balettművészet egész jövője az új társadalmat építő fiatal Szovjetunió művészeti életében. A megoldást az új, forradalmi és aktuális témák és az új, népi hősök ábrázolása hozta el, amihez új testek is kellettek: a vonalak szépségét a duzzadó izmok ereje váltotta fel, a mozgások a sportokból és a gyári, mechanikus munkákból kölcsönöztek mozdulatokat, hiszen a társadalmi ideál az erős munkásember, a hős katona és dolgozó paraszt lett. Ezt az új virtuozitást a balettpedagógia is kiszorgálta. Az inkább az erőre alapozó, magas és bonyolult, néha lélegzetelállító ugrásokra, bombasztikus emelésekre, virtuóz forgásokra felkészítő szovjet balettképzés testi nyomai a nyolcvanas évekig megszabták a Vaganova-iskolán felnőtt táncosok testképét. Fáy Mária, a Royal Ballet szólistáinak coacha többször foglalkozott a Szovjetunióból emigrált táncosok lábizomzatának „átszabásával”, a vádli és a comb területének csökkentésével, hogy ezeknek az egyébként kimagasló tehetségű táncosoknak a testképe elfogadható legyen a nyugati közönség számára. Ma már, a cross-educated képzés általánossá válása idején nem találni ennyire egyoldalúan, egy bizonyos testideál szerint formált testeket.

A 20. századi új balerinaideál Balanchine koreográfusi műhelyében született meg. Balanchine az USA-ba települve szakított korábbi társulata, az Orosz Balett összművészeti felfogásával, így neoklasszikus balettjeiben többé nem burkolták be a táncosok testét képzőművészek által gondosan

megtervezett, változatos jelmezek. Száműzött mindent, ami elterelné a figyelmet a lényegről: a zenét a térbe transzponáló testekről, amelyeket a lehető legpuritánabb módon, a test vonalait szabadon hagyó, próbatermi trikókra emlékeztető jelmezekben állított színpadra. S miután az USA-ban számára új, atlétikusabb, nyúlánkabb és dinamikusabb testekkel szembesült, hamarosan kialakította a máig tipikusnak tartott Balanchine-balerina imázst: magas és vékony alkat, hosszú comb, keskeny csípő, apró fej, hosszú nyak. Ez az új testkép egyértelmű korrelációt mutatott a hatvanas évek legnagyobb hatású divatikonzójának megjelenésével: Twiggy berobbanása a kamaszos és androgün testek felmagasztalását hozta a nemzetközi divatparba, elindítva a rendkívül sovány (ő maga 168 centi magas és mindössze 51 kiló volt) testeket szépnek, sőt, ideálisnak tartó elképzelések máig ható hullámát.

Gyakran idézik Balanchine tömör megfogalmazását: „A balett a balerina!”, holott nyilvánvaló, hogy a 20. század egyenrangúvá tette velük a férfi táncosokat. A legendás Nizsinszkij se magas, se nyúlánk nem volt, ráadásul szokatlanul erőteljes lábizomzattal rendelkezett. Rendkívüli ugráskészsége és kamaszos bája révén akár hősszerelmes, akár félkarakter-szerepekben is kibontakozhatott volna a cári balettben. A Gyagilev vezette független együttesben viszont mintha lemáslott volna róla a megnyerő fiú máza, amikor a balettnormától eltérő férfi karakterekben lépett a közönség elé: fekete rab-szolgaként a szexualitásra, kék istenként a bálványimádásra, vásári bábként az esendőségre, poétaként az álmodozás lét-jogosultságára, Narkisszoszként pedig az önimádat végleteire irányította a nézői figyelmet. Nemileg meghatározhatatlan alakja végül az animális és erotikus faun figurájával, valamint a szinte testetlenül lebegő, androgün rózsza lelkével forrt össze. Előadói sokoldalúsága miatt máig ő a század legtöbbet hivatkozott férfi táncosa.

A 20. században a balett tagadásaként megjelent a modern tánc sokféle irányzata, amelyeket mindenekelőtt a táncos test mint az örök szépség megkövült hordozója elleni lázadás fogott össze. Isadora Duncan a természetes – azaz a táncdiszciplína követelményeinek nem alávetett – testben vélte megtalálni az új nő(i) testkép) ideálját, ezért a hangsúly nála és az őt követő generációk gondolkodásában a sokféleség és egyenrangúság elfogadására került. Duncan a színpadon kiszabadította a női testet a kor szépségeszményének burkából és a (balett-tütkben máig megőrződött) fűzöből is, és saját nem éppen karcsú és törékeny, bár arányos testének merész természetességével hódított. Pedagógusként azt vallotta, a tánc tehetség nem méretek – testmagasság és testsúly – kérdése, így alkat alapján el sem dönthető gyermekkorban, ki alkalmas, vagy sem a táncos pályára. Ráadásul nem a szabványosított táncos mozdulatok elsajátítására, hanem a saját testből kiinduló alternatív mozgások felfedezésére ösztönözött, így ma sincs egységes moderntánc- és testideál, hanem különféle táncfelfogások és testek halmaza jelenti ezt a történeti hagyományt. Duncan merészebb pályatársai (mint Olga Desmond) nem csupán a fűzőtől, harisnyától és parókától megszabadulva, hanem egyenesen meztelenül léptek fel, hogy a női test eredendő, szabadnak és természetesnek tartott szépségét hirdessék – nem függetlenül a századforduló idején széles körben népszerűvé vált testkultúra-mozgalmaktól. E mozgalmak nem a táncosok, hanem a felgyorsult, elgépiesedett, kontrollált és tömegesedő modern nagyvárosi élettől megrettenő polgári réteg körében voltak a legnépszerűbbek: menekülést kínáltak az ideálisnak tekintett természeti kö-

zegbe, és kiteljesedést, egyfajta női emancipációt a különböző művészeti tevékenységek révén. És miután a modernitás testet-lelket egyaránt deformáló hatása ellen elsősorban a mozgásban, a táncban találták meg test, lélek és szellem vágyott harmóniáját, ezek a mozgalmak a testnevelés és a tánc reformjában egyaránt fontos szerepet kaptak.

A férfiak számára viszont a maskulinitás fokmérője a sportosság, az atlétikusság, a testi erő és az ügyesség lett. Ennek ellenére az európai modern tánc legnagyobb hatású férfi táncosát, Harald Kreutzberget legkevésbé ezen erények miatt kedvelték. Szólókoncertjein sokkal inkább átváltozóképeségével, finom kézmozdulatainak és egész testének expresszivitásával nyűgözte le a közönséget, amihez magas termete, hosszú karja és kopaszra nyírt feje is hozzájárult. Észak-Amerikában, ahol nem volt több évszázados hagyománya a balettnak, a szabad tánc első kísérletezői pedig mind táncosnők voltak, a közönség aligha szembesülhetett férfi táncosokkal a színpadon – hacsak nem járt olyan zenés színházakba, ahol feketére mázolt fehér férfi táncosok gúnyolódtak a lenézett „niggereken”. Az amerikai modernnek egyet-



len férfi tagja, Ted Shawn is attól kezdve, hogy Ruth St. Denis oldalán belépett a „komoly” művészet közegébe, meg kellett találja azokat a szerepeket és mozgásformákat, amelyekben nem érhet a nőiség vádjá, hiszen a színpad a női testek prezentálásának terepe volt. Így a Denishawn-produkciókban főként a kulturális referenciák révén támadhatatlan istenek (Siva, Apollón) vagy harcosok alakítójaként jelent meg. Később csak férfiakból álló társulatában, elkerülendő a homofób közeg gyanakvását, táncai mozgásanyagát a különböző sportokból (evezés, boks, atlétika) kölcsönözte. Előadói pedig kidolgozott testűek, sportosak – a korabeli balettnormákhoz képest túlon túl izmosak – voltak, megfelelve az amerikai társadalom férfi identitáshoz kapcsolódó elvárásainak.

A húszas években a modern táncban a balett hagyományos szépségeszményétől és a szórakozóhelyek erotizált démonaitól, a revük uniformizált görklapatától egyaránt eltérő testek jelentek meg. E meghökkentő sokféleség láttán több táncosnő ért a csúnyaság vagy éppen a maszkulinitás vádjá. Az apró termetű, szögletes, sovány Martha Graham aligha illett bele a női

szépségeszménybe, mozgása pedig agresszívnek és szaggatottnak – tehát csúnyának – hatott a táncról elvárt harmonikus, lekerekített, áramló – vagy mechanikusan ismétlődő – mozgásokhoz képest. Mary Wigman fellépéseit eleinte mozgásának férfiasága és ereje miatt utasították el a nézők, ráadásul ő alkatilag is tökéletes ellentéte volt kora bálványának, Pavlovának. Gret Palucca a csodálat mellett, amely szokatlanul hatalmas ugrásainak szólt, ellenérzéseket is keltett, annyira férfias, dinamikus, szinte militáns volt a megjelenése és a mozgása. A férfias és a nőies mozgások közötti megkülönböztetés eltörlésének kísérlete csak évtizedekkel később, a modern tánc szellemi örökösének tekinthető posztmodernben következett be, szoros összefüggésben a társadalmi szerepek hierarchiájának meglazulásával. A kontakt improvizáció nem tett különbséget sem férfi és női, sem erős és gyenge, sem magas és alacsony, sem sovány és kövér testek között, mert a vezető és vezetett pozíciók – a társastáncokból és színpadi duettekben ismert – állandó cseréjére, a hierarchia elbizonytalanítására törekedett, s mint ilyen erősen társadalomkritikus gondolkodáson alapult. A gaga, Ohad Naharin (Bathseva) mozgásmódszere ugyancsak nem foglalkozik a táncban részt vevők nemével, alkatával, képzettségével vagy életkorával, hiszen belső képek egyéni fizikai megvalósítására ösztönöz.

Az életkor, a test öregedése azonban örök kérdése a táncművészetnek. A balettközeg ezt könnyedén „megoldja”: miután a balettszínpad csak a fiatal testet ismeri, az öregedő táncos visszavonul vagy szerepkört vált, és olyan szerepekben lép színpadra, amelyek nem táncot, hanem arcjátékot és gesztusokat igényelnek (dada vagy uralkodó, hercegi anya vagy nevelő). Mert azok a speciális képességek, amelyek a balettművész pályához elengedhetetlenek (hajlékonyság, tágaság, ugráskészség, erő stb.), az életkor előrehaladtával gyengülnek, kopnak, elvesznek, miközben a felgyülemlett szakmai tapasztalat, a művészi érettség éppen a zeniten van. Ezért is szaporodtak meg a nyolcvanas évektől az idős táncosokkal kísérletező társulatok és előadások: ekkor születik meg a Holland Táncszínház senior együttese kizárólag negyven éven felüli táncosok számára. Markó Iván is ekkor alkotja meg az előadó fizikumát messzemenőkéig figyelembe vevő *A szamurájt* a nyugdíjból visszacsábított Fülöp Viktorra, aki Agamemnónként Novák Ferenc *Magyar Elektrájában* is korának megfelelő szerepet kap. A modern tánc, miután centrumában soha nem az emberfeletti fizikai teljesítmény és a virtuozitás szerepelt, kevésbé utasítja el az idősödő testeket, ezért számos táncos előadói pályája – korábbi szerepeit is megtartva – kivételesen hosszúra nyúlhatott (mint például Grahamé).

A normatív testképnek és a szépségmítosznak ellentmondó testek megjelenítése a tánc közegében a posztmodern fordulatnak köszönhető, és annak a társadalmi érdeklődésnek, amely a tökéletes (egészséges, fiatal, sovány és fitt) testek helyett a peremre szorított, valóságos testek: a homoszexuálisok, az öregek, a mozgássérültek és az AIDS-esek felé fordult. A japán Kazuo Ohno hetvenéves kora után kezdte meg szólista pályáját. Főként női karaktereket idézett meg a legkisebb szépítés, leplezés vagy stilizáció nélkül szembesítve a nézőt a hanyatló (férfi)test látványával. Azzal a testi állapottal, amelyik egyébként alig kap teret a nyilvánosságban, hasonlóan a kövér, beteg, sérült, deformált vagy csonkolt testekhez. Ezek a marginalizált testek először Lloyd Newson korai munkáiban jelentek meg nagy művészi erővel a DV8 repertoárjában. Bill T. Jones „verbatim táncszínháza” haldoklók történeteivel és testével szembesített az AIDS tombolása idején, Londonban



Vaclav Nizinszkij az Armida pavilonja szentpétervári ősbemutatójának szolgáló-szerepében (1907). Fotó: archív



Fülöp Viktor (balra) Szekeres Lajossal és Szabó Elemérrel a Szamurájban (kor.: Markó Iván). Fotó: archív

pedig mozgásszerűlt és egészséges táncosok együttműködésével megalakult az első integrált társulat, a Candoco. Ezek a társulatok és produkciók nem különösként vagy érdekességként mutatják fel a nem szokványos testeket, hanem a mindennapok természetes részeként, miközben persze tudomást vesznek az adottságok és képességek eltéréseiről.

Egy testre pillantva nem csupán az alkatot, az életkort, a nemet és a testi funkciók működését azonosítjuk be rögvest, hanem egyéb látható jegyeket is, mint például a bőrszínt. És miután a balett és a modern tánc jellegzetesen fehér kulturális hagyomány, az etnikai hovatartozás reprezentációjának alakulása is változó. A különböző népek táncai kezdettől színesítették a balett nemzeti azonosíthatóságtól elszakadt, geometrikus rendezettségére és „örök szépségre” törekvő mozgásvilágát. A különböző nemzetek sajátosságait megjelenítő karaktertáncok a köznapiság sokféleségének beszüremkedését jelentették a balettek valóságától elrugaszkodó világába, ezért e táncok előadói a nem ideális, a mindennapihoz közelebb álló testalkattal rendelkező táncosok közül is kikerülhettek. A korábbi black- és yellowface-hagyomány tarthatatlansága viszont épp az elmúlt években kapott nagy nyilvánosságot. A karaktertáncok önállósulása színpadi néptáncként a Szovjetunióban született meg, és az új államot alakító, sokféle kulturális háttérrel és múlttal rendelkező etnikumok új közösségének ábrázolását volt hivatott betölteni. Ám ez a sokféleség alig, legfeljebb dekorációként kapott teret a „népet” egységes szocialista tömegként uniformizáló ideológia miatt, így a nyalka-hetyke legények, szemérmes leányok, testes asszonyok és jó vérű, dolgos-harcos férfiember sztereotip ábrázolása még sokáig kísértett a néptáncgyűttesek műsorában. S ahogy az a tenyeres-talpas népi figurákhoz „illik”, a néptáncosoknak sem kellett megfelelniük a baletthez kötődő testideálnak, bár a virtuozitás náluk is alapvető követelmény maradt.

Szokatlan, mert idegen (indiai, japán és afroamerikai) testek szórványosan ugyan, de már a 19. században is megjelentek Európában. A legnagyobb sikert azonban a jazzkorszak vadságát reprezentáló Joséphine Baker aratta, mert meg tudott felelni annak, amit a sztereotípiákban gondolkozó

fehér európai közönség elvárt tőle: tánca „primitív” volt, hiszen semmiféle ismert rendszerbe nem lehetett beleilleszteni. Mozdását spontaneitás, eredetiség, szabadság és zabolázhatatlanság jellemezte, és bár megjelenése inkább androgünnek tetszett, hiányos öltözete és csípőjének hangsúlyozott mozgása erotikus aurával fonta körül a testét.

Az Egyesült Államokban a fekete bőrű táncosokat eleinte csak a zenés színházak fehér közönsége fogadta be. Az afroamerikai férfi táncosok specialitása évtizedekre a sztepp lett, de itt is az eleganciát, a könnyedséget és a virtuozitást díjazta a közönség. A harmincas évek néprajzi érdeklődése az eredeti gyökerek kutatásához vezetett. A gyűjtések nyomán komponált művek a kulturális másságot hangsúlyozták, s a fehér közönség a vadnak és primitívnek tekintett testeket és mozgásokat ezúttal is a „mátság reprezentációjaként” értékelte. Az afroamerikai testhasználat jellegzetességei, a csípő- és vállizületek laza és izolált mozgása, a testközpont eltérő érzékelése egzotikussá tette a fekete testeket a fehérek szemében, hiszen a fehér testkultúra nem ismeri a testnek azt a policentrikus és poliritmikus mozgását, ami az afrikai hagyományokból ered. Ehhez járult még a testek szokatlansága is, hiszen ezekben a folklóregyűttesekben – ahogy európai társaikban is – vaskosabb alkatok is megjelenhettek. Az afroamerikai táncosok közül Arthur Mitchellnek sikerült elsőként kitörni ebből a kulturális gettóhelyzetből: klasszikus balettet tanult, majd bekerült a csupa fehér táncosból álló New York City Balettbe, ahol nem egzotikus különlegességként, hanem egyenrangú szólistaként kezelték. Később a fekete polgárjogi küzdelmekről megérintve balettiskolát alapított, amivel megnyitotta az utat a fekete bőrű táncosok számára a balettbe is. Az utóbbi évtizedekben a globalizálódó világban a fekete (és újabban az ázsiai) testek jelenléte már a fehér gyökerű táncformák mindegyikében elfogadott – jó példa erre Carlos Acosta, Alvin Ailey, Akram Khan, Alonzo King karrierje. Elfogadott, de nem problémamentes, mert ha testről beszélünk, megkerülhetetlenül identitásokról szövelünk, ami már nem csupán esztétikai és kulturális, hanem politikai konstrukció is.

TIMÁR ANDRÁS

AZ ALKALMAS TEST

Testképváltozások az európai színháztörténetben

A testképekről való gondolkodás¹ alapfeltétele tisztázni, voltaképpen kinek, minek a testét is vizsgáljuk: a mindenkori ember testét, a dramatikus szövegben nyelvi (a drámaszövegből és az instrukciókból) megképződő testet vagy a teátrális reprezentáció során (szerepfelvétellel vagy megtestesítéssel megformálódó) szereptestet. Hasonlóan fontos és tárgyunkat még szerteágazóbbá tevő kérdés, hogy a testről való beszédet mennyiben befolyásolják a különböző művelődéstörténeti korok erre vonatkozó fogalomkészletei, ízléskanonjai, a dokumentálás módjai, a test érzékelhető és megmutatható voltának jogi és kulturális szabályai, a színházi hagyományok és kánonok, a magát az elbeszélhetőséget problematizáló narratív struktúrák és nem utolsósorban az alkotói és befogadói tekintet.²

A test és a nemiség reprezentációja a történelem során mindig kulturális, politikai és társadalmi hatások szövedékébe illeszkedett. Ha az emberi test társadalmilag konstruált narratívájáról beszélünk, óhatatlanul a szépség évezredek meghatározáskísérleteivel kell szembesülnünk. Így például azzal, hogy az antikvitás szépségeszménye, a jó és szép különleges egyensúlya, a kalokagathia vagy az aranymetszés szabálya, amely az emberi test szépségét a természetben fellelhető testek különböző részei között felfedezhető arányokban kereste, mennyiben képes – ha és amennyiben – továbbélni vagy egyáltalán értelmeződni mitologikus és modernségbeli kultúrákban. Valóban örök testképtideált képviselnek Polükleitosz, argoszi szobrász munkái? Esetleg a willendorfi vagy a milói Vénusz?

A kortárs kultúrában a tökéletes test normatív ideálja a „szépségmítoszhoz” való kötelező és gyakran mesterségesen gerjesztett test(vágy)kép-megfelelés. A szép, sportos és fiatalos vagy azzá konzervált test az önmagunkkal szembeni igényesség (olykor kizárólagos és testfelszíni) meghatározójává vált.³ „[...] a testek és testképek soha nem látott mértékben

vannak jelen mindennapjainkban, akár a populáris kultúra olyan megjelenési formáira gondolunk, mint a divat, sport, reklám vagy a domináns életformaként elterjedni látszó narcisztikus testkultúra, akár a test materialitását kiaknázó magas művészetekre, mint a színház-, performansz- vagy képzőművészet.”⁴

Gondoljunk csak a szinte bármit megmutatni és elfedni képes sminkművészetre, plasztikai sebészetre és öltözködésre. A viselet például azért, hogy a test bizonyos részeit hangsúlyozza, más részeit pedig eltakarja, stilizál és korrigál, képes akár drasztikusan is módosítani az alakot. A 19. század polgári erkölce igyekezett a lehető legjobban, ruhák, fűzők és feltűzött hajak segítségével eltakarni a női test természetes formáit. A férfiak vágyképét kiszolgáló fűzőt derék a 16. századtól évszázadokon át – szinte töretlen sikerrel – nemcsak státuszszimbólum volt Európában és Amerikában, amely a társadalmi és vagyoni helyzetet jelölte, hanem a szépség testformaideálját, a darázsderék, a „homokóra-szerű” megvalósítását is elősegítette az „önkéntes áldozatok” számára. Annak ellenére, hogy az 1900-as évek környékén több orvos is megállapította a fűző egészségkárosító hatását, és a természetes női szépség megtettesülésének a korábban már említett milói Vénuszt tekintették, a fűző mellett kitartó nők álláspontja ennek éppen az ellenkezője volt. A szépségeszmények viszonylagosságáról ad számot a *Vasárnapi Újság* véleménye is, miszerint: „De mit szólna hozzá a bámulók serege, ha az annyira megcsodált szépség [ti. a milói Vénusz] egyszerre megelevenednék, csonka karjai újra kinőnének s egy modern nagyvilági hölgy bál díszében jelenne meg előttük? Bizonyára megbotránkozva szemlélnék fűzőt nem ismerő derekának bőségét, nehézkesnek, esetlennek találva azt az alakot mai divatú ruhában, mely görög jelmezében úgy elragadta őket.”⁵

A különböző korok megkonstruált test(kép)kánonjai és színházi reprezentációjuk rendje erősen hatnak egymásra, és összhangban vannak a filozófiai gondolkodás testről alkotott koncepcióival. A test tudományos vizsgálata mára már olyan

1 Köszönöm a tanulmányhoz nyújtott értékes meglátásait Csizmadia Ráhelnek (Budapest, ELTE PPK) és Stift Dalmának (Berlin, Weißensee Kunsthochschule).

2 A témakörrel kapcsolatos elméleti tájékozódáshoz l. például: KÉRCHY Anna, „Tapogatózások. A test elméletének alakzatai”, *Apertura* 4, 2. sz. (2009. tél), *apertura.hu.*; BORGOS Anna, „»Test-képek«. Áttekintés a fogalom filozófiai és pszichológiai értelmezéséről”, in CSABAI Márta–ERŐS Ferenc, szerk., *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2002), 46–60; P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Budapest: Balassi Kiadó, 2009; UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv*, Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.

3 Vö. Bryan S. TURNER, „A test elméletének újabb fejlődése”, in Mike FEATHERSTONE–Mike HEPWORTH–Brian S. TURNER, szerk., *A test.*

Társadalmi fejlődés, kulturális teória., ford. ERDEI Pálma (Budapest: József Műhely Kiadó, 1997), 7–52.

4 KRICSFALUSI Beatrix, „Testek ritmikus mozgása a térben. Töredékek a színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”, in KRICSFALUSI B., *Ellenálló szövegek. A színház nem-dramatikus megszakításai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2015), 31.

5 Ismeretlen szerző, „A ruha teszi az embert” *Vasárnapi Újság* 1900/1, 12. A témáról bővebben l. Szentesi Réka kutatásait, például: SZENTESI Réka, „A női test mint státuszszimbólum. A fűző imázsépítő szerepe a 19. század második felében”, *Disegno* 2, 1–2. sz. (2015): 102–118.

interdiszciplináris területté vált, amelyet több tudományterület, például az ikonográfia, a szemiotika, az antropológia, a pszichológia és a szociológia is kiemelt kérdésként kezel.

A jelenlévő testek aktuális interakciójaként létrejövő színházban a színész valóságos, emberi teste nehezen választható el a színlelés folyamatában megtestesített szerepétől. Ebből következően válik igen problematikusá, hogy a jelen esetben kulturális performanszok történeteként értett színháztörténetben végbemenő testképváltozást miként is értjük. Vizsgálatunkat az is nehezíti, hogy sokáig maga a színháztörténet-írás is elsősorban a dráma- és intézménytörténet felől definiálta tárgyát, s mivel sem a játékosról, sem annak testéről nem evidenciaként vett tudomást, így igen kevés a rendelkezésünkre álló forrásanyag, leírás vagy nézői beszámoló.⁶ A színészi testképről való beszéd vizsgálata során tehát hasonló akadályokba ütközünk, mint amelyet Bécsy Tamás a színházi alakításról fogalmazott meg: „igen nehéz, szinte lehetetlen mást leírni [...], mint véleményt, benyomást, ítéletet”⁷

A különböző korok és kultúrák testről (a játszó ember fizikumáról, a nézői tekintet felől vizsgált, látványként megkonstruált színészi testről) alkotott elképzelései szorosan összekapcsolódnak a testhasználattal és testtechnikákkal, a különféle színházmodellek sajátosságaival és szabályrendjeivel. Az európai színházi hagyományt hatástörténeti szempontból leginkább meghatározó logocentrikus, drámaszöveg alapú tradícióban a színészi test elsődlegesen a drámaírónak tulajdonított szándékot kell szolgálja, mégpedig úgy, hogy az előadó saját teste egyéni jegyeinek háttérbe szorításával a szöveg által meghatározott jellemet ismerhesse meg a néző. Ezzel szemben a klasszikus avantgárd és neoavantgárd színházi események az irodalom és a színház viszonyának dehierarchizálásával a színház komplex jelrendszereit a rendezés szolgálatába állították (a szcenikától a tér új koncepcióin át a test anyagosságának tematizálásáig, amely a testet testnek és nem szerepnek láttatja), ennek következtében „az előadás nézője nem keresztülpillant a színészi testen, hogy meglássa a játszott alakot és annak környezetét, hanem jelek olyan rendszerét látja, amelyek jelölői nem áttetszőek, hanem rendezői elvek alapján megformált matériák”⁸

Bármelyik szemléletről is legyen szó, a színészi testnek alkalmasnak kell(ett) lennie azoknak a színpadi szabályoknak a végrehajtására, amelyeket az adott paradigma megkövetel(t). A játékosok kiválasztásának módja (kik kiket és milyen szempontok alapján tartanak alkalmasnak vagy alkalmatlannak a színészi munkára) és a tudatos testhasználatot elősegítő képzés (vagy annak hiánya) ezért is olyan jelentős a színháztörténetben a képzésbe kódolt izléskanonnak megfelelő testkép elérése szempontjából. Az ókori görög színészek rengeteget gyakoroltak, és szigorú étrendet kellett tartaniuk, az angol reneszánsz sztárszínészei (pl. Richard



William Terriss mint Rómeó. Foto: archiv

Tarlton) és a commedia dell'arte előadói akrobatikus mutatványaihoz elengedhetetlen volt a testi erőnlét fejlesztése. Sztanyiszlavszkij lélektani realista pszichotechnikája nemcsak a színész érzelmi, de fizikai kondíciójának folyamatos tréningjét is igényelte, akárcsak a 20. század más kísérletező rendezőinek a színészi testet újradefiniáló koncepciói. A különféle testkép-koncepciókhoz kapcsolódó testtechnikák (Craig übermarionettje, Mejerhold biomechanikus mozdulatsorai, Artaud „élő hieroglifái”, Grotowski és Barba színésztréningjei) a színház és a színészi test fizikalitásának hangsúlyozásán keresztül a színház írásbeliség előtti, rituális-mágikus eredetére is ráirányították a figyelmet.

Barba színházantropológiai kutatásai során például a tradicionális, nem nyugati kultúrák rítusai felé fordult (akárcsak a korábban említett alkotók mellett Brecht, Brook, Schechner, Mnouchkine és Wilson), és – mestere, Grotowski erőteljes hatására – arra kereste a választ az 1979-ben létrehozott Nemzetközi Színházantropológiai Iskolában (International School of Theatre Anthropology, rövidít-

6 A témához l. IMRE Zoltán, „Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái”, in IMRE Z., szerk., *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák* (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 15–46; P. MÜLLER Péter, „Szöveg és műfaj. Dráma és színház kapcsolatában”, in MESTYÁN Ádám–HORVÁTH Eszter, szerk., *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 165–176.

7 BÉCSY Tamás, „A színházstudomány Magyarországon”, *Pro Philosophia Füzetek* 1., 1995, 21.

8 KISS Gabriella, „A színház csak ürügy. Színházstudomány közép(iskolás) fokon”, *Theatron* 13, 4. sz. (2014): 62.



ve: ISTA), hogy honnan származik a keleti táncos-színész energiája, milyen alapelvek szerint születik meg a színpadi előadó jelenléte, illetve a keleti szakrális-rituális mozgásformák hogyan emelhetők be a kortárs európai színjátszásba. A jelenlét megvalósulásának módszereit az ún. elhatározott testben vizsgálta, amelyet a hétköznapi túli testtechnikák teremtenek meg. A testtechnikák gazdagsága egy test-zene-kar minőségét érik el a befogadói tapasztalatban, mivel a test különböző kommunikációs eszközei (a testrészek, a hang, a ritmus) szimultán képesek hatni.⁹

9 Vö. Eugenio BARBA-Nicola SAVARESE, *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. RIDEG Zsófia, REGŐS János, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem-L'Harmattan Kiadó, 2020.

A színészi testképről való (történeti) narratíváinkat az előadás és a nézés komplexitásában az adott formanyelvnek, színjátéktípusnak, játékmódnak és szerepkörnek megfelelő sokféle tényező, elvárás és szabályrend befolyásolja. Hogyan értelmezhetjük a színházi esemény kontextusában a fiatal-öreg, szép-csúnya, alacsony-magas, kövér-sovány stb. testképjelöléseket? Hogyan tudunk a női és férfi testképekről beszélni annak tudatában, hogy az európai kultúra évezreides hagyománya szerint a mágikus kultúrák alakoskodásaitól, a görög-római és a zsidó-keresztény mitológiák által meghatározott színjáték-előadásokon keresztül egészen az 17–18. századig Európában nők (kevés kivételtől eltekintve) nem léphettek színpadra? A változó eszköztárral (maszkjában, hanghordozásában, mozgásában, öltözékében stb.) nőnek láttatott és látott fiatal fiú- és férfitest ugyanúgy egy adott szabályrendhez alkalmazkodott, mint a későbbi évszázadok játékmód-előírásai. A különböző cselekedetek és későbbi érzések megmutatásának is megvoltak a szigorú, tudatosan kidolgozott, hosszabb-rövidebb ideig érvényes verbális és testnyelvi szabályai, amelyek alapján a színház meseterséges, fiktív világa szerveződött, s amelyek ismeretében és segítségével a néző is biztonságosan, meghatározott normák szerint elemezhetette és értékelhetette az előadást és a színészi teljesítményt.¹⁰

A fennmaradt nyomok (szöveges leírások és képi ábrázolások) alapján a különféle korok színjátéktípusainak szerepköréhez nemcsak tulajdonságjegyek, verbális és gesztusnyelvi konvenciók kapcsolódtak, hanem gyakran testalkati jellemzők is. Az ókori mimoszjáték gúny és ellenszenv tárgyaként megjelenített falánk parazitaábrázolásain (pl. a Louvre-ban őrzött hellenisztikus agyagszobrocskák) az elhízás jelei láthatóak, a nagy has, a lelógó mell és fenék, amelyek valószínűleg hozzájárultak a figura komikus hatásához.¹¹ A commedia dell'arte Pantalónéja Ambrogio Brambilla 1580 körüli metszetein szikár és öreg, Falstaff a *The Wits* címlapján (1673) kifejezetten testes.

A színészi játék szempontjából a szerepkörök létrejötte a commedia dell'arte tipi fissijeire vezethetőek vissza, majd a játékkonvenciók állandósulásával a 18–19. században teljesebben ki, s biztosították a színészi eszköztár rutinszerű használatát a különféle színjátéktípusokban, többek között a tragikus hős és a tragika, a szerelmes ifjú és a naiva, a komikus és a komika, az intrikus, a kedélyes és tragikus apa és anya stb. szerepének megformálásában. A hősszerelmes Rómeó például fiatal, délceg, vékony testalkatú, szerelméhez, Júliához viszonyítva magasabb, nemesi rangjának megfelelően díszesen öltözött karakter, ahogyan azt William Terriss szerep és szerepkör szempontjából is tipikus Rómeó-fotója mutatja. S bár a romantikus színház átlényegülő színészei fellazították a szerepkörök rigid szabályait, gondoljunk csak Egressy Gábor és id. Lendvai Márton eltérő szerepfelfogásokat megjelenítő

10 Gondoljunk például John Bulwer *Chironomiájának* gesztusrendszerére (1644), Boileau *Költészettanának* (1674) jólneveltség- és illendőség-előírásaira, Johann Jakob Engel 1785-ben kiadott, lélekállapotokat gesztus- és mimikakódokhoz kapcsoló elméletére vagy Goethe *Szabályok színészek számára* című – ma is roppant élvezetes – írására (1803).

11 Az antikvitás testkép- és étkezési zavarainak további dráma- és színház-történeti összefüggéseire l. az alábbi kiváló tanulmányt: PÉTER Orsolya Márta, „Évészavarok az ókorban”, in TURY Ferenc-PÁSZTHY Bea, szerk., *Évészavarok és testképzavarok* (Budapest: Pro Die Kiadó, 2008), 317–328.

szerepvetélkedéseire, mégis látnunk kell, hogy az alkat és szerepkör azonosítását követő prózai és zenés műfajokat (például operettet) játszó polgári illúziószínházak a szerepkörök játékmód- és testképközhelyeit több-kevesebb változtatással ismétlik még ma is.¹² A színházvezetők, rendezők, színészképzők az ezeknek való – közmegegyezésnek láttatott – megfelelést várják el és írják elő: milyen magasnak is kell lennie bizonyos színpadmérethez képest a színésznek, milyen súlyú és korú lehet egy táncos-komikus,¹³ mikor és hogyan kell a színésznek szerepkört váltania, hacsak nem ő az új Sarah Bernhardt vagy Thomas Betterton, aki szinte életfogytig játszhatja az ifjú Hamlet kortalanná váló szerepét.

Az előadó és a szerep testének feszültsége gyakran jelenik meg az operaszínpadokon, ahol a hangi adottságok rendszerint nagyobb súllyal határozzák meg az eljátszható szerepek körét, mint a testi megfelelés. „Ez az operaénekesek nagy vesztesége: általában a test és a hang nem kerül egységbe, elválk, szerelmes hang nem hősszerelmes alkathoz tartozik. [...] Kövérkés hősszerelmek totyognak a színen, és a nézők elfogadják őket. [...] Lehet valaki kövér, de ha uralja testét, ha energiával van telítve minden mozdulata, egyáltalán nem zavaró a túlsúly sem.”¹⁴

A szerepkörhöz társított testképmegfelelés nemi, életkori és rasszbeli konvenciói mint viszonyítási pontok még akkor is érvényesülnek, ha a rendezői invenció a játékhagyományhoz viszonyított, újfajta értelmezésre felhívó úgynevezett ellenszereposztással dolgozik. Hatástörténeti kérdés, hogy a konvenciók felülírása megerősíti-e a konvencionális szabályokat, vagy új formanyelvet hoz létre. Egészen más kontextusban érdemes tehát értelmeznünk azt, amikor az 1963-as Várkonyi Zoltán-rendezésben a harminckét éves Latinovits Zoltán alakítja Rómeó szerepét a nála öt évvel idősebb, ekkor már vígszínházi sztárszínésznő Ruttkai Éva Júliája mellett, mint amikor Zsótér Sándor *Csongor és Tündéjében* (Katona József Színház, Kamra, 2004) Mirigyet a vörös színű estélyi ruhát viselő Elek Ferenc játssza, s szintén másként, amikor Peter Brooknál egy multikulturális társulat részeként és innovatív gondolkodásmódban ágyazottan alakítja Hamletet a fekete bőrű színész, Adrian Lester (*Théâtre des Bouffes du Nord*, 2000). A Ruttkai-Latinovits példa a klasszikus, főleg (sztár)szerepek játéktörténetbeli öregedésére hívja fel a figyelmünket (hasonlóan Phaedrához és Karnyónéhoz). Zsótér férfitársaságja az előadásban testileg nem, csak éteri, zenei hangként, vágyképként megjelenő Tündével kerül értelmezői viszonyba, és radikálisan felforgatja a meseiség uralta, torz testű karakterszerep Jászai Mari-, Gobbi Hilda-féle játékkonvencióját.

12 A szerepkörökről bővebben: BARTHA Katalin Ágnes, „Színészkonstrukció és szerepkör. A szalonszínésznőség szubjektivitása”, in EGYED Emese, PAKÓ László, SÓFALVI Emese, szerk., *Certamen VII. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum Egyesület I. szakosztályában* (Kolozsvár, 2020), 149–170; GAJDÓ Tamás, *Színháztörténeti metaszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig* (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008), 131–189.

13 „Ebben a műfajban nem szeretik a ráncokat, mert amikor a táncos-komikusból ráncos komikus lesz, az már nem az igazi.” Rátonyi Róbertet idézi MÉSZÁROS Ákos, „A bonviván”, *ujember.hu*, 2018. június 24.

14 ALMÁSI-TÓTH András, *Opera: zene/ember/színház. Az operajátszás színházi alapproblémái*, DLA pályamunka, témavezető: BABARCSY László, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2006. Elérhető: szfe.hu.

Feltűnő, hogy a *Magyar színészet nagy képeskönyvében*, amely 1985-ig tekinti át a magyar színháztörténet több száz kiemelkedő (értsd: kanonizált) színészenek sorát, alig találunk testi jegyeiben bármiféle másságot mutató művészt (a kivételek között kell említenünk a testesebb Gombaszőgi Ellát, Huszár Pufit, Mály Gerőt és Szendrő Józsefet). Az is érdekes, hogy a Székely György által szerkesztett *Színházművészeti lexikon* kifejezetten fukarkodik, és alig említi a színészek testi tulajdonságait (legfeljebb Márkus Emília lesz „európai rangú művésznő, festői termettel”, és az előbbieken felsorolt színészek „alkatát”, „megjelenését” kapcsolja össze a komikus és komikai szerepekkel).¹⁵ Idézett példánk is megerősítenek abban, hogy olyan izléskánonnal kell szembenéznünk, amely szigorúan ügyel arra, hogy csak a számára „ideális”, illúziószínházi testeket láttassa, s amit a kánontól többé-kevésbé eltérőnek tart, azt másságként bélyegezve tabusítsa.

Ennek a tabusításnak a különös megnyilvánulása a közép-kortól ismert és a 20. század elejéig hatalmas sikert arató performatív forma, a freak show, amely a nézhetetlen tabukat, a másság megtestesüléseit mutatta fel a „normálisoknak”, egészségeseknek, hogy a kukkolás élvezetében a kirekesztésre épülő pozitív, saját identitást megerősítse. A testi és gyakran szellemi fogyatékkal, alternatív anatómiai alakokkal, testrészihiánnyal vagy testi többlettel élők: a „törpék” és óriásnövések, a végtaghiányosok és a háromkarú ember, a szakállas nő, az interszexuális eltérésekkel rendelkezők, az egzotikusságot kijátszó állatemberek (a Kigyóember, a Főkaember, a Koo-Koo művésznő ismert értelmi fogyatékos, vak, fogatlan, halandzsanyelven beszélő, testén madárjelmezt, kopasz fején pedig egyetlen tollat viselő, táncoló Madárlány, vagy talán mind közül az leghíresebb, Joseph Merrick, az Elefántember) kereskedelmi célú közszemlére tétele tökéletesen valósította meg a performativitásnak egy olyan formáját, amely a színpadról leltított test végletességét rejtette magában, és megvalósította a hiányzó más-testek bekebelezését.¹⁶

Általánosan megállapíthatjuk, hogy a test a kortárs kultúrában is tabukkal övezett zónába tartozik, és még mindig meglehetősen szigorú szabályozás alá esik. A nemek, korok, testalkatok szerinti gondolkodás sztereotípiáit lebontó s a sokféleséget integráló közösségi színházi műhelyek és innovatív rendezői formanyelvek képesek lehetnek szembeállni a játékos testét-lelkét megbetegítő, abuzív testképdiktátumok alkotói és nézői elvárásaival, hogy minél kevésbé a színész óhatatlanul változó testi adottságai, sokkal inkább testének feladatvégrehajtásra való alkalmassága (az elhatározott test testtudata) vagy éppen önértéke legyen elsődlegesen meghatározó. Reményeim szerint az új test-képparadigma színháza minél szélesebb körben éri el azt a közönséget, amely a másként értett és használt testben találja meg saját kortárs színháza érvényességét.

15 SZÉKELY György–CENNER Mihály–SZILÁGYI István, *A magyar színészet nagy képeskönyve*, Budapest: Corvina Kiadó, 1985; SZÉKELY György, főszerk., *Színházművészeti lexikon*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

16 Nem lehet véletlen, hogy a dark web felületein a mai napig komoly kereskedelmi értékkel bírnak a nyilvánosságból kirekesztett („torz”) testek (gyakran szexualizált) reprezentációi. A testi másság lélektani vonatkozásaihoz l. KENDE Anna, „»Sikertelen« testek, testükkel megjelölt csoportok”, in CSABAI Márta–ERŐS Ferenc, szerk., *Test-beszédek...*, 150–187, különösen 158–164.

HAJNAL MÁRTON

LEHET-E DUCI JÚLIA?

Színészttest, szereptest és viszonyai

És hogyan játszhatja el Júlia szerepét manapság egy férfi? Az alábbiakban szokatlan színésztestekkel, illetve szereposztásokkal kapcsolatos gondolatok következnek magyar példákon keresztül, a teljesség igénye nélkül, elsősorban problémafelvetés gyanánt.

Kelemen Hanna a Rómeó és Júliában, Pesti Magyar Színház,
r.: Eperjes Károly. Fotó: Juhász Éva



A test a színház egyik legtöbbet tematizált eleme. A bulvársajtó révén a sztárszínészek testének a változása (például hízása/fogyása) és látványa közügy, de a kortárs, progresszívebb előadások jelentős része is előszeretettel foglalkozik a testtel, valamint a testi folyamatokkal. A kortárs színházelmélet is gyakran hivatkozik a testi jelenletre mint a színház egy sajátos mediális aspektusára. Ha azonban a testi jelenlét nem is mindig megragadható, akkor is igaz, hogy a színházi előadások általában vizuálisan hozzáférhetővé tesznek testeket a néző számára, ami rögtön felveti a kérdést: milyen testeket nézünk szívesen? A dramatikus színház, hasonlóan más vizuális médiumokhoz, a jellemeket és a lelki folyamatokat a test révén teszi átélhetővé, így adja magát, hogy a jó egyben szép is, a rossz csúnya, konkrétabb példával élve: az első látásra egymásba szerető Rómeónak és Júliának a néző szemében is kívánatosnak „kell” lennie (legalábbis az adott színházi hagyomány és lehetőségek keretei között, mint ahogyan arra még majd utalok).

A testtel kapcsolatos színházi diskurzusnak része a nem normatív színészttest is, amely alatt egyebek mellett az adott színházi szituációban szokatlanak ható alkatú, korú, etnikumú, nemű, fogyatékossgal rendelkező testeket érthetjük. A kultúránkban meglévő, testtel kapcsolatos általános bizonytalanság (például mennyire alakítható a testünk) és a különböző adottságú testek szabályozása (például minden testnek egyenlő hozzáférést biztosítsunk-e különböző terekhez) visszahat a színészi testtel kapcsolatos gondolkodásunkra is. Másik oldalról a színház aligha tehető felelőssé a sokat kritizált testideálok terjesztéséért egy olyan korban, amikor húsz perc Facebookon töltött idő igazoltan rontja a saját testünk belső megítélését.¹ Egy átlagos néző jó esetben havonta egyszer pár órára megy színházba, ami más médiumok testképdömpingjéhez képest eléggé elenyésző időtartam.

1 PUKÁNSZKY Judit, *A testképet meghatározó szociokulturális tényezők és kötődési jellemzők vizsgálata egyetemista nők körében. A testtel való elégedetlenség és az evészavarok prevenciójának lehetőségei az oktatási intézményekben* (Doktori értekezés, Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2018; <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/18328/pukanszky-judit-phd-2019.pdf>), 50.

Ugyanakkor a színház a testtel való kitüntetett kapcsolata révén képes lehet megkérdőjelezni ezeket a testképeket, még ha az adott előadások csupán egy testileg sem feltétlenül reprezentatív közönséghez jutnak el.

Mielőtt azonban továbblépünk, és árnyalnánk a fentieket, érdemes tennünk egy kitérőt. A nem normatív testek halmaza egy végtelenségig tágítható, heterogén csoport, amelynek az együttes kezelése nemcsak a példatárat teszi lehatárolhatatlanná, de etikai gondokat is felvet. (Például tárgyalhatjuk-e egyszerre egy fogyatékossgal élő és egy ép, de a testalkata miatt egyes szerepekben szokatlan személy színházcsinálási esélyeit?)² Az egyes testi adottságok összetetten hatnak egymásra, vagy éppenséggel nem mindig kerülnek előtérbe. Maradva Júlia példájánál: Kardffy Aisha alkatalag kevésbé kiugró a Shakespeare-dráma női címszerepében, ugyanakkor perzsa származású édesapjától örökölt vonásai révén a magyar színpadon kuriózumként hat.³ Ráadásul míg egy lehatárolható kisebbségi csoport (például a cigányok) színpadi jelenléte sem könnyen vizsgálható, az általában vett testi másság, különösen annak kevésbé kiugró formái észlelésére hat a színházi szituáció. Az adott testet a színpadon a többihez is viszonyítjuk (elvárásunk lehet, hogy Júlia tűnjön a „legszebbnek” a szereplők között, még ha nem is ideális a testalkata), de a színpad egyéb elemei (például jelmez, smink, fény), valamint a szerephez kapcsolódó képzeink és a műfaji hagyomány, végezetül pedig a pusztán hatáselem, hogy a testet a világot jelentő deszkákon látjuk, mind-mind befolyásol minket a test észlelésében. Az enyhén sötét bőr például a tapasztalatok alapján tipikusan relatív: egyes szerepekben hangsúlyossá válhat mint egy kisebbségi csoport jelölője, más esetben „láthatatlan”. Emellett egy nem „ideális” test esetében az is kérdéses, hogy mennyire erős az a hagyomány, amelyet megkérdőjelez: Törőcsik Mari például fiatalon nem felelt meg az aktuális szépségideálnak, de egy akkoriban frissen elterjedt testképpel szemben feltűnést keltett.⁴

Végezetül a nem normatív testek vizsgálata során az ember szükségszerűen szembesül azzal, hogy mintha több párhuzamos történetet kellene összeegyeztetnie. A mainstream musicalek és a hétköznapiakat szándékosabban felvállaló, jellemzően független előadások színházi testhez való viszonya aligha egységes.⁵ Evidens módon némileg eltérő a helyzet a klasszikus drámák színpadra állítása és a színházi improvizációk révén létrehozott előadások esetében is. Egy társulat egyensúlya és a tagjaiból kialakítható szereposztás ráadásul minden színháznál (és előadásnál) eltérő kihívást jelent, amit számtalan, testtől független tényező befolyásolhat.

Mindezeket figyelembe véve az alábbiakban csak röviden felvetek két kérdéskört. Ha ugyanis a nem normatív testek reprezentációját vizsgáljuk, akkor a reprezentáció kettős értelmét érdemes szem előtt tartani: egyrészt, hogy az adott testi adottsággal körülhatárolt csoport képviselve van-e egyáltalán a színházban, másrészt, hogy amennyiben igen, akkor milyen szerepet jeleníthet meg, és miért.

Testvak színészválasztás

Kérdéses, hogy különböző testalkatú, etnikumú stb. személyek egyenlő eséllyel felvételiznek-e, mondjuk, színművész szakra. Miközben az elvi lehetőség mindenki számára adott, addig a gyakorlati egyenlőség vitatható.⁶ Bár hiba lenne az általánosítás, az oktatók sok esetben, a realizisztikus színpadi hagyományok jegyében, adott szerepekhez illeszkedő testeket keresnek, vagy ha nem, akkor is a színházi ízlésüknek megfelelő, általuk érdekesnek ítélt testeket választják ki. Ez a drámakanonhoz és hagyományhoz igazított válogatási szempont visszaköszön például Forgács Péter a színészfélvételiről írt doktori dolgozatában is: „A harmonikus vagy diszharmonikus külső megjelenés kapcsán föltesszük a kérdést: szívesen néznénk-e akár több órán keresztül. Testalkat, arckifejezés, hang, beszédmód, mozgás és a belső tulajdonságok bizarr szembenállása gyakran alkalmatlanságot jelent. Máskor ugyanez a szembenállás az ellentmondásosságától izgalmassá váló színpadi lényt sejteti. Jó jelnek érezzük, ha egyikükben-másikukban meglátunk egy lehetséges Antigonét, Kreónt, Haimónt, vagy Iszménét.”⁷

További szempont lehet, hogy maga a képzés is sok esetben ideologikus, legalábbis erre mutat rá Carrie Sandahl, amikor a különböző színészképzések egyik közös pontjaként a semleges állapot felvételét mutatja be, amire azonban egy kulturálisan teleírt (például fogyatékos) test képtelen.⁸ Mindazonáltal a színészi test érzékelése nehezen leválasztható olyan, személyhez köthető aspektusokról, mint az imidzs, a kisugárzás, a korábbi szerepek emléke vagy éppen az ápoltság megjelenés. Érdemes még megjegyezni, hogy a tánc, különösen a balett esetében az ideális test még erősebb elvárásként jelenik meg, konkrétan feltüntetett felvételi követelmény formájában, jóllehet például a test figyelembe vett adottságai és fizikai lehetőségei nem kapcsolódnak olyan erősen egymáshoz, mint ahogyan azt a hagyomány sok esetben sugallja (így például sok női táncos is képes az emelésre), ez pedig jelzi, hogy az ideális test-szerep összhang felülírhatja a képességet.⁹ Ne felejtjük el azonban, hogy aligha az előadó-művészet az egyetlen terület, amely az ideális testeket részesíti előnyben: egy rakodómunkástól, egy modelltől vagy egy bolti eladótól is sokszor adott testi jellemzőket várnak el kimondva vagy kimondatlanul a munkaadóik.

A tradicionális szereposztás és az azt sokszor kiszolgáló képzés egyik negatívuma, hogy bizonyos testű személyeket elzár bizonyos színpadi szerepektől. A nem normatív testek birtokosai előtt így két lehetséges út áll: vagy eljátszhatják a testüknek megfelelő szerepeket (ami egy csoport hiteles képviselőletétől a sztereotípiák megerősítéséig számtalan lehetőséget rejthet magában), vagy alapíthatnak a testi adottságot (és az ahhoz kapcsolódó szociokulturális kontextust) kiemelő kisebbségi társulatot. Magyarországon ilyen például a roma

2 Az észrevételt köszönöm Kérchy Verának.

3 Kerényi Miklós Gábor rendezése a Papp László Sportaréában, 2019.

4 GAJDO Tamás, „A nőnek a színpadon szépek kell lennie?“, *színhaz.net*, 2017. június 10., <https://szinhaz.net/2017/06/10/gajdo-tamas-a-nonek-a-szinpadon-szepnek-kell-lennie/>.

5 Vö. SCHULLER Gabriella, „Az öregség színrevitele“, *szinhaz.net*, 2017. február 23., <https://szinhaz.net/2017/02/23/schuller-gabriella-az-oregseg-szinrevitele/>.

6 Az amerikai színházról hasonlókat írtak a nyolcvanas években, vö. Richard SCHECHNER, „Race Free, Gender Free, Body-Type Free, Age Free Casting“, *TDR* (1988-) 33, 1. sz. (1989): 4–12, 5.

7 FORGÁCS Péter, „TANÍ-“ (Doktori értekezés, Budapest: Színház- és Film-művészeti Egyetem, 2017; http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Forg%C3%A1cs-P%C3%A9ter-doktori-dolgozat.pdf), 74.

8 Vö. Carrie SANDAHL, „The Tyranny of Neutral: Disability and Actor Training“, in *Bodies in commotion: Disability and performance*, szerk. Carrie SANDAHL és Philip AUSLANDER (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), 255–267.

9 Richard SCHECHNER, „Race Free...“, 8.

Mészáros Blanka, Jordán Adél és Nagy Ervin (Odüsszeusz) az Ithakában, Katona József Színház, r.: Székely Kriszta. Fotó: Horváth Judit



és nem roma színészeket és alkotókat egyaránt foglalkoztató Független Színház, de itt is érdemes megjegyezni, hogy nem minden (testi) kisebbség indul egyenlő esélyekkel és azonos problémákkal a színházi pályán. A szereposztás kapcsán felmerül, hogy ha nem a test kinézete alapján, hanem teljesen testvakon (bodyblind) próbálnának dönteni a rendezők, akkor milyen szempontok maradnak egy lélektani realista színrevitel esetében. A pusztá képzettség, és hogy a jelölt mennyire tudja beleélni magát a szerepbe?¹⁰ Még izgalmasabb kérdés, hogy miért ragaszkodunk a szerep és a színész testének hasonlóságához ilyen kényszeredetten.

Színészttest versus szereptest

Magáról a szerepről mint önálló és koherens képzetről csak a 18. századtól, David Garrick és az ő játéka által megihletett Diderot óta beszélhetünk a nyugati kultúrában.¹¹ Ehhez kapcsolódott egyfajta erős vágy a színpad realiztikussága iránt, amelyet az avantgárd mozgalmak nem tudtak tartósan felülírni, különösen Magyarországon, ahol még mindig a pszichológiai realizmus a legjelentősebb kifejezési forma.¹² A szerep és a színész között bizonyos hasonlóságokat várunk el ebben a hagyományban, ami azonban nem jelent teljes azonosságot.

Még egyszer visszatérve Júliához: a szerepet eredetileg férfiak alakították, ma viszont hazánkban Kelemen Hanna játékának hírértékéhez az is hozzáadott, hogy a színésznő már tizenhét évesen eljátszotta az ifjú Capuletet, jóllehet a dráma hősnője egyébként még nála is jóval fiatalabb, tizenhárom éves, ám ilyen korú színészre nem szokás ekkora feladatot bízni.¹³

A gond ezzel az, hogy a ránk hagyományozódott kánonban a jelentős szerepek elosztása messzemenőig nem egyenlő nemi, etnikai és sok más szempontból sem. Ez még akkor is problémás, ha bizonyos nagy szerepek testi adottságai nincsenek határozottan rögzítve a játszási hagyományban, ilyen például a hol kissé feminin, hol kissé gömbölyded Hamleté. De ha netán mégis felborítjuk a hagyományt, az ellenszereposztások esetében sem beszélhetünk kiegyensúlyozott arányokról egy olyan helyzetben, ahol sokszor csak a normatív, fehér, idomok nélküli test tud semleges lenni – ez az állítás annyira igaz, hogy még a bábok kialakításában is megjelenik, ugyanis a mell vagy egyéb látható nemi jelleg nélküli báb rendszerint férfit jelöl.¹⁴

A szakirodalom alapján, a teljesség igénye nélkül, a nem normatív színészttest és a szerep ellentéte kapcsán a következő lehetőségekről beszélhetünk (hozzátéve, hogy a kategóriák közötti különbségek nem minden esetben élesek).¹⁵

1. A szereposztás testvak, és a néző sem tulajdonít jelentést neki. Ez elsősorban kevésbé realiztikus hatású előadá-

10 Uo., 4.

11 P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 124–125.

12 Vö. SCHULLER Gabriella, „Az öregség...”

13 Eperjes Károly rendezése a Pesti Magyar Színházban.

14 ANTAL-BACSÓ Borbála, „Női testek a bábszínpadon”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 114–123, 118.

15 A lista elsősorban a Richard Schechner és Schuller Gabriella idézett cikkeiben felvetett szempontok továbbgondolása.



Horváth Szabolcs és Borsányi Dániel (Odüsszeusz) a Pentheszileiában, k2 Színház, r.: Kovács D. Dániel. Foto: Mészáros Csaba

soknál merülhet fel (például Kárpáti Péter rendezéseiben), vagy olyan helyzetekben, amikor a színészgárda összetétele ismertem speciális. Egy kisebbségi vagy egy diáktársulat klasszikus Shakespeare-előadásában nem feltétlenül foglalkozunk azzal, hogy a normatív vagy idős szereplőt miért egy tőle testileg különböző színész játssza. Természetesen kérdés, hogy a néző esetében itt tudatos vagy tudattalan folyamatokról beszélünk-e, már csak azért is, mert a testhez kapcsolódó kulturális képzetek nagyon mélyen belénk kódolva, ezért nehezen tudjuk teljesen figyelmen kívül hagyni a testek bizonyos tulajdonságait.

2. A színész a játékaival hitelesen felül tudja írni a különbséget a szereptest és színésztest között, például egy mainstream, realiztikus előadásban egy idősebb színész meggyőzően játszik egy fiatalabb szerepet. Itt tehát a szereposztás nem hat „véletlenszerűnek” vagy testvaknak, de a néző élménye éppen abban rejlik, hogy a színész szakmai bravúrt hajt végre, és adott esetben ugyanabban a szerepben lép fel, mint évtizedekkel korábban. Pelsőczy Réka két évtizeden át játszotta a huszonéves Masni szerepét a *Portugálban*, de természetesen sok más példát is lehetne említeni a színháztörténetből.

3. A szereposztás látszólag testvak, de a néző a rendezés vagy a kulturális kontextus miatt jelentést tulajdonít neki. Erre szinte tipikus példa az Opera környékén kialakult hosszadalmas vita a *Porgy és Bess* fehér szereposztásáról (2019), amelynek érvei és ellenérvei nemcsak Magyarországon, de külföldi bemutatók kapcsán is felmerültek (például nincs elérhető vagy megfizethető, etnikailag is „megfelelő” színész, pedig a produk-

ció létrejötté – annak művészi minősége miatt – közérdek¹⁶). Hozzáteszem, ez azért csak szinte tipikus példa, mert bár a vitában nem került előtérbe, de a rendezés, ha kissé egyszerűen is, de reflektált a szereposztásra, ugyanis miközben a jelentős fekete szerepeket fehérek játszották el, addig a két kisebb fehér szerepet feketék (dr. Marcelo Cake-Baly és Kálid Artúr).

4. A rendezés testtudatos, tehát a szereposztás valamiképpen reflektált, így a színész(test)választás a nézői értelmezés részévé válik. Itt két ellentétes Odüsszeuszt említenék példaként. Székely Kriszta *Ithakájában* (Katona József Színház, 2018) Nagy Ervin játszotta a mitikus hőst, ideális férfite azonban ironikusan is olvasható, a kultúránkban rögzült férfikép eltúlzott paródiájaként. Ezzel szemben a k2 Színház *Pentheszileiájában* (2019) Borsányi Dániel testalkata némileg eltért a klasszikus férfiideáltól, ezzel is aláásva a hős komolyanvehetőségét. Ismertebb példa talán Alföldi Róbert *István, a király*-rendezése (Szegedi Szabadtéri Játékok, 2013), ahol Stohl András maskulin Koppányával a kissé teltebb alkatú Feké Pál nézett farkasszemet mint István, ami valamilyen felforgatta a karizmatikus honalapító klasszikus képét.

5. A legérdekesebb helyzet természetesen az, amikor a néző bizonytalan a test jelentésességével kapcsolatban. A bizonytalanságra persze nehéz jó példát hozni, de Zsótér Sándor rendezéseiben a szereposztás gyakran kelt zavart, Kricsfalusi

16 Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „A különbség, ami számít”, *színhaz.net*, 2018. február 7., <http://szinhaz.net/2018/02/07/kricsfalusi-beatrix-a-kulonbsegami-szamit/>, valamint Dorinne KONDO, *About face: Performing race in fashion and theater* (Routledge, 2014), 230.

Beatrix pedig egy nagyszerű elemzésben ír *A hiányzó padtárs*¹⁷ című előadásról, amelyben kizárólag a nézőre van bízva, hogy eszébe jut-e, hogy a főhős nehézségei szempontjából az őt játszó színész etnikuma is jelentőségteli.¹⁸

Kricsfalusi ugyanitt egy lábjegyzetben hívja fel a figyelmet arra, hogy a felismerés megvitatását (amire az alkalmazott színház keretei előadás közben lehetőséget adtak) az is nehezítette, hogy sokan bizonytalanok voltak, hogy a kisebbséget cigányként vagy romaként illik-e megnevezni.¹⁹ Azt gondolom, hogy itthon, ahol a politikai korrektség elsősorban a

17 A Káva előadása Sereglei András rendezésében.

18 KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”, in *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 17–29, 26–29.

19 Uo., 28.

kritikájáról ismert, a színházi szakírók jó része megküzdött a nyelvvel a nem normatív testek leírása kapcsán, hiszen a kifejezéssel nemcsak a szerepet, de a színészt is leírjuk, és félő, hogy minősítjük is. Alapelv lehetne számunkra, hogy csak olyat írunk le, amit a színésznek szemtől szemben is elmondanánk, ugyanakkor az előadások vizuálisan sokszor erősebben fogalmazznak ennél. Így például a *Gaiáról* (Gergye Krisztián Társulata, 2019), amelyben Tárnok Marica „rengő, dús idomai” kerülnek előtérbe, elég komikus lenne finomkodva fogalmazni.²⁰ A zavar végső oka az, hogy a test sok aspektusa a kultúránkban tabu. A színház ezt pedig nehezen tudja feloldani, többnyire csak tükröt tud tartani hozzá.

20 Vö. HALÁSZ Tamás, „Dzsepetta”, *szinhaz.net*, 2009. szeptember 6., <https://szinhaz.net/2009/09/06/halasz-tamas-dzsepetta/>.

BALÁZS ETELKA

A SZÍNÉSZ TESTE ÉS AZ OKTATÁS

Egy felmérés tanulságai

Két évvel ezelőtt, 2019-ben írt szakdolgozatomban a romániai magyar színházak színpadán látható színészek testképével foglalkoztam. A mai normáktól való eltéréseket kerestem, és úgy találtam, kevés a rendhagyó testű színész az erdélyi színházakban. Feltételeztem, hogy ennek oka az oktatásban gyökerezik, hiszen színészek általában a színígyetemekről kerülnek ki. A cikkben hivatkozott felmérés nem reprezentatív, de jól szemlélteti a színészképzésnek az előadó testével, testképével kapcsolatos általános zavarait.

Három évet töltöttem tanóráról tanóra rohangáló, iskolai kötelezettségeik mellett fogyókúrázó, szabadidejükben edzésre járó színészhallgatók közt Kolozsváron. Közben informálisan beszélgettünk a testről, annak kinézetéről és a hozzá társuló elvárásokról. Több beszámolót hallottam arról, hogy valakire rászóltak a tanárai, hogy fogyjon le, figyeljen a tartására, eddze magát. Ezért is gondoltam, hogy megpróbálom felmérni, milyen hatással van a színészhallgatók test(kép)ére az oktatás.

A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának színészhallgatóit vettem alá kérdőíves vizsgálatnak. A három évfolyam harminc hallgatója közül tizenkilencen, a tizennyolc lányból tizenhárman, a tizenkét fiúból hatan válaszoltak a kérdéseimre, vagyis mindkét nemből a tanulók legalább fele.

Elsősorban arra voltam kíváncsi, hogy a jövőbeli színészeknek van-e valami elképzelésük az ideális színészképről, és ha van, ők beleillenek-e ebbe a képbe. A tizenkilenc

válaszadó közül mindössze hat gondolta úgy, hogy mindegy, hogy néz ki a színész, hárman a normatív, átlagos megjelenés mellett álltak ki („se nem túl jól, se nem túl rosszul kell kinéznie” – írta egy hallgató), egy személy pedig a következőt felelte: „A külső csak egy forma, és ha a formát vizsgáljuk, akkor minden forma beletalálhat egy művészeti produkcióba. Ha az előadás a nézők elsődleges vágyát célozza meg, akkor »szép«, kívánatos, tetszetős testeket fog felmutatni. Tehát a produkciótól függ, hogy hogyan kell kinéznie a színésznek.” A válaszokban három esetben jelent meg a „szép” jelző, ebből egy úgy szólt: „Ha nem is szép a színész, képesnek kell lennie széppé, vonzóvá válni a színpadon.” A szép mellett még a következő jelzőket és meghatározásokat használták a megszólalók a színész ideális kinézetére: arányos, esztétikailag kellemes, emberi, egészséges, erős, sportos, érezze jól magát a bőrében. Ketten ellenben a belső tulajdonságok fontosságára hívták fel a figyelmet a külső jellemzők helyett: „őszinte, hiteles, egy kis humorral megfűszerezve”. Azok közül, akik azt válaszolták, hogy a színész kinézete nincs normákhoz kötve, öten gondolták úgy, hogy rajtuk nincs semmi, ami eltérne az átlagtól. A többiek viszont úgy vélték magukról, hogy túlsúlyosak. Ugyanakkor azok, akik szerint a színész teste normatív kell legyen, mind megemlítették a sajátjukon egy-egy eltérést az átlaghoz képest, ami miatt az övék nem felel meg az általuk elvárt színészi testideálnak.

A hallgatók közül heten kaptak olyan visszajelzést a szakma részéről (tanár/színész/rendező), hogy le kellene fogyniuk, hárman olyat, hogy „puha a testük”, azaz erősödniük kellene, viszont olyasvalaki is volt, akit túl izmosnak tartottak. A fizikumra vonatkozó megjegyzések emellett a tartásra, a fittségre és az igényességre hívták fel a figyelmet. Négyen semmilyen visszajelzést nem kaptak, és csak egyetlen hallgató akadt, akit megdicsértek az alakja miatt. Érdekes ellentétpárok rajzolódtak ki a beszámolóban arról, hogyan kell kinéznie egy nőnek, illetve egy férfinak a színpadon. A hét, külső szemmel túlsúlyosnak tartott személy között 5:2 volt a nemek aránya a lányok javára, a másik két személyt – mindkettő fiú – viszont arra biztatták, hogy hízzon. Míg a nőknél az általános elvárás az volt, hogy fogyjanak le, legyenek fittekek és erősödjenek, a fiúknál problémaként a fogyás mellett a hízás, a testtartás, valamint a túlzott izomfőlösleg is megjelent. A válaszadók közül heten nyilatkozták azt, hogy a testük semmiben nem tér el az átlagostól. És annak ellenére, hogy heten kaptak olyan visszajelzést, hogy fogyniuk kellene, csak ketten gondolták magukról, hogy túlsúlyosak (illetve a másik szemszögből: csak egy hallgató tartotta magát ténylegesen soványnak).

Három megkérdéztet válaszolta azt, hogy valamelyik testi adottsága miatt kilóg a színészek normatív sorából, ezek a tulajdonságok pedig: széles váll, magas termet, izmos testalkat. Viszont az általuk említettek csak egy esetben vágtak egybe a szakmabeliek által észrevételezett tulajdonságokkal (ez pedig a túlságosan kidolgozott izomzat volt).

A hallgatók nem átlagos jellemzőként sorolták még az x-lábat, a szőrzetet, a hegeket, a vastag lábat, a pattanásos hátat, a tetoválást és a kisméretű lábfejet. A tizenkilenc válaszadóból kilencnek javasolták a tanárai, hogy változtasson a külsején, ebből hétnek fogynia kellene, amit a tanárok a következőkkel indokoltak: nem mutat jól a színpadon, több energiája lesz és jobban tud majd mozogni, mivel a pluszki-

lók korlátozzák a mozgásban. Fogyjon le, elvégre színésznek készül. Fogyjon le, mert így csak karakterszerepeket kaphat. Fogyjon le, mert akkor szebb lesz, és nagyobb lesz az önbi-zalma is. Itt a hallgató megjegyezte, hogy nem a kinézete, hanem a tanár miatt nem volt önbi-zalma órában. Ugyanez a diák számolt be a hivatkozott személy egy másik kijelentéséről is: „A színésznek szépnek kell lennie, és mi azért nem lehetünk színészek, mert nem vagyunk azok.”

A tanárok az alábbiakban felsorolt indokokkal motiválták a diákokat a testformálásra. Eddzen, hogy ura legyen a testének, könnyebben végre tudja hajtani a gyakorlatokat, jobban bírja a terhelést. Hízzon, hogy magabiztosabb legyen. A túl nagy izomtömeg merevvé teszi a testet, így nem lesz képes minden mozgást végrehajtani. Vagyis a mozgáskészség mint a színészi munka alapeszköze több érvelésben is megjelenik. Mindebből azt a következtetést lehet levonni, hogy a tanárok az ideális test kialakítását nem feltétlenül azért várják el a hallgatóktól, mert normákhoz kötik a színészek megjelenését, hanem mert úgy gondolják, ha a társadalmi elvárásoknak, az aktuális szépségideálnak megfelelnek a diákok, jobban fogják érezni magukat a bőrükben, magabiztosabbak lesznek a színpadon, így jobban el tudják látni a feladatukat, esetleg jobban el tudnak majd helyezkedni.

A kérdőívre adott válaszokból kiderült, hogy a tizenkilenc diákból négyen értettek egyet a tanár indoklásával, ebből hárman jelezték is, hogy a javaslatokat megfogadva edzeni kezdtek, egyikük pedig büszkén számolt be a fogyókúrájáról.

Hipotézisemre, miszerint létezik egy elképzelés a színészhallgatókban arról, hogyan kell kinézniük, és ezt a képet a tanárok is befolyásolják, az jött ki eredményül, hogy némely hallgatónak valóban van elképzelése az ideális színésztetről, viszont ennek az elképzelésnek a saját teste nem minden esetben felel meg. Ezek alapján egy színésznek edzettnek, sportosnak és strapabírónak kell lennie, valamint elégedettnek önmagával. Ugyanakkor olyan válaszok is érkeztek, hogy a színész teste nincs szabályokhoz kötve, így bármilyen lehet.

Az is kijelenthető, hogy a tanárok valóban megpróbálják befolyásolni a hallgatók testképét, és kimondva-kimondatlanul az elvárásoknak megfelelő, „piacképes” testű színészeket akarnak faragni belőlük. A diákok az őket érő megjegyzésekkel viszont nem minden esetben értettek egyet, aminek a leglátványosabb példája, hogy hét személyre mondták azt, hogy túlsúlyos, de csak két diák gondolta úgy, hogy a teste bármiben is eltérne az átlagostól.

A diákok több esetben megfogadták tanáraik tanácsait, mégsem mindegy, hogy ezek a tanácsok hogyan hangoztak el, nem sértették-e a hallgatókat női vagy férfi mivoltukban, vagy csupán az aktuális állapotukra vonatkoztak, és abban motiválták őket, hogy képességeik szerint kihozzák magukból a legjobbat. A másik nagy kérdés, amelyet a kutatásom felvet, hogy ha az oktatás a vélt vagy valós piaci elvárások figyelembevételével képzi és formálja a színészek testét, hogyan és mikor lesz lehetőségük megjelenni a színpadon azoknak az előadásoknak, amelyekre már nem vonatkoznak ezek az elvárások. Milyen irányba mutat az a színházesztétika, amelyben csak normatív testű színész szerepelhet? És ha mégis kikerülnek nem normatív testű színészek a színiéletetemekről, akkor ők vajon játszhatnak-e a karakterszerepeken túl hősszerepeket a maga pátozzal telt értelmében?

JAN, KAMERA!

A videotechnika fejlődéséről a német színházban

JAN SPECKENBACH művészettudományt, filozófiát és médiaművészetet tanult a kilencvenes években Karlsruheban, Münchenben és Párizsban. A kétezres évek elején részt vett Frank Castorf videószínházának létrehozásában a berlini Volksbühnén. Filmrendező, emellett mind a mai napig színházban is dolgozik. *Gestern in Eden* (Tegnap az Édenben) című rövidfilmjét Cannes-ban, *Die Vermissten* (Eltűntek) című nagyjátékfilmjét 2012-ben a Berlinálén, a *Freiheitet* (Szabadság) pedig 2017-ben Locarnóban, a versenyprogramban mutatták be. 2020-ban a Deutsches Theaterben ő felelt *A varázshegy* (r.: Sebastian Hartmann) streamközvetítésének képeiért, amely előadás a berlini Theatertreffenre is meghívást kapott. THOMAS IRMER beszélgetett vele.

– A videó színházi alkalmazását addig nem lehetett tanulni, amíg igazán még fel sem találták. Kezdjük a jelenség bemutatását háttértörténetként a tanulmányaiddal.

– Karlsruheban tanultam az 1992-ben alapított formatervező főiskolán, rögtön az első évfolyamban. Ez a főiskola a Bauhaus hagyományaira építő ulmi formatervező főiskola mintájára jött létre, és az oktatás számos ponton érintkezett a Művészet- és Médiatechnológiai Centrumban folyó munkával. A médiaművészetben belül volt grafikadesign, termékdesign, díszlettervezés és festészet, továbbá film – én ezt választottam a művészettudomány és filozófia kiegészítéseképpen. Az ottani struktúra biztosította az elmélet és a művészi gyakorlat kölcsönös egymásra hatását, ami nekünk „alapító” hallgatóknak örületesen sokat jelentett. Számunkra az intertextualitás volt a kiindulópont.

– Hasonlítható-e ez a megközelítés ahhoz, ami a tíz évvel korábban Gießenben alapított alkalmazott színháztudományi intézetet jellemezte?

– A kezdeteket tekintve minden bizonnyal. Gießennek azonban valószínűleg erősebb hatása volt a gyakorlatra. Én filmrendező akartam lenni, de a film iránti szenvedélyem valójában az elmélet felől jött. Nagyon sok filmet csak a szakirodalomból ismertem, és a hiányosságaimat csak később pótoltam szisztematikusan. A képzés alatt én elsősorban a médiaművészetre koncentráltam, a színház inkább csak egyfajta idejétmúlt művészeti lomnak tűnt a szememben, és egyáltalán nem érdekelt. Közben két évre Franciaországba mentem filmtudományt tanulni, és mire visszatértem, nemcsak a hallgatóság cserélődött ki, hanem az atmoszféra is megváltozott, nemcsak a főiskolán, de talán az országban is. Az intertextualitás mint alapérték helyét átvette a piaci igény. Nem sokoldalú, sokkal inkább célzottan képzett szakemberekre volt szükség.

– Hogy kerültél évekkel később a Volksbühnére?

– Elmentem, és megnéztem Frank Castorf *Elemi részecskék*-rendezését. Magáról a színházról és Castorfról nem sokat tudtam, voltaképpen csak annyit, hogy mindkettő híres. Még

azzal sem voltam tisztában, hogy Castorf hány éves, és mennyi mindent letett már az asztalra, szóval semmi sem befolyásolt, teljesen naiv befogadóként ültem be az előadásra. Lenyűgözött a produkció kimunkáltsága, zeneisége, a jelenetek filmes vágástechnikára emlékeztető szerkesztése – ilyesmit színházban korábban egyáltalán nem láttam. Mindehhez még hozzájött, hogy Martin Wuttke megcsúszott a színpadon, és beharapta az ajkát. És miközben a szájából csorgott a vér, le az ingére, mondta tovább a monológját, a nézőtérről meg lehetetlen volt eldönteni, hogy mi itt a fikció és mi a realitás. A kettő összemosódott. Másnap küldtem egy levelet Castorfnak, amelyben azt írtam, hogy láttam az *Elemi részecskék* filmadaptációját. Nem jelentkezésnek szántam, inkább csak meg akartam fogalmazni, hogy mi tetszett nekem az előadásban, de az utóiratban azért rákérdeztem, hogy lehetne-e esetleg hospitálni a színházban, mert ott valószínűleg többet tanulnék, mint bármelyik filmforgatáson Németországban. Nem sokkal később csörgött a telefon, és behívtak egy beszélgetésre. Így kerültem először Herbert Fritsch mellé, aki éppen akkor kezdett bele a *hamlet_X*-be, a *Hamlet* multimediális feldolgozásába, és a szöveg megírásától a vágásig mindent egymaga csinált. Három hónappal később jött az ajánlat, hogy készítsem én a videót a *Megalázottak és megszorítottak*hoz Bert Neumann bungáló-konténerében. Magával Castorffal mind ez idő alatt még csak nem is találkoztam, viszont végignéztem az összes korábbi rendezését.

– Köztük az *Endstation Amerikát és a Démonokat*, amelyek bizonyos értelemben az azután következő fejlődés előzetes fokait szemléltetik.

– Az *Endstation*ban egy állványra helyezett kamera közvetítette a fürdőszobából, ahová a nézők gyakorlatilag nem láthattak be, a képek pedig egy televízión futottak. A *Démonokban*, a *Megalázottak és megszorítottak* előfutárában csak egy tévé volt, amelyben filmek mentek leginkább háttérzajként. Filmrészletek, filmes idézetek szerepeltek már más Castorf-rendezésekben is kivetítve, ezek a dolgok tehát már megvoltak, de én éppen a legjobbkor csöppentem bele a kellős közepébe, amikor az egész új, komplexebb szintre emelkedett.



Szerencsém volt. Tudtam, hogy a *Megalázottak és megszorítottak*ban összesen hat rögzített ipari kamerával kellene dolgozni – ez a felállás pont elég ahhoz, hogy filmes eljárásokat lehessen bevetni. Egy ilyen médiarendszerrel már nemcsak kivetíteni, hanem – beállítással és ellenbeállítással – szerkeszteni is lehet a képeket, szituációkat lehet teremteni, ami rendszeresen befolyásolhatja a dramaturgiát. Számomra máig fontos, hogy a videó elbeszélői feladatot is kapjon. A képek közvetítésére egy nagy vászon szolgált, amely úgy állt a bungaló tetején, mint egy óriásplakát. Akár reklámfelületnek is tűnhetett, ami nagyon fontos volt a munkám szempontjából, mert így nem kellett a jelenlétét igazolni, és nem maradt idegen test a színpadon. Futhatott rajta reklám, ami ugye az alapfunkciója, vagy ki lehetett játszani ezt a logikát, és kivetíteni rá azt, ami a lakásbelsőben zajlik. Én bent ültem a házban, egy szekrényben, volt egy kis keverőasztalom, joystickekkel irányítottam az ipari kamerákat, és előben vágtam a képet.

– A nézők ugyan nem láthattak, de a színészek mit szóltak ahhoz, hogy öt órán keresztül közöttük, a szekrényből szerkeszted a képeket?

– Az én közreműködésem lényege ebben az esetben a láthatatlanságomban rejlett. A kitarításom egyébként rájuk is nagy hatást gyakorolt. A próbákon gyakran hosszú órákon keresztül gubbasztottam a szekrényben. De a külvilággal azért volt kapcsolatom, a kamerákon keresztül követtem az eseményeket. A vágás a színpadi megoldásokhoz hasonlóan a próbák során kialakult, de attól még végig észnél kellett lennem, mert a kamerák, ha nagyon lassan is, de mozogtak.

Éppen ezért mindig tudnom kellett valamelyest előre, hogy merre mozdulnak a színészek. Itt akár ki is használhatjuk az alkalmat, hogy ezzel kapcsolatban tisztázzunk egy félreértést, ami még mindig tartja magát. A színpadi megoldások lefutása és lényegi mozzanatai természetesen akkor is előre rögzítve vannak, ha nem tűnnek kidolgozottak és előre eltervezettek. Valamennyi tér mindig marad az improvizációnak, és variációkat is ki lehet próbálni, de az ember minden egyes alkalommal nem találhat ki és fel újonnan mindent. A nehézség gyakran éppen fordítva jelenik meg: valamit ismét úgy összehozni, ahogy egyszer már megtörtént.

– Castorf akkoriban újra és újra lelkesen nyilatkozott a közeli színpadi felfedezéséről.

– Igen, ez is fontos felfedezés volt mint új eszköz. Három-négy előadásra volt szükség az arzenál tökéletesítéséhez: a *Megalázottak és megszorítottak* rögzített kameráitól a *Mester és Margaritában* és a *Félkegyelműben* a kézi kamera és az ipari megfigyelő kamerák együttesén át a *Forever Youngban* a több kézi kamera alkalmazásáig. Közben az is világossá vált, hogy a rögzített kamerák túl nehézkesek Castorf színházához, és ennek a dinamikájához úgyiszlólván fel kellett szabadulni.

– A kamerának színésszé kellett válnia.

– Abszolút. A *Megalázottak* végén volt egy jelenet, amelyben minden színész még egyszer összegyűlt ugyanabban a szobában, és a kamera végigsvenkel rajtuk, egyfajta epilógusként. Először az egyik színész kezelte a kamerát, de Castorf elégedetlen volt az eredménnyel. Ekkor előbújtam a szekrényből, kivettem a színész kezéből a kamerát. Castorfnak ez

tetszett, és én is kiszabadultam a mozdulatlanságból. A *Mester és Margarita*ban ezt egy kameramozgató kocsi bevetésével fejlesztettük tovább, amelynek a segítségével a kamera ugyan dinamizálódott, de a kötött sínnyel miatt a színpad körüli mozgása még mindig rugalmatlan maradt. Hamarosan azt is észrevettük, hogy kézi kamerával szabadabban lehet dolgozni, ami végül be is igazolódott.

Ezt a fejlődést talán a dokumentumfilm elméletén keresztül lehetne leírni. A direct cinema esetében a falon ülő légyről van szó: a megfigyelő, aki elbeszél egy szituációt, látszólag nem vesz részt benne, olyan, mintha ott sem lenne. Erre az illúzióra reagált a cinéma vérité, ahol a légy – némi iróniával fogalmazva – a levesben úszik. Tehát nem egyszerűen ott van, hanem a jelenléte a szituációt is megváltoztatja. A következő lépés pedig a légy a szemben volt, hogy John Marshall etnológus viccét idézzük: a dokumentumfilm olyannyira önreferenciálissá vált, hogy szinte elvesztette tárgyát.

A *Megalázottak* a rögzített kamerákkal és egy láthatatlan kameramannal még egészen tisztán a falon ülő légynek felelt meg. A *Mester és Margarita* és utána *A félkegyelmű* a levesben úszó légy esete, mert itt már felmerült a kérdés, hogy mihez lehet kezdeni a színpadon a kameramanok testi jelenlétével. Az élőben közvetített képeket ugyanis szívesen nézzük, de azokat, akik ezeket készítik, már nem feltétlenül. Ez a probléma sok munkában máig felmerül. Aztán a Tennessee Williams darabja alapján készült *Forever Young*ban eljutottunk oda, hogy Martin Wuttke a színpadon elkialtotta magát: „Jan, kamera!”, azaz explicite felszólított a filmezésre. Az esőgép miatt vízálló kamerát használtunk, és élőben idéztük Buñuel híres jelenetét az *Andalúzai kutya*ból, amelyben felvágunk egy szemet. Ezzel tettük meg a lépést a szemben fickándozó légy felé.

– Miként a japán bunrakuban a bábjátékosok, gondolom, a láthatatlanság kedvéért a kameramanok is feketébe öltöznek.

– Tulajdonképpen nem. Bert Neumann, a díszlet- és jelmeztervező hétköznapi ruhákba öltöztetett minket. Inkább két lábon járó elidegenítő effektusként tekintettek ránk.

– Térjünk rá a színészekre ebben a színházból és filmből álló hibridben. Mit figyeltél meg náluk?

– Hamar kiderült, hogy a színészeknek kamera előtt sem szabad kevésbé „játsszaniuk” a színpadon. Az ember elsőre azt gondolná, hogy a kamera filmes játékmódot kíván, vagyis egy apró szemöldökrándulással egy egész szituációt kell megmutatni. De ebből csak gyenge színház jönne ki. Mi nem a mozi akartuk megidézni a színházban, hanem azt akartuk elérni, hogy ebből a sajátos felállásból a színészek számára is valami új lehetőség keletkezzen. Abban maradtunk, hogy a színészek ugyanúgy játsszanak, mint ha a kamera nem lenne ott, mert ez továbbra is színház. Viszont – amiért sok színész szívesen fogadta a kamerát – így bevethettek bizonyos mimikai eszközöket – például a nézést, amely egy nagyobb színházban nem feltétlenül ér el az utolsó sorig –, amit egy filmben, nagyközeli nem engedhetnének meg maguknak, mert túlzásként hatna. Ezt kifejezetten élvezték. Castorf a próbák során kezdettől fogva konzekvensen a kamerán és a vászonra vetülő képeken keresztül rendezett. A vásznat nézte, amelyen a jelenetek közben élőben vágott képek mentek. Ezáltal is fejlődött az egész: a kamera és a színészi játék egyidejűleg voltak jelen, nem pedig előbb az egyik, aztán a másik.

– És te? Te filmrendezőnek éreztél magad ott a kis dobozban és aztán a kézi kamerával a színpadon?

– Filmrendezőnek semmiképpen. De tudtam, hogy művészileg nem szürom el, és ez lényeges volt az ügy szempontjából.

A magam harminc évével volt bennem öntudat. Talán az interdiszciplináris képzésem lépett működésbe ebben a helyzetben. Azt gondoltam, hogy a videó vagy a videóművészet ebben az együttélésben egy új kifejezési formát találhatna, mert itt egészen nagy a mozgáster.

– Még azzal együtt sem éreztél magad filmrendezőnek közben, hogy egy személyben te tartottad kézben egy-egy ilyen produkció minden filmes vonatkozását: te kezelted a kamerát, te vágta, és tulajdonképpen rendeztél is?

– A rendező mindig az, aki a rendezőasztalnál ül. A színházban ezt a funkciót nem szabad összekeverni a képi rendezéssel, amelynek mindig a nagy egészbe kell betagozódnia. De hasznos volt, hogy ennyiféle területen dilettánszkodhattam. Persze azt se felejtjük el, hogy a kritika már az induláskor rögtön azzal jött, hogy mit keres a videó a színházban. Kezdetől fogva valami olyasfajta képzet tapadt a munkámhoz, mintha belepiszkítanék a fészekbe. Pedig az alkalmazott, színházi videó nem film pur, és nem is l'art pour l'art, sokkal több annál, és éppen ez tetszik nekem benne. Hogy valamennyire mindig koncepciótlan és maszatos marad. Ha túl tisztán működik, tuti, hogy rossz lesz.

Ez egyfajta kutatási folyamat is volt, és nagy szerencse, hogy Castorf volt hozzá elég merész, és volt benne elég energia ahhoz, hogy haladjunk előre. Hogy mindent kihozzon az emberekből. Ezért sem volt köztünk vita soha arról – ellentétben azzal, amit később más rendezőkkel megéltem –, hogy a videó túl erős lenne, a színészek pedig túl kicsik mellette. Ez a konfliktus nála nem létezett. A színházi sajtó azonban arra fókuszált, hogy a videó elnyomja a színészi jelenlétet. Vagyis azt róttá fel, hogy ez a távolság színháza, túl közvetett. Ebben az értelemben természetesen a provokáció színháza is volt. De Castorf nem engedett, hanem egyre messzebbre ment ennek a formának a kimerítésében.

– Mikor kezdte el más rendezőkkel is dolgozni?

– Elég korán. Ez párhuzamosan zajlott. Claus Peymanntól szinte rögtön kaptam egy megbízást a Salzburgi Ünnepi Játékokra.¹ Aztán 2002-ben Sebastian Hartmann színpadra állította a Volksbühnén Christa Wolf regényét, a *Kettészelt eget*. Azt javasoltam, hogy forgassunk hozzá egy afféle remake-et Konrad Wolf híres filmadaptációjának a képeiből. Ebben van egy híd Halle közelében, amely vezérmotívumként újra és újra felbukkan a filmben. Odautaztunk, és a helyszínen forgattunk. Ez tehát valami más volt.

– Majd húsz év telt el, mire most ismét összejöttetek Hartmann-nal a *Deutsches Theater* előadásában, A varázshegyben, amelyben a grafikai effektusokkal történő képmegmunkálás egy új formája és mindenekelőtt az áttűnés stílusesszüköze látható.

– Igen, de ezek is mind elsősorban live-képek a színpadon. Számomra nagyon fontos volt, hogy Sebastian ennél a rendezésnél is, amelyet a koronavírus okozta szükséghelyzet miatt élő streamre adaptáltunk, többet akart, mint pusztán dokumentálni egy olyan előadást, amelyet a színházban most nem tud átélni a közönség. Én a főpróbahéten kapcsolódtam be, aztán volt öt napunk az előkészületekre a kamerastábbal. Sebastian teljes következetességgel mondta, hogy mostantól már csak digitálisan gondolkodjunk, ne a színpad-nézőtér felállásnak megfelelő analóg módon. Mindent megkérdőjelezett, amit a színpadra állított. Azzal foglalkozott, az üres nézőteret és a helyzetet is beleértve, amiben voltunk. Nem úgy

1 Christoph Ransmayr: *Die Unsichtbare* (2001); <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/475/id/0/j/2001>

kellett tenni, mintha színházat filmeznénk, hanem azt kellett hangsúlyozni, hogy most így kell tennünk, mert mindez ebben a válságban, ebben a légüres térben történik. Volt két kameraman a színpadon, egy a nézőtéren, plusz egy totál hátulról és egy felvétel felülről. Én meg kaptam két keverőpultot, ami időről időre túlterheléshez vezetett, mert olyan sok kép futott be egyszerre, hogy nem tudtam átlátni. Ehhez jöttek még Tilo Baumgärtel rajzolt videói, aki digitális maszkokat is készített, amelyeket egy Snapchat-szerű algoritmussal élőben lehetett a színészek arcára helyezni. Ezáltal bámulatos módon keveredett az archaikus és a modern. Azt, hogy az áttűnéseket némileg túlzásba vittük, a próbák során fedeztük fel, de Sebastian teljesen rákapott, és ezáltal a képkeverés időnként eksztatikus hangulatúvá vált. Egymásra tettünk két arcot, az egyiket profilból, a másikat szemből. Ezeknél az intenzív közeliknél Ingmar Bergman *Personája* járt a fejemben. Sebastian viszont Godard-ra emlékeztették, és ezért beépítette a két kameraman találkozását, amint kölcsönösen filmezik egymást. Végső soron ez annak a törekvésnek az újraizáltása is volt, miszerint a videó a színházban nem feltétlenül gyengeség, hanem igenis lehet nagy ereje.

– *Most egyből húsz évet ugrottunk. Mi történt veled közben?*

– A Castorf-évek után, 2005-től filmrendezést tanultam Berlinben, és a *Tegnap az Édenben* című féléves rövidfilmmel rögtön meghívtak Cannes-ba, aminek nyilván nagyon örültem. Azóta két nagyjátékfilmet készítettem, és remélem, fogok még többet is. Emellett, hogy pénzt is keressek, különböző színházakban videóztam, és a lehető legkülönbözőbb projektekben vettem részt. Susanne Øglænd-nel egy kortárs operát, az *Aurát* vittük színre, ami számomra annyiban volt fontos, hogy oda előre legyártott dolgokat csináltam, amelyek voltaképpen mindenhova passzoltak. Jan Bosséval és Amelie Niermeyerrel régóta tartó együttműködés köt össze. Lényegében nekik is előre legyártott anyagokat készítettem, *A salemi boszorkányokhoz* szinte csak krétával rajzolt videókat, amelyek aztán az animációs filmekhez hasonlóan átalakultak, míg a *Frankenstein/Homo Deus*hoz egy rendes, húszperces sci-fi-t írtam, forgattam és vágtam a próbák alatt. Aztán megkeresett Milan Peschel is, akit még színész korában ismertem meg a Volksbühnén, és Martin Wuttkeval szintén volt két munkám.

– *Amikor a live film-színház ilyen tapasztalatai után a híres DFFB-n (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) tanultál, mindez gazdagította a filmrendezéssel kapcsolatos meglátásaidat, vagy csak akadály volt abban, hogy reagálj a tanmenet diktálta kihívásokra?*

– Igen is, és nem is. Az, amit az ember a színházban próbál, és ott működik, nem feltétlenül működik filmen, és fordítva. A filmnek és a színháznak tulajdonképpen nem sok dolga van egymással, meglepően csekély átfedés van közöttük, alig van érintkezés. A filmfőiskolán az évfolyamtársaim számára meglehetősen irreleváns volt mindaz, amit a Volksbühnén csináltunk, és ahonnan én jöttem. Őket ez egyáltalán nem érdekelte.

– *Ez meglehetősen szűklátókörűségről árulkodik.*

– Igen, de el kell mondani, hogy a szűklátókörűség mindkét oldalon ott van. A színházi emberek ugyan nagyon érdeklődnek a film iránt, de a német filmkészítés iránt alig, hacsak nem Fassbinderről van szó. Ami pedig engem illet, nem egyszerűen ezt a kézi kamerás filmezést akartam folytatni. A továbbtanulással a Volksbühnétől is függetleníteni akartam magam.

– *De azért leforgattál egy dokumentumfilmet, a színház szeretetteljes portréját.*

– Azt még 2002-ben forgattuk, és 2004-ben fejeztük be. De a bemutatójára hivatalosan csak 2017-ben, tizenhárom évvel az elkészülte után került sor Moszkvában a NET (New European Theatre) fesztiválon. Időközben a Vimeóra is felkerült, és tizenkétezer ember nézte már meg. Valószínűleg többen, mint ha moziban vetítették volna. Castorf és Neumann nem szerették, holott a Volksbühne megbízásából fogtunk bele, és fogalmam sincs, hogy Frank látta-e egyáltalán. Oly mértékben nem vettek róla tudomást, hogy végül a fiókban landolt, illetve a rajongók között keringett. Amikor kiderült, hogy Chris Dercon szakít a Castorf-érával, és az erre való visszatekintés elkezdett számítani valamit, a film dokumentummá vált, és a moszkvaiak meghívták.

– *Most tér vissza a Volksbühnére René Pollesch, akivel Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer (Kathrin Angerer asszony fegyverei) címmel nemrégiben mutattátok be a Wiener Festwochenen az új Volksbühne egyik produkcióját.*

– Igen, ezzel bizonyos értelemben a kör bezárult, vagyis a spirál a következő fordulóhoz ért. Nina von Mechow díszlettervező olyan teret képzelt el az előadáshoz, amely vertikálisan is elforgatható, és a táncfilm forgatásához, ami a cselekmény középpontjában áll, egy darut is rendelt. A daru mint lebegő külső szem egy új és nagyszerű tapasztalat volt számomra.

– *Kijutott a légy a levesből, és ismét repül?*

– Pontosan. A filmkészítésből az ilyen darukat lassan kissejteznek, és más technikával helyettesítik. Érdekesnek találom, hogy a színház éppen ezeket a lassan már őskövületnek számító eszközöket használja. De ha az ember egyszer felül egy ilyen dinoszauruszra, mélyen sajnálja, hogy eljárt fölöttük az idő. A távirányítású daruk és drónok persze többet tudnak és kevésbé veszélyesek. Egy kicsit azonban olyan érzés ez, mintha a felszereléssel együtt a kameramanok is kihalnának. Egy daru valahogy a szerzői narrációt jelképezi: az ember súlytalanul lebeg a dolgok felett. De ha ebben a tapasztalatban már nincs benne a test, az egész nagyon absztrakttá vagy felületessé válik.

– *Milyen jövő áll még a film és színpad összefonódásai előtt?*

– Én ezt csak a saját utamon keresztül tudom megfogalmazni, és ebben is, mint mindig mindenben, nagy szerepet játszanak a véletlenek. Ha Pollesch metaszínháza is a mozira és annak történeteire irányul, még izgalmas dolgok jöhetnek ki belőle. A videó színházi alkalmazása mára már teljesen magától értetődővé vált. Az, hogy egyre szélesebb körben elterjed, a technika tökéletesedéséből fakad. A *félkegyelműben* még vonszoltuk magunk után a kábeleket a színpadon, és ezt a nehézséget nem hagyhattuk figyelmen kívül. Ma már vannak vezeték nélküli felvételők, amelyek a képkészítés másfajta szabadságát teszik lehetővé. Vagy ott a 4K-s képfelbontás, ami nemrégiben még csak a mozikban állt rendelkezésre. Sokáig az is kérdés volt, hogy mivel járulhat hozzá a képi élményhez a projektor. De ezek mind csak technikai részletek. A programozott képek területén talán még nagy ugrásokra számíthatunk. Az eszközök adottak, a lehetőségek tárháza gyakorlatilag végtelen. Az elmúlt húsz-harminc év technológiai fejlődését tekintve mindenesetre nagyon meglepő lenne, ha ezek a médiumok nem lennének jelen a színházban. Részévé váltak a hétköznapi valóságunknak, amelyről beszélni továbbra is az egyik feladata a színháznak. Nem kell szeretni ezt a valóságot, de attól még szembe kell nézni vele.

A szöveget a szerző szíves hozzájárulásával közöljük. Fordította: Faluhelyi Krisztián.

DERES KORNÉLIA – FALUHELYI KRISZTIÁN

KAMERA, JÁTÉK, FORGATÁS

A film(szerűség) színrevitele

Hogyan és miért, mire használja a színház a filmkészítés eszközeit? És megváltoztatja-e ez a színházról alkotott felfogásunkat? Mit tud hozzáadni az előre felvett vagy élőben közvetített kép egy színházi előadáshoz? Példák Európából és a nagyvilágból.

Deres Kornélia: Ha a színházi előadásokban tetten érhető filmszerűség merül fel kérdésként, akkor az első személyesen látott példához 2006-ig kell visszaugranom az időben. Ekkor ment a Katonában *A Nagy Sganarelle és Tsa* című előadás. Visszatekintve, ez a Bodó-rendezés volt a behívóm a későbbi doktori kutatási témámba is, amely már az intermedialitás és a színház viszonyára fókuszált. Persze tizenöt éve leginkább csak benyomásaim voltak: egyrészt az általam addig látott, jó-részt drámaalapú, realista játékkonvenciókat működtető színházi előadásoktól (szerencsére) nagyon eltérő esztétika tárult fel. Másrészt végtelenül ismerős volt nekem ez a játéknelv, csak más területről: a Tarantino- és Guy Ritchie-filmekből (habár emlékeim szerint az előadásban konkrétan kamera nem bukkant fel). Talán ennek az ismerősségnek köszönhető, hogy nézőként nem okozott gondot a színpadon felépülő, káoszban tűnő asszociációs halmaz vagy virtuóz színészi játékmódok ért(elmez)ése. Évekkel később az előadás – és más Bodó-rendezések – recepcióját olvasva meghökkenem azon, hogy ami nekem anno nagyon jól olvasható és izgalmas volt, az több recenzens számára egyenesen kívül esett a színház fogalomkörén, s olyan hívószavak mentén próbálták leírni az előadásokat, mint például a blöff, a szkeccs, a cirkusz vagy az eklektika. Ez az ellentmondás vezetett engem kutatóként végül oda, hogy rákérdézek a kortárs színházi gyakorlatok filmes vonásaira, összecsengéseire, hagyományaira, vagyis azokra az esztétikákra – például a Wooster Group, a Mozgó Ház Társulás, Frank Castorf, Mundruczó Kornél, a Gob Squad vagy a Hotel Modern kapcsán –, amelyek komplex médiakörnyezetben gondolkodnak a színházról, felszámolva számtalan bináris oppozíciót a jelenlét, a dramaturgia vagy épp a színpadi ábrázolás területein.

Faluhelyi Krisztián: Én sokáig nem mutattam különösebb érdeklődést a színháznak a filmhez való viszonya iránt – miközben Zsótér „ülős korszakának” köszönhetően a szöveghez, az irodalomhoz való viszonya nagyon is érdekelt –, s hogy aztán mégis így alakult, abban egészen biztosan nagy szerepe

volt az első élő kamerás színházi élményemnek, amely szintén egy Bodó Viktor-előadás volt, *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról*. Pontosabban jóval korábban láttam már a Hotel Modern két előadását a Trafóban, 2004-ben a *The Great Wart* és 2008-ban a *Tábort (Kamp)*, de ezek esetében még egyáltalán nem a kamera általi közvetítés kötötte le a figyelmem, hanem az, hogy miként lehet játéktípusokkal egy terepasztalon eljátszani az első világháborút vagy egy olyan traumatikus eseményt, mint a holokauszt. Ez utóbbi kérdés akkoriban többek között Kertész Imre Nobel-díja vagy a *Maus*¹ újabb kiadása kapcsán is élen foglalkoztatta a hazai esztétikai diskurzusokat. Bodó előadását a 2010-es Theatrereffenen láttam, s ott már képtelenség lett volna másra figyelmem, mint a kamera és a színpad viszonyára, az előadás oly határozottan és egyértelműen ezt állította a középpontjába. És oly sokrétűen is – ami aztán eléggé magasra tette a léceket nálam az élő kamerás előadásokkal kapcsolatban. Néhány hónappal később a IV. Pécsi Nemzetközi TáncTalálkózón láttam Hiroaki Umeda két koreográfiáját, majd egy-két évvel később szintén a Theatrereffenen Markus Öhrn *Conte d'Amour*-ját és Katie Mitchell *Reise durch die Nacht* (Utazás az éjszakán át) című előadását, s amikor ezeken végigtekintettem, hirtelen rácsodálkoztam, mennyi lehetőség rejlik az élő kamerahasználatban, ugyanis ezen produkciók mindegyike egészen másra használja a kamerát, más funkciót ad neki az előadáson belül.

D. K.: Nagyon jó, hogy említéd Hiroaki Umedát, nekem is emlékezetes volt a Trafóban 2015-ben bemutatott két előadása,² amelyekben gyakran a táncos testét érő fény iránya vagy módja szervezte filmes látványt a mozdulatokat. Profi vágástechnikát láttam, kamera nélkül. Ahogyan Robert Lepage is előszeretettel játszik ezzel, például a *Playing Cards: Hearts*

1 Art SPIEGELMAN, *Maus. Egy túlélő története*, ford. FEIG András, Budapest: Ulpius-ház, 2005.

2 *Accumulated Layout és Holistic Strata*, vö. DERES Kornélia, „Az ember és a pixel. Hiroaki Umeda mozdulatszínházáról”, <http://szinhaz.net/2015/04/11/deres-kornelia-az-ember-es-a-pixel/>.

(Kártyajáték: szív) című előadásban 2013-ban, ahol nemcsak a filmes látványképzés és a némafilm bűvészközpontokkal közös technikái, de a korai fotográfia észlelési konvenciói is megidéződtek a testek pozicionálása és a világítás segítségével. Itt nincs kamera, csak a kamera által befolyásolt észlelésmód színrevitele.

A Bodó-féle, grazi *Az óra, amikor...* szintén alapvető előadás, de ott már, ahogy írod, az élő kamera játékmódjai kerültek középpontba: a színpad fölött függő közelképek és a szintéren látható jelenetek dinamikája tūponos koreográfiává szerveződött, ráadásul ez a dinamika folytonosan reagált a filmes fikcióképzésre, a vizuális információk egyenetlenségére, sőt, médiakritikai szempontokat is felvetett. Az „életem filmje” kifejezés sosem volt még ennyire konkrét. A filmkészítés konvencióit idézték nekem a jellegzetes doboz-díszletek is, amelyek a filmstúdiók pár négyzetméteren berendezett tereihez hasonlóan a kameratekintet számára valóságúen képezték meg az ábrázolni kívánt világot, míg a színpadon mesterségesen kialakított térelemekként lepleződtek le. Ráadásul az operatőr (Christian Schütz) és asszisztense (Andreas Kolbabe) folyamatosan látható is volt a színpadon, nem rejtőztek el, sőt, sokszor a színpadi fikciós univerzum aktív részévé váltak. Tehát itt érzésem szerint több funkcióval bírt az élő kamera annál, hogy ún. ötödik falként ablakot nyitott a nézői szem előtt elzárt területekre, kiegészítve a színpadi történéseket akár a történethez kötődő jelenetekkel, akár fantázia- vagy álomképekkel, ami például Castorf rendezéseiben visszatérő elem, elég csak a *La Cousine Bette* (Betti néni) vagy a *Bűn és bűnhődés* előadásaira gondolni.

F. K.: Castorffal kapcsolatban nekem is hasonló tapasztalataim voltak. Az ő előadásai nekem nem jelentettek olyan nagy élményt, s amikor szóba kerül, vagy olvasok róla, mindig elgondolkodom, miért alakulhatott ez így, s azt hiszem, a legfőbb oka az lehetett, hogy meglehetősen későn sikerült lencsevégre kapnom – ha élhetek ezzel a kifejezéssel. Először a 2013-as *Utazás az éjszakába* című előadást láttam tőle, majd a 2015-ös *Baal*t, tehát mindazok a korai előadásai, melyeket Speckenbach említ a mellékelt interjúban, nekem kimaradtak. Ennél a két előadásnál pedig úgy éreztem, hogy a kamerahasználat nagyjából kimerül abban, amit te is említesz, hogy egy ötödik falat, vagy másként fogalmazva, egy plusz teret nyisson. Vagyis mindössze arra használja a kamerát, hogy megsokszorozza a tereket, a történetmesélés síkjait, a nézőt érő ingereket, de azt a változatos, reflektált játékot, amelyet a Bodó-előadás kínált, nála nem észleltem. Olyasfajta minőségeket véltem felfedezni ezekben az előadásokban, mint Greenaway nyolcvanas-kilencvenes évekbeli filmjeiben vagy a videóklip-kultúrában, melyeket a népszerűsítő, leegyszerűsítő megközelítések barokkos burjánzásként, zsúfoltsággént, egyfajta posztmodern esztétikaként szoktak emlegetni, s bár korántsem áll távol tőlem ez az esztétika, a 2010-es évek közepén már nem találtam annyira izgalmasnak.

D. K.: Ezeken túl Castorfnál mintha az alapszöveg-olvasattal való játékként lepleződne le a kamera funkciója, tehát a klasszikus prózai vagy drámai anyagok textuális labirintusait, elrejtett eklektikáját járja be a kameratekintet. Teljesen más látok az olyan kollektívák esetében, amelyeket nem köt a színház materiális és (infra)strukturális kerete, mint amilyen például a Gob Squad. Az ő előadásai sokkal nagyobb lehetőség nyílik a kreatív reflexióra és a közönség részvételére is. Ott van a 2003 és 2020 között futó *Super Night Shot*, amely két részből állt: egy hatvanperces, négy videokamerával történő filmforga-

tásból, illetve ennek a filmnek a vágás nélküli, zenés betétekkel előben kiegészített vetítéséből. Maguk a nézők csupán a vetítésre érkeztek: egy olyan filmet nézhetek meg, amelynek forgatása épp egy órával korábban kezdődött, s operatőre, rendezője és főszereplője a Gob Squad négy, kézi kamerával felszerelt tagja, akik egy adott városrész bejárásával valósítják meg filmes projektjüket – előadásonként más és más civil szereplőkkel, akár más városokban. A másik ikonikus „filmese” előadásuk a 2007-es *Gob Squad's Kitchen*, amelyik három előben forgatott filmet mutat be egy színpadon, ahol csupán egyetlen hatalmas vetítővászon áll. Az Andy Warhol-univerzumra reflektáló filmek (*Kitchen*, *Sleep*, *Screen Test*) újrajátzása igazából az én autentikus prezentálásának témáját járja körül és játssza szét számtalan intertextuson, asszociáción és improvizációalapú jeleneten keresztül, amíg végül, az előadás végére a vászon mögötti négy színész lecserélődik a közönségből kiválasztott négy helyettesítőre. Az élő filmforgatás kiaknázza tehát a live art lehetőségeit, ami az alkotók mellett a nézőknek is felajánlja az aktív részvétel lehetőségét.

F. K.: Ezeket az előadásokat pont nem láttam a Gob Squadtól, de a leírásod alapján erőteljesen feszegetik a színházi



Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról, Schauspielhaus Graz, r.: Bodó Viktor. Fotó: Peter Manninger / Schauspielhaus Graz



Hotel Modern: Camp. Fotó: Herman Helle

élmény, illetve a színház és a mozi határait. A fentebb említettek közül a Hotel Modern, Katie Mitchell és Markus Öhrn előadásainál éreztem ezt, legfőképpen talán azért, mert ezek befogadása közben túlnyomórészt a kivetítőre szegeződik a tekintetünk. Mind a Hotel Modern, mind Mitchell előadásai a making-of, a live cinema példái, melyek során az alkotók arra törekednek, hogy a vásznon egy teljes film szülessen meg, melynek eleje, közepe és vége van, miközben a színpad a film születésének (technikai) körülményeit leplezi le. Mitchell ennek érdekében profi filmtechnikával (több kamera, állványok, sín stb.), relatíve nagy létszámú filmes stábbal dolgozik, sőt, az *Utazás az éjszakán át* esetében még egy hangstúdió is volt a színpadon. Ezekben az előadásokban a vásznon egy – a körülményekhez képest – professzionális filmet látunk, miközben a színpad meglehetősen kevés ingert nyújt: a Hotel Modernnél a terepasztal túl kicsi, az *Utazás...*-nál a színpadon túl sötét van, az események egy jelentős része a díszletek takarásában zajlik. A nézők tekintete egy darabig a vásznon és a színpad között ingázik, de tapasztalataim szerint a making-of varázsa hamar elmúlik, s onnantól fogva a legtöbbször csak a kivetítőt keresztül követik az eseményeket.

Miközben az előadások által kínált film önmagában nyilvánvalóan nem állná meg a helyét moziban vagy képernyőn, az is folyamatosan ott motoszkál bennem, hogy mennyire nyújtanak ezek az előadások színházi élményt, hogy milyen színház az, amelyik meglehetősen hasonló élményt kínál, mint a mozi, csak gyengébb kivitelben, sarkosan fogalmazva, amelyik rossz mozi kínál. Kérdés persze, hogy mit jelent az, hogy színházi élmény, vagy hogy mi a színház egyáltalán... A

múlt újra és újra szükségszerűen kudarcba fulladó definíciós kísérletei, a fogalmak inflálódásával való szembesülésünk után ma már nemigen szeretünk ilyesfajta kérdéseket feltenni, jóllehet, amikor átvételről, médiumok közötti határlépésről, egy médium medális sajátosságainak egy másik médium általi szimulálásáról beszélünk, az óhatatlanul arról tanúskodik, hogy titkon azért mégiscsak vannak többé vagy kevésbé határozottan körvonalazott elképzeléseink a színház, a film, a színházi vagy a filmes élmény fogalmával kapcsolatban.

D. K.: A színház médiumspecifikus értelmezéstörténete sok példával szolgál az általad felvetett kérdésre. A kiválóság és a különbözőzés médiaelméleti kategóriái feltételezik, hogy összefüggés van aközött, amiben az adott médium a legjobb, és aközött, ami megkülönbözteti őt más médiumoktól. Hogy a színházat (kényszeresen) elhatároljuk más művészeti tapasztalatoktól, annak persze praktikus okai is voltak és vannak, például a művészet vagy éppen a hozzá kötődő tudományterület legitimációja vagy a művészettámogatási infrastruktúra működése. A korábban emlegetett rendezőknél gyakran viszsztatérő (kicsit talán naiv) kérdése a recepciónak, hogy a filmforgatást, élő kamerát, mozgóképeket játékba hozó előadások akkor most végül is színháznak számítanak-e egyáltalán, vagy valami másnak. Ez a másság gyakran a hibriditás vagy éppen az intermedialitás tapasztalatát írja le – persze adott esetben annak problémáját is, hogy a mozgóképek megjelenése a profi látványképzésen kívül bír-e funkcióval.

Hiszen a színházat legtöbbször élő testek fizikai találkozáshelyeként szokás körülírni, nem élő képek és élő testek virtuális és/vagy fizikai találkozáshelyeként (és itt most elte-

kintek a Covid-időszak által felvetett problémáktól). De azok az előadások, amelyek játékba hozzák a távolsági vagy virtuális jelenlét tapasztalatát a fizikai jelenlét mellett, tulajdonképpen csak reflektálnak arra a komplex médiakontextusra, amelyben létrejönnek – itt látjuk a Gob Squad mellett a Zoo Indigo, a Rimini Protokoll, a Space több előadását. Mindez persze átalakítja a színházhoz kötődő elképzeléseket: látni, hogy a színház képes összegyűjteni és színre vinni más művészeti médiumokat, pontosabban azok formáit, konvencióit, technológiáit, ideértve a filmet is, miközben nem mozdítja ki azokat saját médiumspecifikusságukból. A színház így tehát megkérdőjelezi a reprezentáció ártatlanságát, és rámutat arra, hogy a színpad mint a világra nyíló ablak vélt transzparenciája helyett az ablakok megsokszorozódnak, és más reprezentációs módokra nyílnak. Itthon a Mozgó Ház Társulás például elég kreatívan használta ki ezt a tapasztalatot több előadásában még a kilencvenes évek végén, kétezres évek elején.

F. K.: Azt hiszem, a kritika általában akkor érvel úgy, hogy valami „nem eléggé színház”, ha egy előadás nem felel meg az elvárásainak, és ha ez egy mediális szempontból újat, mást hozó előadás esetében történik, akkor „kézenfekvő” erre fogni ezt az élményhiányt. Abban igazad van, hogy ez a hiányérzet – például a rossz mozi élménye – nem feltétlenül csak az adott előadás medialitásából fakadhat, de közben örületesen ellentmondásos, hogy egy diszciplína önnön legitimitációja érdekében kényszeresen elhatárolja a tárgyát, miközben más tekintetben nyitottságot vár el vele kapcsolatban.

A már említettek mellett engem a közelkép problémája is időről időre a színház és a film egymástól való elhatárolása felé terel(t), bár ha jól meggondolom, nekem sem feltétlenül önmagában a közelkép használata jelentett problémát néhány korábbi előadásélményem során. A közelkép jellegzetesen filmes eszköz, melyre a színház a film feltalálásától fogva féltékeny pillantásokat vet, hiszen rendkívül hatékonyan és hatásosan képes kiaknázni az arc kifejezőerejét. Az általam látott előadások majd mindegyike élt is vele, és sok esetben elsősorban az a kérdés merült fel bennem, hogy nem a színház elárulása-e az, ha olyasmire használják a kamerát, ami a színház eszközeivel elérhetetlen – mintha csak a fogyatékoságát hangsúlyoznák. Persze, ha a színházat történetileg változó mediális rendszerként képzeljük el – és miként tudnánk másként? –, akkor lehet, hogy immáron a közelképet is az eszköztára részének kell tekintenünk, ez esetben viszont nem beszélhetünk árulásról, noha az a kérdés továbbra is feltehető, hogy miben tér el az ily módon megváltozott színházfogalmunk a korábbiaktól. Emellett természetesen az sem elhanyagolandó kérdés, hogy mire használják az előadások a közelképet, ebben pedig elég nagy különbségek vannak.

Az egyik legkézenfekvőbb és leggyakoribb trend talán az, hogy a szereplő jellemének, pszichológiájának az elmélyítésére vetik be. Ennek egyik legtipikusabb képviselője a már említett Katie Mitchell, aki másfél évtizede készít élő kamerás előadásokat Nagy-Britanniában és Németországban, s előadásai azért is zavarba ejtőek, mert miközben mediális szempontból rendkívül újítóak, esztétikailag a pszichológiai realizmus, a naturalizmus talaján állva a filmtechnikát meglehetősen konzervatív módon a szereplők pszichológiai elmélyítésére, a nézői azonosulás elősegítésére, időnként érzelmek kiváltására használja. Vele szemben Bodónál szó sincs lélektani elmélyítésről: nála a közelképek a színpadi totállal ütköztetve annak átkeretezéseiként jelennek meg, a közelképeken feltűnő arcok

élénk mimikája, eltúlzott gesztusai, ahogy te is említetted, a némafilmes konvenciókat idézik fel. Egészen más Doron Rabinovici és Matthias Hartmann 2013-as előadása, a *Die letzten Zeugen* (Az utolsó tanúk) a Burgtheaterben, melyet hét holokauszt-túlélő korábban megjelent naplójából állítottak össze; a túlélők ott ülnek a színpadon, és miközben saját visszaemlékezéseiket profi színészek felolvasásában hallják vissza, az arcukat kamera veszi, a közönség pedig premier plánban figyelheti őket. Az előadás elején akár olyan várakozásaink is lehetnek, hogy a közelikén a megrendülés, a fájdalom, a feltépt sebek jeleit fogjuk majd látni – ez esetben a kamera szintén valamiféle pszichologizálás eszköze lenne –, de szó sincs erről: a mozdulatlan, barázdált arcok (a túlélők közül többen kilencven év felett járnak) a tanúság hordozói. És az is jó kérdés persze, hogy miként tekintünk a Hotel Modern játékfiguráinak, bábuinak közelről mutatott „arcára”.

D. K.: A közelkép mint vizuális kiemelési lehetőség egyébként színháztörténetileg is abszolút aktuális kérdésként körvonalazódik, nemrég olvastam Moholy-Nagy László *A Bauhaus színháza* című könyvben megjelent esszéjét, ahol a következőket fogalmazza meg a totalitás színházának színpadtechnikájáról: „A forgatóberendezéseken kívül a színpadnak lesznek hátulról előre és fölülről lefelé mozgatható térépitményei és SÍKJAI, hogy a színházi történet egyes részeit (az akció mozzanatait) részleteiben is – mint a filmbeli premier-planokat – parancsolóan kiemelje.”³ Tehát voltak a színteret érintő elképzelések is arra vonatkozóan, hogy a közelkép hatásait hogyan lehetne pusztán a térelemek és világítás mozgásával elérni. A másik általad említett ügy: a közelkép mint pszichológiai elmélyítés. Egyetértek, hogy amikor a kamera képei pusztán annyit tesznek, hogy lineárisan továbbírják a dramaturgikus univerzumot, akkor az alkotók vélhetően nem vetnek számot azzal a kreatív lehetőséggel, ami az eltérő ábrázolási konvenciók világszűrésre gyakorolt hatását lenne képes színre vinni. Úgy is mondhatnám, hogy bezárja őket – kamerástul – a dráma logikája. A dokumentarista előadások, ahol a kameraképek valamiféle tanúságot vagy éppen bizonyítékot szolgáltatnak, ekképpen a valóság betöréseiként jelennek meg, mintha megtörnék ezt, mert ott az elmélyítés iránya a színpadi térből, a fikciós elrendezésből kifelé mutat.

Sőt, itt eszembe jutnak azok a dokumentarista mozgóképeket használó, ugyanakkor részvételiséget kínáló előadások, mint amilyen például a Rimini Protokoll *Situation Rooms* című bemutatója 2013-ból: ott a néző-résztevők saját tablettal és ahhoz csatlakozó fülhallgatókkal felszerelve járhattak be a szituációs szobákat, ahol újrajátszhatták a videón látható jeleneteket, amelyek az arab háborút átélte civilektől származtak. Az előadás tere így mindvégig duplumként vált megtapasztalhatóvá: a konkrét fizikai helyszín az előre rögzített videókon keresztül önnön virtuális verziójában is jelen volt. A résztvevő saját testén és az újrajátszott mozdulatokon keresztül egyfelől kapcsolódott a fizikai valósághoz, másfelől a különféle történeteket hallgatva és a videón futó, újrjátszandó mozdulatokat figyelve a virtuális tér által befolyásolt ágensként szerepelt. Kizárólagosan tehát nem tartozott sem egyikhez, sem másikhoz, hanem egyszerre mindkettőhöz. Ez pedig már a néző saját testét érintő, mediálisan meghatározott érzékelési módokra kérdezett rá.

3 MOHOLY-NAGY László, „Színház, cirkusz, varieté”, in SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY – MOLNÁR, *A Bauhaus színháza*, ford. KEMÉNY István (Corvina Kiadó: Budapest, 1978), 55.

MÉDIUMOK PINGPONGMECCSE

Mit keres a kamera a színpadon? Arközeli, a nézőtérrel nem látható zezugokat, a vizualitás és a történetmesélés új módjait. Mennyiben befolyásolják a filmes technikák a színházi gondolkodást? Mit adnak hozzá, mit konfigurálnak át, kiforrhatnak-e belőlük új színpadi nyelvek? KELEMEN KRISTÓF, KOVÁCS D. DÁNIEL és NAGY PÉTER ISTVÁN színházi rendezőkkel, valamint JUHÁSZ ANDRÁS média designerrel BÍRÓ BENCE dramaturg beszélgetett.

– *Mikor veszték kamerát a kezetekbe? Vagy mikor adtok kamerát egy színész kezébe?*

Kelemen Kristóf: Ez nagyon veszélyes! Mármint a színészek kezébe adni. Amikor a *Megfigyelőkben* (2018) színészek kezelték a kamerát, nekem az volt a tanulság, hogy ezt csak nagyon átgondolt helyzetben szeretném használni a jövőben. Egyszerűen egy plusz stresszfaktor. Másfajta energiákat kell a színésznek összpontosítani, és ez nagyon megnehezíti a dolgát. A kamerával egy kiszámíthatatlan, rengeteg hibalehetőséget rejtő elem kerül az előadásba, bármi történhet vele, kilazulhat a kábel, elmehet a kép. Legtöbbször azt tapasztalom külföldön és Magyarországon is, hogy inkább operatőrök veszik kézbe a kamerát.

Nagy Péter István: Én is azt preferálom, ha operatőr kezeli a kamerát. Csak ebben az esetben lehet úgy gondolkodni a kamerahasználatban, hogy az tényleg profin működjön. Egy operatőr szaktudása egészen más szintre emeli a képalkotást. Másrészt rendezőként felszabadítóbb is. Ha színész kezében van a kamera, azt sokkal jobban meg kell indokolni. Ilyenkor beágyazottabb, organikusabb lehet a kamerahasználat, de dramaturgiailag sokkal erősebb választ kell adni azokra a kérdésekre, hogy mit jelent a kamera, miért van ott, miért a színész kameráz.

Kovács D. Dániel: Ezek sokszor utolsó pillanatos döntések. Nemelegyszer kiderül valakiről, hogy van a kamerahasználathoz affinitása, van rá antennája. Az élő kép színpadi alkalmazásának millió módja van. Ez ugyanolyan eszköz, mint hogyha arról beszélgetnénk, hogy a színpadon ki foghat és ki nem foghat meg egy krétát. Ahány indokolható koncepció létezik, annyiféleképpen tudom elképzelni. Minden ott kezdődik, hogy mi az, amit én meg akarok mutatni úgy, hogy nem tudom megmutatni a klasszikus nézőtér-színpad viszonylatban. Hogy mi az, amit fel kéne nagyítani, be kéne jobban keretezni, mint amennyire azt a klasszikus színházi figyelemvezetés engedi.

– *Kell-e speciális indok ahhoz, hogy egy előadás kamerát használjon? Az alapanyagból jön, vagy fordítva, egy formai megoldással szeretnétek kísérletezni, amihez gyakorlatilag bármilyen anyag passzol?*

N. P. I.: Változó. Volt, hogy a kísérletező kedv vitt rá, volt,

hogy az anyaghoz kapcsolódó gondolatok teremtették meg az igényt, hogy szeretnék kamerát használni. Legegyszerűbben a világításhoz tudnám hasonlítani. Dönthetsz úgy, hogy egyáltalán nem használod ezt a dimenziót, meg úgy is, hogy igen. Utóbbi esetben számtalan módon felépítheted ennek a módját, lehet a világításnak önálló dramaturgiája, de simán el tudom fogadni azt is, ha valaki csak azért használja a fényt, mert úgy döntött, ahogy. Nem feltétlen kell ezt mélyebben elemezni. Bizonyos esetekben jó, ha van erre egy kézzelfogható indok, bizonyos esetekben elég valami érzet.

– *Nekem is inkább az az élményem, hogy bár régebben mindig felmerült, hogy mit keres a kamera vagy egy vetítés a színpadon, mintha ma már elfogadnánk, hogy van, és kész. A Don Carlos rendezésénél miért döntöttél úgy, hogy kamerás megoldásokat használsz?*

N. P. I.: Ott alapvetően úgy fejtettük meg a saját, térrel kapcsolatos igényeinket, hogy egyfelől szeretnénk valamilyen reprezentatív teret mutatni, másfelől szeretnénk azt is, hogyha mindenféle zezugok, elrejtett sarkok és titkos folyosók megjelenének a színpadon. A Radnóti Színház kicsi színpadára nem is olyan egyszerű olyan térstruktúrát kitalálni, ami egyszerre tudja lefedni ezt a kétféle térkövetelményt. Aztán amikor már nagyjából megvolt a tükörterem gondolata, felmerült, hogy izgalmas lenne belátni a díszlet mögé. Olyan helyzetben megfigyelni a szereplőket, mikor ők maguk azt hiszik, hogy elbújtak, és így relatíve biztonságban vannak.

– *A Megfigyelőkben szinte magától értetődő, hogy a filmrendezőket játszó színészek kézbe vegyék a kamerát.*

K. K.: Emellett azt éreztem, hogy plusz jelentésrétegekkel tudja gazdagítani az ügynöki megfigyelés aktusát, a rendezői kegyetlen tekintet működését és a másik kiismerésének vágyát, hogyha egymás kamerázása megjelenik a színpadi helyzetekben. Az előadás azzal játszik, hogy áthallásokat, linkeket nyit a jelenkorral, ezt segíti a hatvanas évekbeli történetben az élő kamerahasználat.

– *A Nagyváradon 2020-ban bemutatott A Schroffenstein családnál vagy a most januárban nézők elé kerülő nyíregyházi A rovarok életénél mikor született a döntés, hogy ezek kamerás előadások legyenek?*

K. D. D.: Előbbinél a barlangjelenet kapcsán pattant ki a kérdés: hogy lehet megmutatni a néma sötétséget? Egy infrakamera volt az alapötlet, utána pedig elkezdtük keresgél- ni, milyen egyéb pontokon lehet a filmképet jelenté- sen használni. A tervezés szakaszában erre a talányra adott megoldás végül az egész előadás esztétikáját meghatározta, a történet- vezetőt is átalakítva. A Pelevin-adaptációnál pedig vágytam megmutatni a rovarok perspektíváját is. Így tudtunk érzéklete- sen játszani a méretkülönbséggel ember és rovar között.

– *András, te mint média designer egészen más pozícióban vagy, különböző rendezőkkel dolgozol itthon és külföldön is.*

Juhász András: Nekem fel sem merül a színház videó nélkül. Általában két irányból szoktam elkezdni dolgozni. Az egyik a saját vonalam, egy önálló alkotói folyamat, én a magam részéről ezt érzem igazán érvényesnek. A másik az alkalmazott irány, amikor különböző rendezőkkel dolgozom együtt, és az ő elképzeléseiknek kell megfelelnem, vagy közösen kitalálunk valamit. Ilyenkor az a fontos, hogy legyen egy olyan rendezői koncepció, ami a videót beleágyazza, be- leülteti abba a világba, amiben az adott előadás megtörténik. Jó, ha van egy olyan látványkoncepció, aminél a díszlet, a kép pozíciója, a vetítőfelület mérete és elhelyezése a térben, min- den egy irányba mutat.

– *És hogy látod a film és színház egymásra hatását?*

J. A.: Rokon műfajok, így természetes az oda-vissza köl- csönhatás. Mivel külön-külön egyik területen sem alkotok, engem inkább az összeolvastásuk érdekel. Az egyensúly, ami két művészeti forma ötvözéséből létrehozható, annál stabilabb és érvényesebb, minél kevésbé állnak meg önállóan a saját lábukon a különböző komponensek. Ez talán azért is fontos, mert egy olyan, élő műfajban, mint a színház, az egyik legfontosabb terület maga a befogadás, a figyelemirányítás, és mivel a mozgókép megjelenése gyakran új színtereket nyit a színpadon, úgy kell gondolkodni, hogy ezek nem lehetnek versenytársai egymásnak. Minél erősebb az egymásrautaltság, annál alkalmasabb az alapkoncepció egy érvényes tartalom kibontására egy hagyományos színházi térben. Én azt tartom a legizgalmasabbnak, amikor külön-külön egyik forma sem hordozza a jelentést.

– *Mit gondoltok a vetített kép és a színpadi történések közti versengésről? Mennyire uralja le a játékot vagy képes a színház egyéb eszközei fölé kerekedni a vetítés?*

K. D. D.: Ha vetített élő kép és élő színház is történik egy- szerre, akkor felmerül a kérdés, hogy ez segíti-e a történetme- sélést, vagy pont hogy hátráltatja. Én akkor érzem átgondo- latlannak és kontraproduktívnak az élő kamerahasználatot, ha a történetmesélés sérül. Régi és talán már felülírható köz- hely, hogy amint bekerül egy nagy vetítővászon a színpadra, és azon megjelenik valamiféle felnagyított arcközeli, az furcsa versengésbe lép a színpadi történésekkel, a néző figyelme pe- dig könnyen elcsúszik a nagy kép felé. Prózái színházakban – ahol én a legtöbbször megfordulok, és ahol a figyelemvezetés- ben már az is fontos, hogy ki mikor néz a másikra, ki mikor tesz egyetlen kis gesztust –, amikor egy több négyzetméteres vetített monstrum megmozdul, könnyen túl hangsúlyossá vagy erőteljessé válhat.

J. A.: Jó esetben a vetített kép a színpadi látvány organikus része. Ez azon múlik, hogy mennyire előre kitalált. *A halál kilo- vagolt Perzsiából* (2017) esetében például egy filmet forgattunk a színpadon, ott ez nem volt kérdés. Én általában azzal foglal- kozom, hogy filmet készítek élőben az adott térben. Ez szól egyrészt a létrehozásról, másrészt arról, ami közben létrejön.



Juhász András

– *Ott volt egy színházrendező is a projektben, Szenteczki Zita, aki azzal foglalkozott, hogy mi történik a színpadon, te pedig csak azt nézted, hogy mi történik a vásznon. Mintha te azt állítottad volna, hogy szinte mindegy, mi történik a színpa- don, mert mindenki úgymint a vetítést nézi majd.*

J. A.: Én azzal az attitűddel álltam hozzá, hogy egy filmet hozunk létre, de úgy, hogy az összefolyik a színpadi történé- sekkel. Jó volt játszani a szabályok felrúgásával is. Összességé- ben én ezt egy filmnek tekintem. Vetítettük önmagában is, és ebben az esetben csak egy bizonyos jelenetnél jelenik meg a színház. Tehát a filmnek van egy pontja, ahol hirtelen rájössz, hogy a film színházban készült, és a létrejöttét, vagyis az elő- adást nézők is nézték. Aki nem látta az előadást, azt mondta, hogy önmagában is jó a film, aki látta az előadást, azt mondta, hogy az előadás azért mégiscsak jobb volt.

– *Van olyan élményetek, amikor azt érzitek, hogy a film kontraproduktív? Illetve mikor működik a legjobban?*

K. D. D.: Az tűnik a legtöbb csapdával kikövezett út- nak, ha megpróbálom egy az egyben ugyanazt mutatni, ami egyébként is történik a színpadon. Olyankor én is azt érzem, hogy valamit elveszítetek. Az első próbákon, amikor valakinek a kezébe nyomod a kamerát, legyen az rendező, operatőr, színész, ösztönösen ez történik. Később azt kezded figyel- ni, mi az, ami a történet szintjén is új dimenziót nyit, nem csak kiegészít, legyen az valamiféle figyelem, egy arcrándulás vagy egy egészen absztrakt vizuális gesztus. De nem mindig találunk erre jó megoldást, és ebből szokott kikeveredni az, hogy belekezdünk egy-egy ilyen film-színház hibridbe, aztán

szemérmesen mégis kikapcsolgatjuk a kamerát ott, ahol mást nem lehetne csinálni, csak megmutatni azt, ami egyébként is történik. Ami vissza tudja billenteni a figyelmet a színpadra, az az András által is említett backstage-esztétika. Amikor látom, hogy a képen létrejön valami egészen illúziókeltő, önmagában is működőképes világ, amihez képest a színpadon tudom figyelni azt, hogy ennek mik a csalásai, mik a trükkjei. Amikor megértem, hogy valami teljesen máshogy néz ki a színpad realitásában, mint amilyen képet én végül megkapok, és mindez élőben történik, arról nekem jó élményeim vannak. Jó esetben ez egy izgalmas, játékos pingpongmeccs a két médium között.

K. K.: Az valóban érdekes, ha a film készüléseinek aktusát nézzük. Attól válik színházilag érvényessé. A színháznak az egyik alapvető működési mechanizmusa, hogy a produkció, a létrehozás előttünk zajlik. Nem egy korábban létrehozott művet fogadunk be, hanem a szemünk láttára születik minden. Színházba ezzel a nézői elvárással ülünk be, és sokszor valóban ez a backstage-esztétika tudja legjobban megragadni a figyelmet. Veszélyesebb az előre rögzített filmek vetítése, miközben én rendszeresen használok bejátszásokat az előadásaimban, például legutóbb a *Vad nyomozókban* (2021). Ezek ki tudnak nyitni plusz világokat, de a ritmusra nagyon kell figyelni. Sokkal hamarabb unalmassá válnak, mint az élő emberek.

J. A.: Arra is van példa, amikor a rögzített felvételek használata helyénvaló. Az egyik performanszunk pont ezzel játszott. Élő videót és rögzített felvételeket kevertünk, de úgy, hogy a néző ne tudja, mikor melyiket látja. Ha irányítod a néző figyelmét azzal kapcsolatban, hogy mit lát, és ezt rendre megkérdőjelezed, akkor izgalmas helyzeteket tudsz kialakítani.

– *A színház erősen képes stilizálni, a színpadon bármiből lehet bármi. Viszont ha kameraképet látok, akkor azon azt látom, ami van. Nekem a film realitása néha ütközik a színház stilizációs képességeivel.*

K. K.: Átkerül egy másik kódrendszerbe. Ez még erősebben megjelenik a színészi játék kapcsán. Teljesen máshogy kell játszani kamera előtt. Ahogyan a kamera átalakítja a va-

lóságérzékelést a tárgyhasználat terén, ugyanúgy átalakítja a térben lévő emberek jelenlétét és performatív működését.

– *Jan Speckenbach, Frank Castorf videósa ennek az ellenkezőjét fogalmazza meg. „Hamar kiderült, hogy a színészeknek kamera előtt sem szabad kevésbé »játszaniuk« a színpadon, [...] mert ez továbbra is színház.” Tehát újra: megváltoztatja-e szükségszerűen a kamera jelenléte a színészetet?*

K. K.: A Castorf-féle színészet speciális, mind hangerőben, mind gesztusrendszerében túlpörgetett, túlfűtött. A nézők kevésbé egy fiktív történetbe kerülnek bele, inkább mintha egy nagyszabású performanszot néznének, amit néha kamerák közvetítenek. Castorf előadásai általában is mindenfajta színházi szabályon kívül kerülnek, saját, radikális szabályrendszert állítanak fel.

N. P. I.: A *Don Carlosban* (2021) érdekes kísérlet volt a színészekkel, ahogy a színpadi és a filmes játékot finomhangoltuk. Speciális technikai nehézség volt például a hangosítás. Ha már élőben vetítesz képet, akkor megjelenik a nézői igény, hogy hangban is megteremts egy mozisabb hangulatot. És ha a képet nem tudod akusztikailag is lekövetni, akkor a befogadóban hiányérzet keletkezik. Ezért a hangerőt sokkal durvábban meg kell emelnie a színésznek, mint hogyha filmen játszana. Ugyanakkor ebben az előadásban rendkívül nagy a kép, a nézők is közel ülnek, tehát nagyon nagyban látsz arcomat. Így, a hanggal ellentétben, a mimika visszafogottabb kellett hogy legyen. Érdekes tapasztalat volt az is, hogy ilyen esetben nem feltétlen a színész az egyedüli létrehozója az alakításnak, nagyon pontosan kell együttműködnie például az operatőrrel. Ha kettejük tánca nincs elég jól összehangolva, az nagyjából olyan, mintha a színész a színpadon nem állna fénybe.

– *Hogy látjátok ezt a technika oldaláról? Hol milyen eszközök állnak a rendelkezésetekre, miket használtok szívesen?*

N. P. I.: Nagy kérdés, hogy nálunk, Magyarországon melyik színház milyen módon áll infrastrukturálisan készen erre a formára. Amikor Németországban néz az ember ilyen típusú előadásokat, ott meglepően simának tűnik ez a fajta működés.

Kovács D. Dániel. Fotó: Iváncsi-Szabó Balázs



K. K.: Magyarországon még nincs igazán gyakorlat a színpadi kamerahasználat terén. A legpraktikusabb technikai kérdések egy-egy produkció létrehozása közben vetődnek csak fel. Sokszor fel kell találni a dolgokat. Ez is egy kreatív folyamat.

J. A.: Én szeretek feltalálni új eszközöket, új formákat. Ha alkalmazott videósként vagyok jelen, akkor nehezebb. Akkor nagyon jó, amikor egy munkafolyamat a legelejétől kezdve gondolkodik vizuális megoldásokban, de ez elég ritka. Általában a díszlettervezők és a rendezők szoktak együtt kitalálni egy látványkonceptiót, ami tartalmaz *valami* videót, és a videós csak a tervfogadás előtt egy-két héttel kerül be a kreatív teambe. Innentől kezdve közös munkával alakul a koncepció, de már kevés tér és idő van fejleszteni egy új, egyedi technológiát.

K. D. D.: Ezen a ponton szerintem érdemes egy rövidet dohogni azzal kapcsolatban, hogy azokban a színházakban, ahol már aránylag erős és kiépült a technikai struktúra, általában a színdarabon, a szövegen van a hangsúly. A klasszikus színházi anyagokkal szemben támasztott elvárások sokszor gátjai lehetnek a kísérleti, filmes formáknak. Emiatt az ilyesfajta lubickolások inkább a független színháznak lesznek a sajátjai. Ott meg próbáljuk újra feltalálni a technikát, és emberi lelkesedésből, éjszakánként megoldani a problémákat.

N. P. I.: Én is sokszor kerültem már olyan helyzetbe, elsősorban független színházban, amikor nem mértem fel reálisan a lehetőségeket, és futni kellett az elképzeléseink után, de a körülmények szükségessége valóban kreativitásra sarkall. Az első ilyen sufinituningos próbálkozásom Celldömölkön volt a *Mielőtt meghaltál* című előadással (2018), aztán sokkal nagyobb volumenben az *Éhséggel* a Trafóban (2020). Ezek az előadások leginkább a körülmények dacára születtek. Ehhez képest üdítő élmény volt a Radnótiban egy komoly filmes stábbal dolgozni. Kellenek a szakemberek, ez mindenképpen csapatport.

K. K.: A Radnótiban a 10 volt az első olyan kamerázós és vetítős előadás (2018), ami komolyan megterhelte a színház belső működését. A *Don Carlos*nál talán már érezhető volt

egyfajta rutin. De valóban, ez általában Magyarországon még nyűgös dolog. A technikai felszereltség nem evidencia, és erre nincsenek még a színházak úgy felkészülve, mint a sokkal több pénzből gazdálkodó nyugat-európai társaik, ahol a színházi esztétikában is sokkal hangsúlyosabban megjelenik az új vizualitás. Érthető, ha csak akkor vesznek színházak ilyen eszközöket, hogyha konkrétan egy előadáshoz szükség van rájuk. Fontos, hogy a művészek provokálják ezeket a helyzeteket, álmodjanak meg új megoldásokat, és a színház is, ha hisz bennük, hajlandó legyen ebbe beruházni.

J. A.: Most a stream miatt tapasztalható egy boom a színházakban a videotechnika terén. Ahol korábban nem dolgozott egy videós se, most már több videotechnikus van, és komplett vágóstudió. Sokat lökött előre ez a helyzet. De még így is legtöbbször a vágyakat kell hozzáigazítani a lehetőségekhez.

– *András, te milyen új, multimediális színházi nyelvekkel találkozol/próbálsz a munkáidban?*

J. A.: Nagyon sok irány van. Ahogy a multimédiás eszközök behatolnak az életünkbe, úgy találnak utat a színházba is. Tér szempontjából három csoportot különböztetünk meg: média objekt, installáció és environment. Időkezelés szempontjából is alkotható három csoport: a filmes/animációs (előre rögzített), a live (élő videó) és az interaktív/generatív technika. Egy következő komponens a nyelvi összefüggés, ami minden aspektust beágyaz és szervesít, valamint megteremt a formai megjelenés és a kommunikáció lehetőségét. Új irányok gyakran a technikai fejlődés mentén alakulnak. De annak ellenére, hogy soha nem látott szabadság van a kép élő manipulálására és programozott generálására, egyelőre ez a hatalmas káprázat mintha lefoglalná az alkotók többségének figyelmét, gyakran elbillen az egyensúly, és üres látványosság marad az egész. Az a tempó, ahogy a technikai lehetőségek az elmúlt húsz évben fejlődtek, nem segítette az elmélyült alkotói munkák megszületését. Nekem nagyobb izgalmat okoz akár már húsz éve létező technikai eszközök használatával olyan rendszer, nyelv felépítése, ami új, ismeretlen formát te-

Kelemen Kristóf. Fotó: Éder Vera



remt, mint a technikai fejlődést követve az új lehetőségek első úttörőjeként azok bővületében lebegni.

– „*Theaterinszenierung für den digitalen Raum*”, vagyis a digitális tér számára készített színrevitel. Az elmúlt két évben sokszor találkoztunk hasonló kifejezésekkel. Mit hozott az előadások tömeges streamelése? Milyen inspirációkat kaptatok belőle?

K. K.: Hirtelen bekapcsolódtunk globális színházalkotási problémákba. Az üres nézőtér előtt zajló online előadások a világ minden pontján próbára tették a művészeket és az intézményeket. Izgalmas volt, amikor ebből a kényszerhelyzetből formai kísérletek születtek, például Oliver Zahn saját számítógépe képernyőjére készített *Óda a felejtéshez* című projektje (ami a Trafó műsorán is látható volt) vagy Christopher Rüping zürichi Tízparancsolat-sorozata, ami interakcióba is lépett a nézőkkel. Engem ezek a kezdeményezések abszolút inspiráltak, a *Niké, szabadságunk szobra* című saját munkámban például az online stream és az augmented reality (kiterjesztett valóság) formájával kísérleteztem.

K. D. D.: Pörgetem a nyugati high-tech előadásokat, például a DV8 csodáit. De ezek alapján nehezebb felpiszkálni a saját ambícióimat, mert elérhetetlennek tűnő dolgokat látok. Mostanság inkább nem színházból inspirálok. A filmes esztétika már annyira a mindennapok része. Könnyű kom-

munikálni a vizualitáson keresztül. Ilyen alapon én nem a színházakat vadászom, hanem azt, hogy milyen dinamikával és milyen vágással, ritmusokkal dolgozik például egy kortárs sorozat. Én a legtöbbet talán animékből loptam. Az ott látott tér- és időkezelésből. Ezeket színházban akár kamerával, akár kamera nélkül érdekes kísérlet implementálni.

– *Kamera nélkül is, mondd. A filmes látásmód hogyan határozza meg a mai színházat, akár úgy, hogy nincsen semmilyen vetítés?*

K. K.: Annak idején, amikor az egyetemre jártunk, volt Daninak egy *Gyévuska*-vizsgálója. Az úgy él az emlékezetemben, mintha egy film lett volna. Több ilyen élményem is van előadásokról, amelyek pedig nem használtak videotechnikát. Ha színházi vizualitásról beszélünk, vagy arról, hogy milyen ritmusokat használ egy előadás, hogyan szűkíti és tágítja a teret, milyen színészi jelenlét jellemző rá – ezeken keresztül kimutatható, hogy a színpadi történéseket és eszközöket milyen erőteljesen meghatározza a filmes gondolkodás.

– *Van előadás, amelyik kamerákkal dolgozik, mégsem érzni rajta a filmes gondolkodást, és fordítva, olyan is, ahol sehol semmiféle technikai eszköz, mégis filmes gondolatiság jellemzi. Titeket mennyire befolyásol a film abban, hogyan olvastok egy előadást, hogyan álltok hozzá egy alkotói munkához? Láttok-e esetleg valami tendenciát?*

N. P. I.: Sok minden múlik a ritmuson. A filmek ritmusa is egyre gyorsabb. A befogadói igényünk, a feldolgozóképeségünk leköveti azt, amilyen iramban kapjuk a vizuális impulzusokat a világból, és ez természetesen arra is kihatással van, milyen ritmust várok el egy színházi előadástól. Ez persze nem jelent automatikusan gazdagabb vizualitást. Ha megnézek egy régi Székely Gábor-előadást, amiben elképesztően okos módon van kitalálva a látvány, akkor én nem tudom azt mondani, hogy ma sokkal komplexebben gondolkodnánk erről. De az biztos, hogy teljesen mások az igények azzal kapcsolatban, hogy a látványt, a képeket milyen tempóban adagolja a színház.

K. D. D.: Hogy mennyiben követi a színház ezeket trendeket? Talán nem eléggé. Már én sem az a generáció vagyok, aki okostelefonnal a kezében lépett ki az óvodából, talán már nekem sem az anyanyelvem ez az örületes vizuális dömping és inger mennyiség. De valamilyen módon törekszem kapcsolódni hozzá, próbálok üldözni, kiismerni. Másrészt sok színházi munkámban törekszem arra, hogy pont ellene menjek. Hogy a gondolatok közvetítésének is meglegyen az a fajta tere és ideje, ami a színház sajátja.

Én streameket azért nézek nehezen, mert közben hajlamos vagyok elkattintani. Ehhez képest hiszek a színház hatalmában, a közösségi létezésben és gondolkodásban. Szeretném jól használni ezt a gyors és közérthető nyelvet, közben pedig fontosnak érzem azt a szemlélődő tudatállapotot, amire egy élő előadásnál rá tudok lassulni.

K. K.: A film csak egy eleme annak a globális változásnak, ami a világban zajlik, és a valóságérzékelésünket provokálja. Hogy mit tekintünk valósnak, hitelesnek, azt a filmekkel, videókkal és sorozatokkal együtt az online térben való létezés is erősen befolyásolja. Ahogy Dani is mondta, iszonyatos ingerültétségben élünk. Bizonyos értelemben a mi generációnk sokkal globálisabban éli meg a valóságot – ennek mentén nézünk és csinálunk színházat is –, másrészt könnyebben el is veszik a rengeteg információban. A korosztályunk egyik nagy kihívása, hogy hogyan tudunk rendet teremteni ebben a zajban, meglátni az erdőt is a fától.



Nagy Péter István. Fotó: Falus Kriszta

SCHULLER GABRIELLA

MEGTAPASZTALÁS, KONTEXTUS

Két előadó-művészeti kiállításról

A közelmúltban két performatív eseményeket/műfajokat bemutató kiállítás is megvalósult, amelyek kapcsán kiemelt szerep jut annak a kérdésnek: milyen eszközökkel lehet itt és most megidézni az eseményalapú művészeti formákat?

A színháztörténet-írás és színházelmélet közelmúltbeli egyik paradigmaváltása a teátrális események emlékezetének és archiválásának problémájához kapcsolódik. Míg a teória korábban a színház specifikumát a többi műfajjal szemben annak jelenidejűségében és a tulajdonképpeni műalkotás eltűnésében határozta meg, mára ez a nézet több szempontból is megkérdőjeleződött. Egyebek mellett aláássák azok az elméletek, amelyek szkeptikusak a tiszta jelenlét megragadhatóságát illetően, és a jelenlét nyomszerűségét, konstruáltságát hangsúlyozzák.¹ Egy másik izgalmas kérdéskör az élő esemény és a holt dokumentáció oppozíciójához kapcsolódik: Philip Auslander gyakran idézett tézise szerint éppen a másodlagosnak, utólagosnak tekintett dokumentum lépteti közösségi diskurzushoz az eseményt, a két dolog egymás relációjában létezik, éppen ezért a dokumentum/dokumentáció performatív hatalommal bír. További szempont a materiális maradványok újrajátszásokban való felhasználása, ami az egyedi esemény eltűnése helyett a továbbélés/újraélesztés metaforáját és értelmezői keretét kínálja a befogadónak. Az újrajátszások gyakorlata egyben arra is felhívja a figyelmet, hogy a rituálé, a történetmondás, az emberi test az archiválás ugyanannyira autentikus médiumainak tekinthetők, mint a dokumentumok (pl. szövegkönyv) megőrzése. Végül maguk az előadások és teátrális események is gyakran mind látványosabban nem játszó és befogadó egyidejű és egy térben való testi jelenlétének logikája szerint épülnek fel, például a technikai médiumokra való ráhagyatkozás révén.² (Az ezzel kapcsolatos felismerést/reflexiót a pandémia szülte kényszermegoldások tovább erősítették.)

1 „[...] a tudatfilozófia szerint az idő folyamának minden egyes jelen pillanata az emlékezés pillanata is egyben, és ez a jelent inautentikus, ironikus és allegorikus kapcsolatba hozza önmagával.” Gerald SIEGMUND, „A színház mint emlékezet”, ford. KÉKESI KUN Árpád, in *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 37.

2 Philip AUSLANDER, „The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ* 28, 3. sz. (2006): 1-10; Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London – New York: Routledge, 2011; DERES Kornélia, *Képalapács – Színház, technológia, intermedialitás*, Budapest: JAK füzetek, Prae.hu, 2016.

A *Nem nagy truváj* című kiállítás választott szempontja a technológia színházi tervezésben betöltött szerepének vizsgálata volt, kimozdítva a színházi *háttérszakmákat* abból a zónából, ahol, ha nem is láthatatlanok, de kevésbé reflektáltak. A cím (ahogy a tárlatvezetésen³ elhangzott) arra utal, hogy ha figyelmet is kap egy-egy előadás kapcsán a díszlet és jelmez, az ennek háttérben álló, olykor akár az egész látványtervezést meghatározó technológiai invenció ritkán kapja meg az őt megillető elismerést. A margitszigeti egykori ásványvíz-palackozó épületében két szinten megvalósult nagyszabású kiállítás, melynek kurátora Czvetkó Fruzsina volt, őt különböző típusú jelenséget mutatott be.

A kiállítás egyik rétegét a technika színpadi használata mint választott szempont alapján összegyűjtött, nagyjából 2006 óta született hazai, határon túli magyar és magyar kötődésű európai előadások bemutatása alkotta. Ezeket a produkciókat rövid, kompakt leírások és fényképek reprezentálták, a legtöbb esetben videórészleteket is láthattunk. A kiállítás e szelete a közelmúlt színháztörténetének egy megragadható irányzatát fogta össze, érzékeltetve, hogy a magyar színházban is markánsan jelen van a médiumokra (főként, de nem kizárólag a filmre) építő irányzat. Történeti ívet, elméleti elemzést, recepciótörténetet, nemzetközi kontextusba helyezést nem kaptunk, mindez nem is volt szándék; az összegyűjtés gesztusa azonban így is méltányolandó. Néhány előadás esetében tárgyak, díszletelemek egészítették ki a fentieket (például *A halál kilovagolt Perzsiából* című előadás hegesztőprojektora, mely a produkcióban instabil fényforrásként az esetlegesség, pillanatnyiség keretébe helyezte a képalapács konstans eszközét).

A kiállítás egy másik, jól körülhatárolható csoportját jelmezek alkották. A leglátványosabbak Nagy Fruzsina munkái, melyek összetettségüknél fogva leginkább viselhető kinetikus szobrokként írhatók le, a dramaturgiát és a színházi eseményt meghatározó tényezők. A jelmezek színpadi szereplését nem

3 Balázs Juli, Kálmán Eszter, Nagy Fruzsina tárlatvezetése, 2021. október 7.

csupán videórészletek szemléltették, de a próbababákon az installáláskor is próbálták úgy beállítani a ruhákat, hogy működésük – például egy szoknya felfújódása – a kimerevített pillanatban is érzékelhető legyen. Tihanyi Ildikó alkotásai pedig – az ellentétpárokat megvalósító, egymással dialógusba lépő, elektronikus elemeket használó öltözékek – önálló installációként is értelmezhetőek voltak.

A kiállított elemek harmadik csoportjába azok a díszletek/díszletelemek sorolhatók, melyek az eredeti előadás-környezetből kimozdítva részben vagy egészben installációs tárgyakká alakultak. És mint ilyenek funkcionálhatnak emlékeztetőként, mint például Árvai György és a Természetes Vészek Kollektíva *Végtelenbe zárva* című előadásában használt, lábakon álló üvegdozoz. Azok számára, akik csak hallottak/olvastak az előadásról, teljesen más kapcsolódást biztosít a maga mivoltában látni ezt a tárgyat, mint amikor egy cikkben olvasnak róla – természetesen az objekt elsősorban attól érdekes, hogy tudjuk, egy táncos, Góbi Rita egy előadáshossznyi időt töltött el benne.⁴ Voltak díszletelemek, melyeket alkotóik a kiállítás kedvéért interaktív tárgyakká alakítottak, hogy a néző (ezúttal látogató) megérinthesse, mozgással működésbe hozhassa őket, azaz merőben eltérő, akár taktilis viszonyba léphessen velük, szemben azzal, mintha csupán messziről szemlélné, ahogy a színpadon megjelennek. Ilyen volt például Kálmán Eszter *Justine – avagy az erény meghurcoltatása* című előadásának finom zsinórokból álló függőnye, mely a színpadon a teret tagolta, és a vetítést felfogó felületként is funkcionált.

Egy további csoportot alkottak a diákok munkái, tervek, meg nem valósult pályázati beadványok: makettek, próbababán kiállított jelmezek, díszlettervek, ismert és kevésbé ismeretlen előadások újragondolásai (pl. Pintér Béla *Anyaszemefénye* című előadása az Újszínház terébe elképzelve). Végül a kiállítás ötödik csoportját olyan installációk alkották, melyek eleve installációs szándékkal készültek, és nem a rekontextualizálás révén váltak azzá. Ezek közül a legnép-

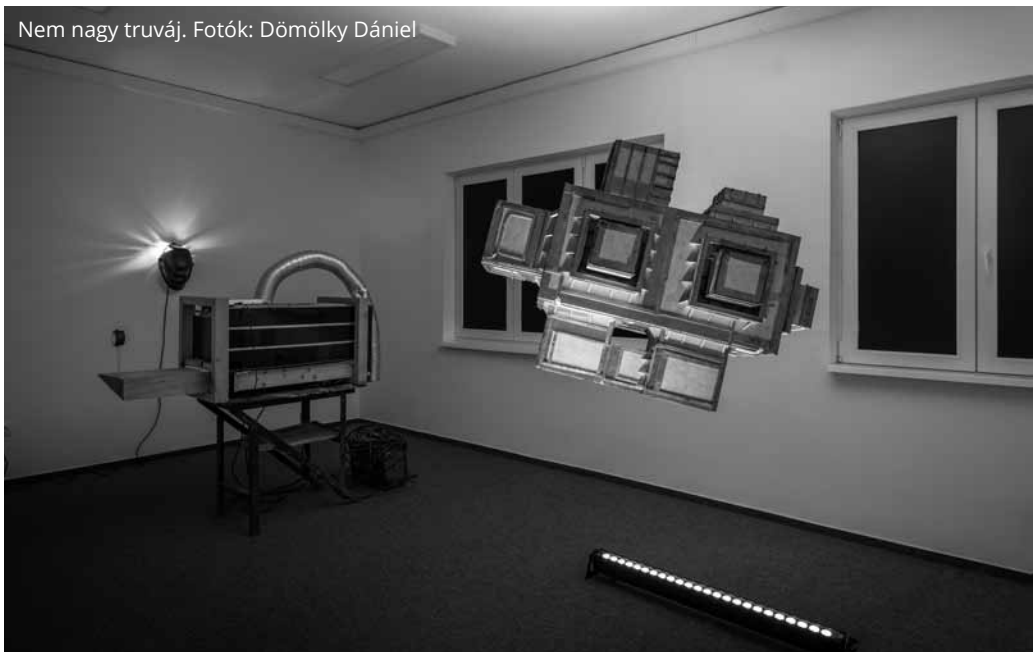
4 Az üvegdozoz nem azonos a Természetes Vészek Kollektíva 1986-os *Eleven tér* című előadásában használttal, de a méretük egyező. A két előadás összehasonlító értelmezéséhez l. DERES Kornélia, „Az üvegkoporsó visszatér. A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról”, in *Táncstudományi Tanulmányok 2020/2021*, szerk. FUCHS LÍVIA, FÜGEDI JÁNOS, PÉTER Petra, Budapest: Magyar Táncstudományi Egyetem – Magyar Táncstudományi Társaság, 2021), 157–172.

szerűbb a 2019-es Prágai Quadriennálén a legjobb kiállítás díját elnyerő *Végtelen dűne* (alkotók: Balázs Juli, Kálmán Eszter és Nagy Fruzsina díszlet- és jelmeztervezők, Juhász András videóművész és Keresztes Gábor hangtervező), mely főhelyre került a fogadótérben. (És hogy milyen nehéz ezt a műfajt máshogy megjeleníteni, mint hogy magát a dolgot tegyük megtapasztalhatóvá, azt jól mutatja a *Vízmezők* című immerzív installáció makettként és filmvetítés formájában való kiállítása, ami szükségszerűen szimplifikálta és redukálta az élményt a trafóbeli bemutatóhoz képest.) Kiemelném még Kalcis Gábor *Untitled Garden* című installációját, mely növények felületére renderelt, véletlenszerűen alakuló animációból állt, és alkotója a kiállítás ideje alatt folyamatos új-rakódással követte a növények lassú, néhány milliméteres növekedését.

Ahogy az utolsó példából látható, a kiállítás egyik fontos erénye, hogy a hagyományos színházi kereteken túllépve egy performatív műfaji hálózat lehetséges csomópontjaként vizsgálta az előadások tervezésére visszaható technológiai innovációt. Az imént leírt ötféle dolog egymással vegyítve jelent meg a tágas, helyenként beugrókkal és szobákkal tagolt térben (talán a betöltendő tér nagyságával függ össze, hogy a bombasztikus hatással bíró, színes-szagos, izgó-mozgó interaktív elemek mellett néhány szerényebb, egyszerűbb tárgy is volt, melyek csak lazán kapcsolódtak a tematikai felvetéshez). A kiinduló kérdéshez visszatérve megállapítható, hogy a díszletek, jelmezek, tárgyak ebben a kiállításban kimozdultak eredeti környezetükből, átlényegültek, miközben eredeti funkciójukról is informáltak – egyfajta kettős jelenlétet valósítottak meg. Az emlékezés/emlékeztetés fontos eszköze volt az oral history, azaz a kiállítást kísérő, vállaltan szubjektív tárlatvezetések sorozata is.

Más típusú megközelítést képvisel a Budapest Tánciskola történetét felfejtő, *Mozgásban* című tanulmányi kiállítás a Budapest Galériában (kurátorok: Péter Petra, Százados László, Szegedy-Maszák Zsuzsanna), melynek érintkezését a *Nem nagy truváj*val a performatív műfajok bemutatása adja.

Már első pillantásra szembeötlő, hogy itt az egyes dokumentumokat és dokumentumcsoportokat kísérő kuratori szövegek a vizuális elemekkel egyenrangú szerepet kapnak, kifejezett cél a történeti ív, a recepciótörténet, a társművészeti kontextus minél pontosabb kirajzolása és képbe hozása (ami a hely méreteit tekintve bravúros vállalkozás). A termeken



Nem nagy truváj. Fotók: Dömölky Dániel

sorrendben haladva lineáris narratívát kapunk, de a hetvenes-nyolcvanas évek underground kultúrájának hálózatossága miatt számos „kijáratot”, csomópontot is felkínál a tárlat.⁵ A befogadó számára az anyagbőség élménye ugyanolyan intenzív, mint a történetmondásé. Ennek háttérét az intenzív önarchiválás adja, mely az underground kultúra aktorai esetében egyrészt kényszer is volt,⁶ másrészt – ahogy a kurátori tárlatvezetésen is elhangzott – mivel egy táncelőadás másféle módon marad fenn és él tovább, mint például egy festmény vagy szobor, az alkotók számára sürgetőbb az archiválás készítése, a dokumentumok gyűjtése és megőrzése. Nem mellesleg: a Budapest Tánciskola történetének digitalizált dokumentumai a világhálón is tanulmányozhatók egy jól szervezett, a témának szentelt honlapon.⁷

A három terem egy-egy előadásra fókuszálva bontja ki a napjainkig tartó történet etapjait. Az első az Angelus Iván és Kálmán Ferenc által 1979-ben alapított Új Tánc Klub és az 1982-es, *Tükrök* című előadás köré szerveződik. Az Új Tánc Klub célja a táncosok, koreográfusok, pedagógusok részvételével zajló mozgáskutatás (melynek pedagógiai koncepciója és eredményei több ponton hasonlítanak Erdély Miklós kreativitásról vallott nézeteihez⁸), valamint a filmvetítések, előadások formájában történő információközvetítés volt a kortárs tánc hivatalos állami csatornákból kiszorított fejleményeiről. A kiállítótér leglátványosabb eleme az előadásban használt, egymáshoz 90 fokban csatlakozó két tükröfelület, melyekben a kiállításba lépő látogató rögtön megpillantja magát (két példányban is), előttük elhaladva pedig megérzi a tér összezavarását, kimozdulását. Emellett további relikviák, így a kézműves technikával készült plakát, az előadás nyomán készült filmfelvétel és egy mozgatható tükrököt tartalmazó interaktív installáció is helyet kapott (ezzel és néhány további tükrös tárggyal a korabeli nézők az előadások előtt és után játszottak), valamint számos, az Új Tánc Klub alapítását, működését, a hétköznapi életet szemléltető dokumentum (órarend, szóróanyag, fotók, alapító okirat stb.) is megtekinthető.

A következő terem a Kreatív Mozgás Stúdiót mutatja be, melyet 1983-ban egy alagsori tornaterem felújításával hozott létre Angelus Iván és Kálmán Ferenc. A KMS nem csupán a saját hely biztonságával támogatta az alapítók szakmai célkitűzéseit, de a nyolcvanas évek egyik fontos szabadságszigete is lett. A stúdióban a korábbi pedagógiai programot folytatva a kreatív mozgás örömét közvetítették táncosoknak, civileknek, gyerekeknek, emellett egyebek között aerobikóra, autogén tréning is szerepelt a kínálatban. Az így generált bevételekből a tér független kulturális helyszíneként tudott funkcionálni, gazdag, sokrétű, önálló programmal (zene, tánc, film, műelemzés, kiállítások stb.). A politika egyébként kifejezetten bátorította a piacgazdaság felé való elmozdulást, bár az elv alkalmazása a kulturális területen inkább atipikus volt. A kiállítás e szegmensében szintén helyett kapott néhány, a szenzoros

Mi? Nem nagy truváj. Technológiai kísérletek az előadóművészeti tervezésben

Hol? Margitszigeti Palackozó, 2021.09.26.–2021.10.10.

Kik? Szervezők: OISTAT Magyar Központ, Magyar Színháztechnikai Szövetség / főszervezők: Balázs Juli, Egyed Zoltán, Nagy Fruzsina / kurátor: Czvetkó Fruzsina

Mi? Mozgásban. A Budapest Tánciskola

Hol? Budapest Galéria, 2021.10.22.–2022.01.09.

Kik? Kurátorok: Péter Petra, Százados László, Szegedy-Maszák Zsuzsanna

befogadást elősegítő elem: az egyik, Angelus Iván és Kálmán Ferenc szabadalma, a „háromrétegű rugalmas táncpadló” rugalmasságánál fogva kíméli a táncosok (a kiállításon pedig a biztatásnak engedve szökdécselő nézők) izületeit; a *Rozmár bál* című előadás rekonstruált kubusába belépve pedig a befogadó a saját testével, érzékszerveivel tapogathatja le az előadásban is használt tér konkrét dimenzióit. A teremben kiállított plakátok és fotók a KMS működése során megvalósuló intenzív nemzetközi és hazai kooperációra irányítják a figyelmet – izgalmas látni az előadásokban megnyilvánuló innovációt és szabadságot (pl. a nézők bevonásával zajló *Tánc a medencénél* című 1984-es szabadtéri performansz esetében). Innen nézve valóban kreatívnak, sőt derűsnek tűnik a nyolcvanas évek, és önkéntelenül is adódik a kérdés, mi és hogyan lenne adaptálható mindebből a mai viszonyokra. A KMS a rendszerváltást is túlélve egészen 1999-ig működött – hogy pontosan miért és hogyan szűnt meg, külső, finansziális vagy inkább belső kényszerek miatt, nem kerül szóba; a hangsúly sokkal inkább a még a KMS működésével párhuzamosan beindult intézményesülésen van. (Ugyanakkor a kilencvenes évek programjait, kiemelten a TAM TAM Klub és a TAM TAM Galéria működését bemutató dokumentumok és relikviák egy szűkösebb, átjárószérű térben kaptak helyet, ami akár metaforikusan is értelmezhető.)

A harmadik terem ugyanis Angelus Iván pedagógusi munkásságának következő szakaszát, az 1991-ben alapított intézményformációk történetét, a Budapest Tánciskolát (BuTi) mutatja be. Egyrészt a diákok jegyzetei, órai munkái (beleértve az ideális iskolára vonatkozó elképzelést és az aktuális keretek értékelését) révén láthatóvá válik a pedagógiai idea és gyakorlat, mely az itt tanulók autonóm lényé nevelésére irányul; másrészt bőséges illusztráció (plakátok, fényképek, előadásrészletek) tanúskodik arról, hogy ki mindenkinek indult innen a pályája, miként szökkennek szárba a már a nyolcvanas években megfogalmazódott elvek a megváltozott mediális, kulturális, társadalmi kontextusban. Nem jelenik meg viszont annak a drámai helyzetnek a reflektált kibontása, amikor és ahogyan 2019-re a megszűnés szélére sodródott az intézmény,⁹ bár a falszóveg informálja a látogatókat a cirkusz-

5 A kádárizmusban alternatív nyilvánosságot teremtő underground szubkultúra hálózatosságának kérdéséhez l. HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex, 2006), 95–98.

6 Ehhez l. az ön-történetesítés fogalmát: <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/self-historicisation/self-historicisation>.

7 <https://archivum.tanc.org.hu/index.php/bemutatkozas/>

8 Vö. SZŐKE Annamária, szerk., *Kreativitási gyakorlatok FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986*, Budapest: MTA MKI – Gondolat Kiadó – 2B – EMA, 2008.

9 „Mi voltaképpen már három éve emigráltunk”. Angelus Ivánnal, a Budapest Kortárs Tánc Főiskola alapító rektorával Török Ákos beszélgetett, <http://szinhaz.net/2019/01/27/mi-voltaképpen-mar-harom-eve-emigraltunk/>; l. még CSENDES-ERDEI Emese, „Műsorváltozás Fekete Péter cirkuszművészeti víziói”, *Színház* 54, 7–9. sz. (2021): 32–35.

művészeti képzés – az adott szituációban a továbbélést jelentő – integrálásáról.

A kiállítás része egy videóválogatás. A felvételek egyrészt a KMS és a BuTi történetébe engednek bepillantást. Másrészt, ahogy arra Fuchs Livia is felhívta a figyelmet, a szocializmusban a videotechnika kulcsjelentőségű volt a tudásközvetítés szempontjából: utazni sem volt könnyű, de nyugati táncársulatokat és táncprodukciókat idehívni még nehezebben lehetett, így a videokazettákon hozzáférhető előadások és tánctechnikák egy könnyen mobilizálható/hasznosítható tudásbázist jelentettek (a felvételek megszerzéséhez, birtoklásához, vetítéséhez a hiánygazdaságban időnként kellett némi trükközés is).

A folyosón a meg nem valósult tervek, ötletekből látható összeállítás. Hogy egy konkrét példát is említsünk: Angelus a nyolcvanas években megálmodott egy adatbázist, melyben az előadóművészek csekély díj ellenében regisztrál-

hatták volna magukat, és így a kereslet és a kínálat könnyebben találkozhatott volna. A létező szocializmusban viszont értelmezhetetlen volt a fizetős önpromóció, így a kezdeményezés elbukott, de látványos példája annak, mennyire eltérően gondolkoztak az egy időben, egy térben, egy szakmában dolgozó alkotók (is).

A *Mozgásban* és a *Nem nagy truváj* című kiállítások egyaránt relikviák, dokumentumok, a befogadó testi tapasztalását elősegítő elemek, valamint az oral history segítségével igyekeztek feltárni és közel hozni tárgyukat. Tették ezt eltérő hangsúllyal, keretben, céllal: a *Mozgásban* a bő negyvenéves történetet és kontextusait vázolta fel, míg a *Nem nagy truváj* esetében főleg a díszletek, jelmezek, tárgyak, installációk a kiállítás terében itt és most történő megtapasztalása biztosította az élményt (mintegy folytatva a műfaji előkép, a 19. századi látványosságok hagyományát). Közös elem viszont a kiállítást előkészítő kurátorok, szakemberek alapos munkája.

FÁT CSAK FÖLDLABDÁVAL EGYÜTT

A színház-, a tánc- és a performanszművészet kiállíthatóságáról

Mi történik a színházzal, a tánccal és a performansszal, ha bekerülnek a kiállítótérbe? Hogyan fordítható le egy efemer előadás a galériák, múzeumok nyelvére? Miként őrizhetők meg és adhatók át az adott térben és időben zajló egyszeri művészeti események későbbi korok nézőinek? Többek között ezekről a kérdésekről beszélgetett SZALAI BORBÁLA művészettörténész, kurátor, a Trafó Galéria vezetője performanszokat, színházi és táncelőadásokat (is) bemutató kiállítások kurátoraival, együttműködőivel: BALÁZS KATÁVAL, HALÁSZ TAMÁSSAL, NAGY KRISTÓFFAL és URAI DOROTTYÁVAL.

– A darmstadti Hessisches Landesmuseumban található Joseph Beuys hét természet betöltő műegyüttese, a Block Beuys. Az ebben szereplő tárgyakat, műveket, csakúgy mint a performanszok maradványait Beuys maga installálta, majd 1970-től rendszeresen újrendezte. A múzeum Beuys 1986-ban bekövetkezett halála után nem rendezte át a műegyüttest, amelyet a mai napig a művész egyik legnagyobb autentikus installációjaként tartanak számon. Szerintetek megőrizhető-e autentikus módon egy performansz, egy tánc- vagy színházi előadás? Anélkül, hogy a megismételhetetlenséget, az élő test jelenléte által meghatározott elevenséget vagy a pillanatnyi-

ságot fetiszizálnám, szeretném megtudni, mit gondoltok arról, hogyan fordítható le vagy alakítható át egy ilyen efemer műfaj úgy, hogy bemutatható legyen egy teljesen más időbeliséggel és térbeliséggel rendelkező, más jellegű nézői befogadást igénylő kiállításon. Számotokra milyen nehézségeket és lehetőségeket rejt magában ezeknek az előadó-művészeti műfajoknak a bemutatása egy kiállítótérben?

Balázs Kata: Én nyilván nem láttam Joseph Beuyst élőben, ahogy nem láttam a bécsi akcionisták happeningjeit sem; az ismereteimet leírásokból és fotókból szereztem. A legnagyobb kérdés számomra az, hogy a dokumentáció valójában

milyen értékkel bír ebben a konstellációban. Hogyan tudjuk megidézni azokat az eseményeket, amelyek valamilyen művészettörténeti vagy esztétikai szempontból meghatározóak? Ha történész szemmel nézem, akkor a rekonstrukció azt jelenti, hogy ismereteket próbálok átadni egy eseményről, és megpróbálok interpretálni, hogy akkor és ott mi történt, miért történt, és ez hogyan illeszkedik abba a pályába, amelyről beszélek, és milyen belső jelentések rajzolódnak ki több összefüggő performansz esetében. De nyilván többféle lehetőség is van arra, hogyan nyúl hozzá az ember ehhez a problémához. Alapvetően abból érdemes kiindulni, hogy milyen élményt szeretnél a néző számára létrehozni.

Nagy Kristóf: Én ehhez egy dilemmával tudok csatlakozni. Szarvas Mártonnal az OSA-ban rendezett *Balra át, jobbra át* című kiállításunkban¹ igazából egyetlen rekonstrukciós rész volt. Az Inconnu csoport kapcsán nem is voltak feltétlenül olyan performanszok, amiket rekonstruálni akartunk volna, mert a csoport szubkulturális élete elválaszthatatlan volt ezektől. Bár tartottak kimondottan performanszokat különböző underground helyeken, de sokszor arra is performanszként emlékeznek, ahogy például beállítottak egy-egy házibuliba. Ebből a szempontból úgy is felmerül a kérdés, hogy hogyan lehet rekonstruálni egy ilyen, tízéves szubkulturális létezést.

Bár az Orfeo csoportnál voltak klasszikus színházi előadások is, azért ott is nagyon sok szempontból legalább ugyanannyira fontos elem volt a közösségi élet dinamikája és sajátos működése (például, hogy a próba mennyire aszketikusává vált számukra). Ezért számomra leginkább az az alapvető dilemma, hogy hol húzódik meg a határ egy-egy konkrét előadás vagy performansz rekonstruálása és annak a tágabb közegnek rekonstruálása között, amelyben az esemény létrejött.

Az Orfeo esetében az előadások leírását általában egy-egy színpadképpel illusztráltuk, csak egyet rekonstruáltunk. Mi társadalomtudósként inkább a közvetített ideológiára voltunk kíváncsiak, a konkrét dramaturgia, színpadkép, anyagok reprezentálásában Tóth Réka Ágnes segített, aki az orfeós bábelőadások történeti rekonstrukciójával foglalkozik. Bizonyos értelemben az, hogy kevés volt a mozgóképes forrás, még lehetőséget is biztosított arra, hogy sokkal egyszerűbben, szimbolikusan mutassuk meg az előadások üzenetét és politikáját.

Urai Dorottya: Egyrészt azt is nagyon érvényesnek érzem, amit Kristóf mond a kulturális közeg kapcsán, másrészt szerintem pont Beuys meg nekem például El Kazovszkij – akivel behatóbban foglalkoztam – szintén olyan művészek, akik annyira elidegeníthetetlenek a saját performanszaiktól, hogy szinte már blaszfémianak érezném azok újrajátszását, mert annyira hiányozna mögülük az az ember, aki ezeket létrehozta, hogy nekem ezek a performanszok egyértelműen halottak. Nyilván a konkrét újrajátszásra gondolok. A performanszok maradványainak rekonstruálását és kiállítását kicsit könnyebben végig gondolható kérdésnek érzem, de aki nekiveselkedik, mégis nagyon kemény fába vágja a fejszéjét, pusztán azért, mert annyira behatárolt az a maradványcsomag (nevezzük így a fotókat, videófelvételeket vagy akár tárgyakat, leírásokat), amellyel dolgozni lehet, hogy nagy kihívást jelent jól prezentálni egy olyan közösség számára, amelyik nincs ilyesmihez szokva.

1 Blinken OSA Archivum, Centrális Galéria, 2019; kiállító művészek: az Orfeo és az Inconnu csoport tagjai, valamint Irina Botea Bucan & Jon Dean, Loránt Anikó.



Balázs Kata. Fotó: Tóth Dávid

– Szerintem az az út, amit a *Túlélő árnyéka* című kiállítás-hoz² kapcsolódó társművészeti programok képviseltek, abszolút releváns válasz erre. Az egy az egyben történő újrajátszások helyett *El Kazovszkij*hoz valamilyen szempontból kötődő, esetleg vele korábban együttműködő művészeket hívtatok meg különböző (zenei, irodalmi, tánc-) performanszok bemutatására.

U. D.: Igen, ezzel végül is egyetérték, meg hát ez valamilyenre elkerülhetetlen is volt. Ezen kívül interjúkból készítettünk egy dokumentumfilmet is, amelyben a performanszok egykori szereplői arról beszéltek, hogy számukra milyen élmény volt a munka, és mi történt ott velük. Ezek nyilván nagyon fontos elemei annak, hogyan lehet az elmúlt performanszokat egy kicsit közelebb hozni a jelenhez.

– A tanúk visszaemlékezéseivel egyrészt kiegészíthetőek a létező dokumentumok, másrészt új nézőpontok is beemelhetők. Ezt az eszközt mindannyian alkalmazták az általuk rendezett kiállításokhoz. Miért döntöttek amellett, hogy a személyes hang, a személyes visszaemlékezés is teret kapjon?

B. K.: Abban nyilván eleve van némi ellentmondás, hogy a nyelv eszközeivel hogyan ragadható meg egyáltalán egy performansz vagy eseménysorozat. Konkrétan az *Új Modern Akrobatikát* bemutató kiállítás-hoz³ kapcsolódó vagy az 1987-es, kasseli *documenta 8* performanszprogramjának (*La Fête Permanente*) magyar résztvevőiről szóló kutatásom esetében

2 *A túlélő árnyéka* – Az *El Kazovszkij-élet/mű*, Magyar Nemzeti Galéria, 2015; kurátorok: Jerger Krisztina, Rényi András, Százados László; kurátor-asszisztensek: Bogyó Virág, Erdő Rebeka, Hódi Csilla, Kacsvinszky Tamás, Király Judit, Kiss Dóra, Muskovics Gyula, Soós Andrea, Urai Dorottya.

3 *Új Modern Akrobatika régen és ma* – *Pontos mint az atomóra*, Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, 2019; kiállító művészek: ezZámbó István, feLugossy László, Szirtes János.



Halász Tamás. Fotó: Féner Tamás

megkérdeztem a művészeket, ki hogyan emlékszik arra, hogy pontosan mi történt. Ebből aztán kikerekedett valamilyen kép arról, hogy azok a momentumok, amelyek a fotókon látszanak, az ő számukra hogyan őrződtek meg, és mi hogyan alakult köztük. De például a Képzőművészeti Egyetem egykori félszamizdat diáklapjában, a *Rámában* találtam egy beszámolót az 1987-es *documentán* zajló performanszokról Komoróczy Tamástól, aki akkor még hallgató volt. Ez egy nagyon részletes leírás és egyben interpretáció arról, hogy mi zajlott ott. A témához Elisabeth Jappe könyve is segítségemre volt, bár harminc év elteltével kicsit már máshogy emlékeznek az emberek arra, hogy mi hogyan történt. Az oral historynak nyilvánvalóan megvannak a buktatói, és az utólagos értelmezésből és értékelésből mindig adódhatnak problémák.

Amikor egy, a nyolcvanas évek második felében létező, nagy nemzetközi karriert befutott performanszcsoport tevékenységét próbáltam feldolgozni, akkor az okozta a legnagyobb gondot, hogy hogyan autorizálok egy performanszdokumentumot. Honnan számítanak egy performanszról készült fotók annak hivatalos dokumentumainak? Mert ha valaki csinált egy amatőr képsorozatot, az mint dokumentum, mint információhordozó lehet nagyon értékes, de esztétikailag nem feltétlenül az. Szerintem ez megint csak egy nagyon fontos kérdés a kiállíthatóság kapcsán.

Halász Tamás: Róna Viktor életútját és pályáját három módon mutattuk be: volt a kiállítás,⁴ amely, mondhatjuk, viszonylag konzervatív formában, mégis újszerű hangon szólt a közönséghez; módunk volt megjelentetni egy könyvet, ami csodálatos volt, mert a könyv olyan, mint egy parfümösüveg, magába zárja azt a rebbenékenységet, amit a tánc műfaja, és a múlandóságot, amit a kiállítás formája hordoz; és szerveztünk élő programokat, ahol szemtanúkat, társakat és a tánc-történetben jártas embereket próbáltunk megszólaltatni például szubjektív tárlatvezetések formájában.

Érdekes, hogy bizonyos szempontból beszorult ez az egész történet a tökéletes múlt és a tökéletes jelen közé. Nem-

csak amiatt, hogy én magam, mi magunk már nem láttuk-láthattuk őt élőben táncolni, hanem azért is, mert Róna Viktor esetében félmúltról, közelmúltról beszélünk. Pont arról a félmúltról, ami most mindenkit foglalkoztat. Az OSZMI Táncarchívumában többek közt mi magunk is most dolgozzuk fel a hetvenes-nyolcvanas éveket, erre a korszakra mint történelmi időre most kerül sor.

A táncot kiállításon megmutatni az illékonysága miatt úgy lehet, ahogy a kertész bánik egy átültetendő fával. A fa csak a gyökérre tapadó nagy földlabdával együtt mozgatható, csak az képes az egészet elevenen tartani. Az archívum raktárában lévő dobozokban található rengeteg izgalmas anyag csak úgy helyezhető át a kiállítótérbe vagy egy könyvbe, hogy az ember először annak fog neki, hogy kutassa és ábrázolja a kort, amelyben az illető személy vagy közeg működött, létezett.

Hogy elevenné változtassuk és elevenséggel töltsük fel Róna Viktor élettörténetét, jó pár trükköt is bevetettünk, például egészen banális tárgyakat is beemeltünk a kiállításba, amelyek erős asszociációkkal bírtak, és alátámasztották azt a történetet, amelyet el akartunk mesélni. Sok olyan dolgot is kiállítottunk, amelyeknek nem volt elsődlegesen közük sem Róna Viktor művészetéhez, sem közvetlen környezetéhez, sem a korszakhoz – egy frappáns fotó, egy különös dokumentum, valami, ami megmutatja a hatvanas évek hangulatát, a közeget, amelyben hősünk nap mint nap mozgott. Nem véletlen, hogy a kiállítás címe is ez lett: *Herceg a vasfüggöny mögül*, ami elég erős összterelése különböző fogalmaknak; a herceg szó mint romantikus, szinte már negédes toposz, és mellette a vasfüggöny, amely egyrészt a kor realitását hordozza, másrészt az ő élettörténetének egy nagyon komoly tényezőjét is megjelenítette.

A párhuzamosságok és egyidejűségek ábrázolásával olyan atmoszférát akartunk megteremteni, amiben a kiállítás látogatói számára értelmezhetővé válik az életmű. Nagyon fontos rendezőelvünk volt itt is – ahogy ez általában minden kiállításunkat jellemzi –, hogy az egyediből következtetünk az általánosra, és viszont. Veszünk egy személyt, akinek van egy fantasztikus története, művészi és emberi sorsáról és élet-

4 *Herceg a vasfüggöny mögül*, Bajor Gizi Színházmúzeum, 2020.



Nagy Kristóf. Fotó: Végel Dániel / Blinken OSA

helyzeteiről sok dokumentum maradt fenn, és tulajdonképpen az ő pályafutásából tudunk visszakövetkeztetni az egész korszakra is, nemcsak művészi, hanem társadalomtörténeti értelemben is. Azt szerettük volna, hogy egy ma 18-20 éves fiatal, aki a főhős halála után hosszú évekkel született, pont ugyanannyira tudjon azonosulni azzal, amit lát, mint az, aki úgy jön oda, hogy ezt az embert látta még fellépni, élmények birtokában, nosztalgiával, érzelmileg viszonyul hozzá.

– Kristóf, a Balra át, jobbra át című kiállításban az Orfeo és az Inconnu művészcsoportok kapcsán a hasonlóságok és különbségek – leginkább a művészeti és politikai radikalizmus szempontjából – legalább ugyanolyan hangsúlyos helyet foglaltak el, mint a két csoport története. Te mit gondolsz erről a megközelítésről, amely a kontextust bontja ki egy-egy művészeti pálya apropóján?

N. K.: Rettentően fontos, hogy a kontextusról szó legyen. Az Orfeo és az Inconnu csoportok szerintem kontextus nélkül ma nem sokat mondanak, és nem biztos, hogy a gigantikus, örökérvényű, univerzális műalkotásaik miatt fog bárki emlékezni rájuk. Nekünk az volt rendkívül izgalmas, hogy a kontextust és az egyéni alkotói pályákat hogyan lehet dialektikusan nézni. Amikor, mondjuk, a Kádár-korról van szó, sokszor az elnyomó hatalom/elnyomott művészek dichotómiában marad az erről való beszéd. A kérdés az, hogy hogyan lehet ezt árnyalni. Amikor a kiállításához és az azt megelőző kutatáshoz készítettünk interjúkat, feljött egy csomó olyan női tagnak a hangja, akik abszolút nincsenek reprezentálva ezekben a csoportokban, hiába voltak ott, hiába voltak tagok, hiába vettek aktívan részt a működtetésükben. Ez teljesen átalakította a nézőpontomat ezekről a csoportokról, mert addig nagyjából olyan kép élt bennem róluk, hogy itt vannak ezek a hősi pasik, akik szemben állnak a mocskos, kádárista rendőrséggel, erre kiderült, hogy igazából a saját belső viszonyaikban kvázi durvább elnyomások működtek tovább. Tehát a kontextus nemcsak az állami hivatal meg a művészeti intézményrendszer, vagy hogy van-e banán a boltban, hanem az is, hogy az ő szubjektumuk történetileg hogyan jött létre, hiszen ők maguk is a történeti kontextus termékei. Emiatt nem is

akartuk különválasztani az egyéni életpályát a kontextustól, mert ebből a szempontból az egyéni életpálya az maga a történelem. Másfelől természetesen az intézményi kontextus is befolyásolja egy-egy mű esztétikáját, hiszen abból adódóan különbözőek a feltételek, amelyek között a konkrét munkák létrejönnek. Más lesz egy performansz egy volt idegklinikai pincéjében, és más a Kőbányai Művelődési Központban.

Ezek a női hangok felhoztak egy csomó módszertani dilemmát is. Annyira durva és intim dolgok kerültek elő, amiket gyakorlatilag nem lehetett kiállítani, egyszerűen azért, mert azok, akik elmondták ezeket, nem akarták, hogy kikerüljenek. És hiába hívtuk el őket beszélgetésekre, a csoportok alárendeltebb pozícióban lévő tagjai nem feltétlenül akartak eljönni és visszaemlékezni. Inkább azok vállalták a felkérést, akik amúgy is hozzá vannak szokva ahhoz, hogy nyilatkoznak a témáról, és már megvannak hozzá a bevett mintáik, amiket ilyenkor mondani szoktak. Vagyis mi is szerveztünk kísérőprogramokat, hogy életet adjanak a kiállításnak, de azért látom ennek a hátulütőit és gyengeségeit is. Sokkal könnyebb valakinek a negyven évvel ezelőtti hősiességét performálni, mint kipakolni a traumáit.

– A performanszok kiállításokon történő bemutathatósága kapcsán még egy megközelítést szeretnék felvetni. 2018-ban a washingtoni Hirshorn Múzeumban mutatták be Tino Sehgal This You című performanszát, amelynek keretében egy énekesnő különböző módokon lépett kapcsolatba a látogatókkal. Sehgal eleve elutasítja, hogy performanszairól bármilyen írásos vagy képi dokumentáció készüljön, így ez a performansz is csak a látogatók személyes emlékezetében őrződhetett meg. A múzeum azonban úgy döntött, hogy megvásárolja ezt a művet, és így ez lett az akkor negyvennégy éves múlttal rendelkező múzeum gyűjteményének első kizárólag élő művészeti alkotásként bemutatható darabja. A művész ahhoz is ragaszkodott, hogy a vásárlás szóbeli megállapodáson alapuljon, ne készüljön róla semmilyen írásos szerződés vagy feljegyzés. Azután, hogy a mű bármiféle dokumentáció vagy leírás nélkül bekerült a gyűjteménybe, a múzeum három alkalmazottat jelölt ki arra a feladatra, hogy az általuk látott performansz emlékét megőrizték a jövő számára.

Urai Dorottya. Fotó: Birkás Dávid



Beszéltünk már arról, hogy a kurátor feladata lehet egy-egy előadás/performansz rekonstruálása, lefordítása egy másfajta formátumra, a kontextus bemutatása, de mit gondoltok arról a megközelítésről, amely a kurátorra mint egy performansz emlékének őrzőjére tekint?

N. K.: Az Orfeo és az Inconnu kapcsán – mivel két korábban nem túlságosan kutatott művészcsoporthoz van szó – a kiállítás bizonyos tagokról levette annak a felelősségnek terhét, hogy nekik kell ennek a korszaknak az emlékét őrizni és továbbvinni. Azt képzelem, hogy van abban valami felszabadító, hogy egyrészt lehet végre beszélni ezekről a dolgokról, másrészt viszont nem feltétlenül nekik kell beszélniük. Emellett azonban nem biztos, hogy ezt a felelősséget én magamra akarom venni. Mármint egy kiállítás erejéig rendben van, de életem további részében nem szeretnék ennek a két csoportnak az őre lenni.

U. D.: A *Túlélő árnyéka* című kiállításnál én azt érzem, hogy a kurátoroknak sikerült megidézni El Kazovszkij alakját, és valamit megőrizni belőle. A kurátor feladata talán az is, hogy valahogy elő tudja hívni azt az energiát, ami az adott művészből vagy korból jön.

– A *Herceg a vasfüggöny mögül és a Jobbra át, balra át* című kiállítások design szempontjából is eltérő megközelítése-

ket képviselnek, ami már abból is látható, hogy míg az előbbi esetében látványtervezőket, utóbbinál képzőművészeket hívtak meg a kurátorok a kiállítás megtervezésére. Mit jelentett az általatok rendezett kiállításoknál a design?

N. K.: A kor visszaidézése minden történeti kiállításban fontos, és nekem az a személyes tapasztalatom, hogy a mi esetünkben ehhez sokkal többet tettek hozzá a velünk dolgozó vizuális művészek, Lődi Virág és Kristóf Krisztián, mint amennyit mi kutatóként hozzá tudtunk adni. Főleg azért, mert nekünk olyan dilemmáink nem voltak, mint Katának a performanszdokumentáció kapcsán, ugyanis az előadások egy részéről csak rossz minőségű fotók maradtak fenn, és alig volt videófelvétel. Azokkal meg csak limitált mértékben tudtunk volna amúgy is kezdeni valamit. Ők viszont rengeteg ötletet hoztak, amiket mi persze kontrolláltunk, hogy történeti megalapozottság szempontjából rendben legyenek. Úgy éreztem, hogy nekik nagyon más a ráfutásuk a témára, és ez jót tett az egésznek. Ha a kiállításunk átélhető volt bárkinek, aki nem foglalkozott a témával, biztos, hogy az alapvetően az ő érdemük.

H. T.: Mi azért gondoltunk elsősorban színházi, látványtervezői megközelítésre, mert a mi esetünkben markánsan más a helyzet. Iszonyú minőségű fotók tömkelegével dolgoztunk, „úsztunk” Keleti Éva, Féner Tamás és mások műveiben. Csak Róna hagyatékában van minimum tízezer fénykép, ezek nagy többsége művészi értékkel bír. Itt nem nagyon voltak bestoppolandó lyukak, elsődlegesen strukturálásra volt szükség, amiben a csapat⁵ elmondhatatlanul sokat segített. Másrészt átjárt mindent egy erős és izgalmas, nosztalgikus hangulat, amit itt – nem vagy nem feltétlenül campként – ki akartunk játszani, ezért gondoltuk, hogy ezt legjobban egy színházban jártas ember tudja megragadni. A nagyon erős atmoszféra megteremtése volt a célunk, nem kultuszt, hanem elevenséget akartunk létrehozni.

– *Pont ez az elevenség az Új Modern Akrobatikánál is megjelenik: a kiállított művek ott valóban „aktivizálódtak” a művészek által, így a kiállítás egyszerre tudott a múlthoz és a jelenhez kapcsolódni.*

B. K.: Az *Új Modern Akrobatika* a Miskolci Galéria kiállítása volt, ahol ezek a művészek közösen évtizedekkel ezelőtt rendeztek egy kiállítást, és ez tulajdonképpen egy arra emlékező gesztus volt. A Miskolci Galéria teréből adódott az a lehetőség, hogy tulajdonképpen három egyéni kiállítást csináltunk, a nagy térben pedig együtt szerepeltethettünk műveket, amelyek között voltak frissebb alkotások és – nagyobb részben – korábban készült művek is, valamint volt egy történetíró/dokumentációs szekció is, ahol a meglévő VHS-felvételeket, sajtómegjelenéseket, plakátokat és fotókat rendeztük archívummá.

Szerintem nagyon érdekes kérdés, hogy hogyan tudod bevonni az egykori nézőket. A művészek több performanszt tartottak korábban Miskolcon, ezért elterjesztettük, hogy akinek a városban esetleg vannak ezekről fotói, az hozza el a kiállításra. Az El Kazovszkij-kiállításra is voltak ilyen motívumok, ha jól emlékszem.

– *Nézőként nyilván rengeteg különbség van egy előadó-művészeti esemény/performansz és egy azt bemutató kiállítás befogadása között. Fontos különbség például a műhöz való di-*

5 Főmunkatárs: Bánóczy Varga Andrea, látvány: Csanádi Judit, Kiss Gabriella, tipográfia és kötetterv: Czeizel Balázs, kiállítás-kivitelező: Szepessy András.

rekt hozzáférés lehetősége, illetve annak hiánya, ami szintén egy olyan elem, amivel a kurátornak dolga van/dolga lehet. Amélia Jones művészettörténész a performansztörténet-írást – de ez valószínűleg a performanszokat bemutató történeti kiállításokra is igaz – egy detektívtörténethez hasonlítja, ahol minden a halállal, egy halott testtel kezdődik. Maga a történet a gyász és a nyomozás között félúton helyezkedik el valahol. A nyomozó meglévő maradványok, nyomok, a szemtanúk elmesélései alapján igyekeznek felfejteni, hogy mi is történhetett a múltban, ugyanakkor jelen időben építi fel és performálja magát a regény történetét. A ti munkátokban hogyan kapcsolódik össze a múlt és a jelen?

B. K.: Ha a részvételi művészet irányából nézzük ezt a kérdést, nyilván teljesen más eredményre jutunk, mint ha történeti jellegű vagy összefoglaló életmű-kiállításokról, illetve retrospektív kiállításokról beszélünk. Mindig azt gondolom, hogy a kritikai szempontokat csak akkor lehet hatékonyan életbe léptetni, hogyha az alapinformációk megvannak. Tehát csak az alap kutatás elvégzése után, amikor már pontosan tudod, miről van szó, csakis akkor lehet felülírni bármit.

U. D.: Abban egyetérték, hogy az alap kutatás nagyon fontos, és megkerülhetetlen, hogy az, amiből az ember egy kiállításon dolgozik, meg legyen alapozva. Magának a kiállítás műfajának is megvannak a sajátosságai, itt viszont két nagyon különböző műfajból kell aztán a kurátornak csinálnia valamit. Ezek az abszolút efemer munkák egyszerűen hozzáférhetetlenek lesznek a látogató számára, ha nincs melléjük rendelve megfelelő eszköz, ha nincs valami erős hangulatremtő segítség, amiről Tamás is beszélt. Számomra például ilyenek az egykori résztvevőkkel készített beszámolók. Ezek mind közelebb tudják hozni a felhalmozott tudásanyagot. El Kazovszkij kapcsán ez nyilván azért is volt nehéz, mert számára a performanszok önmagukban voltak fontosak, és őt egyáltalán nem érdekelte, hogy aztán mi lesz azzal a felhasznált selyemdarabbal, tigrisálarccal, vagy azzal a vázlattal, amit felrajzolt az egyik jegyzetfüzetébe.

H. T.: Mi is úgy kezdtük a munkát, hogy megcsináltuk az alap kutatásokat. Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában szerencsére nem találtunk semmit, mert nyilván nem volt mindegy, hogyan megyünk bele a „bozótba”, hogy hősrünk tényleg hős, vagy – ne adja az ég! – kiderül róla, hogy ócska alak. Megírtam egy szinte napra lebontott, terjedelmes életrajzot (ezt a kötetben publikáltuk), ebből kezdtünk dolgozni, ez volt a sillabusz.

A kiállítás során csináltam vagy húsz-harminc vezetést, tehát nagyon sokszor tudtam interakcióba lépni a nézőkkel. Bőven a kiállítás megnyitása után is részem lehetett remek élményekben, akár extázisban is, például akkor, amikor egy idős hölgy (Rónaék családi barátja) elhozott egy bonbonsdobozt (az ilyesmi minden kurátor álma), amelyből becses dokumentumok, emlékek kerültek elő. Nem volt köztük falrengető újdonság, mégis ott volt egy csomó eleven, tapintható dolog. Ha az ember azt a lelkesültséget és nyitottságot meg tudja őrizni és tovább tudja adni, amit a munkája során felfedezőként megélt, az sokat tud hozzátenni az egészhez.

A kurátor szerepe az elsők közt az, hogy átadja ezt a lobogást, hogy idegenvezető legyen. Huszoneves koromban egyszer Krétán nyaralva bementünk egy kiépítetlen barlangba, ahol tizenéves kölykök voltak az „idegenvezetők”. Aprópénzért adtak egy gyertyát, lejöttek velünk a föld mélyébe, majd heccből egyszer csak ott hagytak minket a barlang legsötétebb pontján. Gondolom, jól szórakoztak azon naponta hetvenszer, hogy a hülye turista egy rövid időre magára marad,

Szalai Borbála. Fotó: Pejko Gergő



ötszáz méterre a barlang szájától. Amíg élek, nem felejttem el azt az öt percet, ameddig ott álltunk négyen a gyertyákkal, kicsit ijedten, nagyon elragadtatva, míg a kölykök újra elő nem kerültek, és biztonsággal kivezettek. Ha ezt meg lehet csinálni egy kiállítóterben (ami persze kevésbé rizikós), ha egy pillanatra létrejön egy ilyen extázis, kibillentés, vagy meg tudod osztani, hogy milyen érzés volt, amikor valaki előkapta ezt a mappát, előkerült az a plakát, rájöttél a megfejtésre, megtaláltad a hiányzó láncszemet, a tökéletes adatközlőt vagy mesélőt, aki megpendítette benned ezt a misztikus hűrt – na, az az a pillanat.

A beszélgetés résztvevőiről: **Balázs Kata** művészettörténész, az Új Modern Akrobatika című kiállítás kurátora; **Halász Tamás** az OSZMI Tánc-történeti archívumának gyűjteményvezetője, a Róna Viktor – Herceg a vasfüggöny mögül című kiállítás kurátora; **Nagy Kristóf** művészettörténész-szociológus, a Balra át, jobbra át – Művészeti és politikai radikalizmus a Kádár-korban / Az Orfeo és az Inconnu csoport című kiállítás társkurátora; **Urai Dorottya** El-Kazovszkij életművét kutató művészettörténész, A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij élet/mű című kiállítás egyik kurátorasszisztense.

BÉRCZES LÁSZLÓ

EGYSZERŰ VAGYOK, MINT A SÁR

Beszélgetés Köles Ferencsel

bulvárteszt

Feri, bemelegítéséként kezdjük egy játékos kvízzel!
Úgy érted, te kérdezel, és a pontos választ is te tudod?
Hátha te is tudod.
Jöhet.

2000. október 7-én a pécsi Nemzeti Színház Bor József rendezésében bemutatja A cirkuszhercegnő című nagyoperettet. Ekkor, pont a huszonötödik születésnapodon lépsz először a pécsi nagyszínpadra. Mi volt a szerepneved?

Brusovszky. Orosz szárnysegéd. Krum Ádám, aki valami bárót vagy herceget játszott, ugráltatott feszt egész este. Bejöttem, ő meg kiküldött. „Hozzad-vigyed!”, ez volt a feladat, én meg hoztam-vittem. Olyan volt az egész, mint amit diákkoromban láttam a debreceni operaelőadásokban: bútorszövetbe öltöztetett emberek kardokkal ágáltak, a kardok végén parafa dugó, nehogy baj legyen. A rendező bácsi még engem is instruált. Szembefordult velem, és húzott: „Jössz, jössz... Sztóp! – mondta. – Gyorsan elmondod a mondanódodat, aztán mész, mész, mész, és kimentél!” Még azt is elmondta nekem, kezdőnek, hogy csak a bonvivánnak és a primadonnának van joga lassan beszélni, a többiek jönnek-mennek-távoznak. Ilyen jön-megy-távozik szerep volt a Brusovszky.

Mely rendezőknél játszottál legtöbbször, és hányszor?

Hogy hányszor? Azt nem fogom tudni. Amíg a JESZ-ben voltam (Janus Egyetemi Színpad), főleg Szabó Attilával, aztán jött Balikó Tamás, Hargitai Iván, Béres Attila, Csizsár Imre, Méhes László, később Horgas Ádám, Anger Zsolt... Sose számoltam.

Jól mondtad: számításaim szerint Balikóval, Méhessel és Béressel hét-hét alkalommal dolgoztál.

Ők hárman fontosak a színészi életemben, rengeteget tanultam tőlük. De fontos volt Szabó Máté és Szikszai Rémusz is, pedig velük csak egy-egy közös munkában találkoztunk. Vagy például Mohácsi János, akihez az Istenítélet és a Parasztopera köt, meg persze a frenetikus próbák. Muszáj téged is említeni, aki Kaposvárra hívtál át kétszer, a Bányavakságba és a Rivaldafénybe. Mellesleg a POSZT-díjakat is pont ezek a melók hozták: a Parasztopera és a Bányavakság. Szóval a számok nem mondanak el mindent.

Pedig számokkal folytatom: hány lakosa van Vámospércsnek?

Húha! 3500?

Majdnem: 5300.

Illett volna tudnom, hiszen életem első két évét Vámospércsen töltöttem. Szoktam arra járni, mert az elmúlt tíz évben sorra megszervezzük a Köles-találkozókat. Sokáig nem volt ilyen, mert amikor tízéves koromban a szüleim elváltak, édesapámmal hosszú időre megszakadt a kapcsolat. De felelevenítettük, és a sok Köles évente összegyűlik Debrecen környékén: Nyíraczádon meg a közeli tanyán, gondold el, Buzita a neve.

Írtad is tegnap sms-ben: „Vámospércs, Debrecen, Pécs, Beremend, Barcelona, Helsinki... esetleg Nyíraczád – ez a tengely!”

Édesapám és az ő testvérének a családja lakik Nyíraczádon. Mi vagyunk a Kölesek. Édesapám géplakatos. Egy olaj-, dohány-, némi alkoholszagú, erős férfit képzelj el. Az a kép van előttem, ahogy gyerekként utazok vele a vámospércsi Mezőgéphez, és bámulom a buszon ultizó melósokat. Kétéves koromig laktunk Vámospércsen, aztán jött Debrecen, a tócskerti lakótelep.

És vele Tar Sándor, de őt hagyjuk későbbre, hiszen ez már a jelen, a legfrissebb munkád: A mi utcánk. Még nem mutattad be a pécsi Nemzetiben, de már elhoztad vele a fődíjat a tatabányai MOST Fesztiválról.

Akkor ugorjunk vissza a „Nők Lapja-kvízhez”!

Még két ilyen kérdést írtam fel a vonaton Pécsre jövet, az egyik csak vicces, a másik fontos. Mi történik egy bögre kölessel, ha vizet öntünk rá?

Nem tudom. Több lesz?

Több. Három bögre köles.

Na látod, ez stimmel: Kinga, a feleségem most három kis Kölessel van otthon. Egy bögréből három, jól írja a Google.

Most jön a fontos, legalábbis én fordulópontnak gondolom, mindenesetre eddigi életedet majdhogynem felezi a dátum: 1999. március 29–31.

Mi történhetett ekkor? Az biztos, hogy a JESZ-hez kötődik. Talán a Bárka Színházban vendégszerepeltünk?

Azon az őszőn valóban a felújított Bárkán vendégszerepeltetek, de az is ennek a márciusnak a következménye.

Akkor az Egyetemi Színjátszó Napok lesz ez.

Úgy van. A zsűri tagjai?

Fogalmam sincs.

Mondom: Balikó Tamás...



Hát persze! Hiszen nem sokkal utána szerződtem a pécsi Nemzetihez.

...Nánay István, Bérczes László.

Tényleg, Nánay Pista. Számomra legenda: gondold el, anyósom, Sólyom Kati valaha az Universitas alapembere volt, és valahogy Nánay is ott melózott a környéken.

Rendezőasszisztens volt, meg dramaturg, meg turnészervező, szóval mindenek.

Mi pedig, pécsi egyetemisták, miközben pincében-padláson tréningeztünk, titokban arról ábrándoztunk, hogy majd a mi társulatunk is olyan lesz, mint egykor az Universitas. Most, hogy előhívtuk a múltból ezt az egyetemi fesztivált, kinyílnak az emlékek. De rád nem emlékszem. Nem rosszból mondom, de a megismerkedésünket későbbre datálom.

Én sem „rosszból mondom”, de rád én sem emlékszem. Én magát a JESZ-t fedeztem fel akkor, mert láttam három pompás előadást: Ibusár, rendezte Mikuli János, Az Eiffel-torony násznépe, rendezte Tóth András, és Na'Conxpanban hull a hó, rendezte Szabó Attila. Balikó, a zsűrielnök viszont felfigyelt rád, az biztos, hiszen a Pécsi Nemzeti Színház különdíját te kaptad akkor. Nyilván ezért hívott a színházhoz.

Így szép a történet, de az az igazság, legalábbis így emlékszem, hogy én kopogtattam nála. Abban az időben sokan jártak át nézni az előadásainkat. Engem meg kapacitáltak, hogy próbálkozzak Balikónál. Próbálkoztam. Zavartan toporogtam ott előtte, „nem-e lehetne-e...”, Tamás pedig joviális-recsegős hangján ennyit mondott: „Már mér’ ne lehetne, fiam?!” És röviddel ezután már Brusovszkyként ki-be járok egy nagyoperettben. Jöttek a JESZ-ből a többiek, hogy megnézzenek, de hát én a kóristák harmadik sorában feszítettem, szóval semmit nem láttak, csak két fehér kesztyűt, amivel kalimpáltam – nagyon

igyekeztem, ahogy Molnár Ferenc írja a *Ne takarj, Sárközi!*-ben, hogy „kizokogjam magam a kórusból”.

Röviddel ezután már Rómeó vagy Balikó rendezésében, Júliát pedig az a Mészáros Sára játssza, aki egy főiskolás osztály tagjaként részt vett ezen az Egyetemi Színházi Napokon.

Látod, én ezeket nem raktam így össze.

Nem is kell. Én csak eljátszottam a véletlenekkel, amik olyanok az ember életében, mintha összefüggéseket mutatnának fel.

Azaz ha Balikó nincs a zsűriben, én talán a bölcsészdiplomámat hasznosítva úgynevezett kulturális menedzserként tengetem most a napjaimat. Vagy a nyiracsádi Köles és fiaiban kertészkedek. Végül is nem áll távol tőlem a kétkézi munka. De szerencsére Tamás figyelt rám, az első évad végén már igazi szerepet kaptam: kellett egy lelkes fiatalember a *Bűntény a kecskeszigeten* című opuszba. Feljebb léptem, jöttek a feladatok. Tudatosan vagy sem, de jól terheltek, én meg éppen terhelhető voltam.

kalap, kulcs

Sorra kaptad a nagy szerepeket: Rómeó után Liliom, Bicska Maxi... Mögötted néhány JESZ-előadás. Mit tudtál te akkor?

Mondjuk, azt, hogy keveset. Beszélni például sokáig egyáltalán nem tudtam. Hoztam a debreceni hadariságot meg hozzá az akcentust. Utóbbtól alig tudtam megszabadulni. Viszont volt bennem energia meg akarás. Húztam, mint egy szibériai husky. A talán naiv és kezdetleges JESZ-tréningek abban mindenképpen segítettek, hogy mindig nagyon beleálljak abba, amit csinállok. Ettől félek most, negyvenhat évesen, úgymond rutinos, középkorú vidéki színészként: hogy egyszer csak elveszítem ezt a képességemet. És még csak észre

sem veszem. Mellesleg Szabó Attila tréningjével kezdődött minden 1997 nyarán.

Annyit tudok, hogy közös albrétetek volt.

Akkor nyilván ismered a sztorit, de elmesélem. A Harmadik Színház pincéjébe indult tréningezni, és ahogy öltözött, megkérdezte, nincs-e kedvem vele menni. Nincs, mondtam. Fáradt voltam, vagy rosszkedvű, vagy másnapos... fogalmam sincs. Már csukta az ajtót, de még visszajött, itthon felejtett valamit, kulcsot vagy kalapot. Írjunk kalapot, mert ő ilyen kalapos avantgárd volt. Közben újra megkérdezte, megyek-e. „Hát jó, végül is talán jobb, mint itthon ülni”, ezt mondtam, és mentem. Már akkor este megéreztem, hogy nekem ehhez közöm van. Bemelegítettünk, tudod, ha a tested belemelegszik, a lelked is inkább mozdul. Mejerhold vagy ki tudja már, pedig tanultam P. Müllernél. Azon az estén mintha Isten ujjá érintette volna meg a tarkómat. Áldott pillanat. Ahogy a lélek becsúszik az anyagba... Addig énnekem nem volt közöm a színházhoz. Rockzenében utaztam, zenekarom volt Debrecenben. Ennyit jelentett nekem a színpad. De besegített a véletlen, amiről az imént beszéltünk. Hogy Attila az asztalon felejtette a kalapját. Vagy a kulcsát. Ettől kezdve tréningek és előadások. Ezekbe nyomtam bele minden energiámat, és ezt vittem tovább a Nemzetibe. Ott különben még évekig kelékeztem magamnak, ehhez voltam szokva. A kellékes rám szól, hogy ez az ő dolga. Na, ezt megtanultam. Ezt is, meg lassan mindent, amit csak tudtam. Figyeltem nagyon, mert tisztában voltam azzal, hogy én csak érzem, de nem értem a színházat. Sokáig azzal biztattam magamat, hogy a JESZ-

ből hozott lötytös, túlmozgásos lendület mindenben átsegít. A statisztáló szárnysegéd szerepében segített is, de bizony Rómeóként azt kellett a fordítótól, Nádasdy Ádámától hallanom a premier után, hogy minden szép és jó, de nem ártana érteni is, amit mondok. A maga kedves, bájosan szigorú módján bizony megfeddett. Joggal. Most már tudom, mi történt, mert azóta is megtörténik, amikor bizonytalan vagyok: félelmemben loholtam előre, és zabáltam fel a szöveget. Balikó is oda-dörmögött sokszor a maga módján: „Bazmeg, Ferikém, nem értem, amit beszélsz!” Néztam a neves kollégákat, akik közepre lopták magukat, kifordultak a nézők felé, és öblösen szavaltak. Na, ezt aztán nem! Csak azért sem közepen, csak azért sem érthetően! A lázadó amatőr. Akinek a kócos, alternatív állapota fontosabb, mint a szöveg. Emlékszem, a takarásban mindig megvizeztem a hajamat, mielőtt színpadra léptem, a színpadon meg addig ágáltam, hogy a nagy szenvedélytől ledobhassam magamról az inget, és ordibálhassak valami magas tereptárgyról. Aztán amikor már az ügyelő is azt kérdezte, feltételezem, némi iróniával, hogy „Hová készítsük a lavórt, Ferikém?”, ráébredtem: én ugyanolyan rossz vagyok, mint az öblögető kollégák, csak másként. Nem volt mese, meg kellett tanulnom beszélni. Ma már, amikor tudok beszélni, az a kérdés, érdekel-e még, amit mondok. Vagy szépen belecsúszok a népszerű, vidéki ripacs szerepkörébe. Szerencsére minden évadban van olyan kihívás, amibe belemenekülhetek. Ilyen most nekem *A mi utcánk*.

Maradjunk még a szakmát egyszerre tanuló és gyakorló fiatalalembereknél. Körülötted csupa végzett színész volt, akik még-



iscsak többet tudtak nálad: bejönni, leülni, jelmezt, kelléket használni, kimenni...

Nem szégyelltem én tanulni. Mondták, hogy nem jó, csináltam hát másféleképpen. Csináltam százféleképpen. A magam bőrén tanultam meg mindent. Szerencsém volt: Balikó, Béres, Méhes és a többiek nem engedték el a kezemet, újabb és újabb lehetőségeket kaptam akkor is, ha egyszer-egyszer lyukra futottam. A mai napig bejövök százféleképpen, ha kérik. Nem mindig kérik, sajnós.

Az mégiscsak szerencse, hogy nagyon sok és sokféle rendezővel dolgozhattál. Ezek a különböző személyiségek, függetlenül attól, hogy jó rendezők vagy sem, nyitottságot és rugalmasságot követelnek az embertől.

Ez így van, és én igyekeztem is. Mert így vagy úgy meg kell találd a közös hangot. És ez nekem menni szokott, talán mert nyitott szívvel fordulok mindenki felé. Erre különben nincsen szükség egy profi intézményben, de nem tudok másként. A rugalmasság nemcsak azt jelenti, hogy igazodok az érkező új kollégához, hanem azt is, hogy bármikor kész vagyok nulláról újrakezdeni. Ha megrekedünk, próbáljuk meg másként. Állítsunk mindent a feje tetejére, de ne hagyjuk anynyiban. Nem hagyhatjuk, mert a színház sokrétegű, gazdag műfaj, nem érhetjük be a sablonos, „csakhaladjunkmár” megoldásokkal. Engem a színház sokfélesége fogott meg: a számtalan megnyilvánulási lehetőség. Debrecenben zenéltem, a JESZ-ben sokszor a semmiből magunk írtunk darabot, annak idején álnéven kis novelláscskákat írogattam. Írás, zene, éneklés, mozgás és persze maga a játék – ezt adta nekem együtt a színház. Ez tartott meg a JESZ-ben, ez húzott a profi színház felé, ez okozott örömet az első tíz évemben. Érzékeltem én, ha egy rendező pokróc volt, vagy cinikus, vagy felkészületlen, de mindig arra figyeltem, mit tanulhatok, mi a jó abban, amit mond, amit kér, hiszen az nyilvánvaló volt, hogy még így is többet tud nálam.

De amikor kirakják a szereposztásokat, és Rómeó, Liliom vagy Bicska Maxi mellé annak a neve van írva, aki, úgymond, keveset tud, az bosszanthat néhány kollégát, aki inkább önmagára osztotta volna ezeket a főszerepeket.

Hogy irigység, féltékenység volt-e a társulatban? Biztos volt, nem vettem észre. Én tényleg nagyon szerény gyerek voltam, és a mai napig igyekszem az lenni. Olyan ártatlan, eleven lendülettel álltam minden munkához, hogy azt értékelték, legalábbis elfogadták. Rómeót, Liliomot meg Bicska Maxit mondd, de ne felejtse el, volt egy csomó pici szerepem, „pincérek” garmada. A *Mesél a bécsi erdőben* például négy pincért játszottam – és boldog voltam, beletoltam minden energiámat. Hozzá tartozik, hogy ezzel nem voltam egyedül: jó csapat volt itt, és a vezetők figyeltek is arra, hogy mindenki jókat játszhasson. Zayzon, Széll Horváth, Mészáros Sára, Pál Andris, sok-sok ambiciózus fiatal. Eszembe jut egy nagyszerű közös munka Szabó Mátéval...

Felírtam három címet: Egy másik történet, Hétféle, Albérleti színjáték. Melyikről beszélünk?

Ez egy és ugyanaz, csak sokféle címmel. Máté álnéven írt főiskolai rendezői vizsgájáról van szó, amit aztán Pécsen is játszottunk néhányszor. Valahogy félbetört a sorsa, pedig mindannyiunk életében fontos munka volt. Fialatok véletlenszerűen összezárva egy albérletben, hozzá egy flúgos főbérlő, Etus néni...

De hiszen én láttam ezt az előadást a Szkénében! Az a gyánúm, ebből született meg a Gyárturisták, majd sokak kedvence

az Ördögkatlanban: a Faluturisták, benne az Ottlik Ádám által játszott Etus nénnel.

Azaz a 101 éves Schwetzné Szigeti Etelkával, aki mindhiába keresi eltűnt férjét, a Dezsőt. Ádám másfél évtizede hurcolja ezt a karaktert Katlanról Katlanra, és vele a tépett parókát és az átizzadt otthonkát. Nem merem megkérdezni, kimosta-e valaha. És igen, a volt JESZ-es jóbarát, a fiam kereszta, Ács Norbi is az *Albérleti színjáték*ból került a *Faluturisták*ba, hogy ez a trió – Ottlik–Ács–Köles – kiegészüljön Várnagy Kingával és Matta Lórával.

Egy budapesti vizsgára miért szed össze valaki egy vidéki csapatot?

Erről Mátét kellene megkérdezni. De azt tudnod kell, hogy ő is debreceni, és Mészáros Sárát, Ottlik Ádámot meg engem onnan ismert. A gimiben együtt zenéltünk Mátéval a Téglyári megálló nevű, legendás zenekarban. Az egyik próbán megkérdezte: „Feri, te nem akarsz színházzal foglalkozni?” Nem akartam. Aztán mégis jelentkeztem a színházba, amikor a Csokonaiban gyerekszereplőket kerestek a *Légy jó mindhalálighoz*. Fel is vettek, de anyám nem engedett, mondván, a tanulás rovására fog menni.

zománcos bili

Itt álljunk meg egy pillanatra!

Rendben, álljunk meg. De csak úgy halkán megkérdelem: haladunk mi valamerre? Téglyári megálló és *Faluturisták*, Brusovszky és Tar Sándor...

Ezekből a töredékekből áll össze az élet, és valamit megtudunk arról, ki is az a Jászai-díjas, vidéki magyar színész, Köles Ferenc.

Akkor töredéknek bedobom, *Nők Lapja*-módra, hogy ma másfél éves a harmadik bögre kis Köles, a Blanka.

Gratulálok – de miért piszkálsz a Nők Lapjával?

Nem piszkállak, én azt az újságot szeretem. Szinte az egyetlen folytonosság, ami maradt az életemben. Visszavisz a gyerekkoromba, amikor Vámospércsen a nagymamámnál éjszaka nem kellett kimenni a pottyantós budiba, hanem ráültem a jéghideg, zománcos bilire, mert akkor még nem az a zenélős, műanyag bili volt, mint manapság, amikor szülőként arra ébredsz, hogy hamisan füttyüli a lambadát, mert azt fújja, ha megtelik... Márpedig a három gyerek közül valamelyik lambadázik éjszaka. Szóval a zománcos éjjeli edény ott volt az ágy alatt, lefedve a *Nők Lapjával*, és mielőtt ráültem a bilire, kezembe vettem az újságot, azt lapozgattam, és arról ábrándoztam, hogy egyszer majd én is benne leszek. A *Nők Lapjában*. És képzel, benne voltam! Néhány évvel ezelőtt Haumann Péter vendégszerepelt nálunk a *Gettó* című előadásban, és megkérdezték a *Nők Lapjától*, milyen öröm érte őt az utóbbi időben. Azt válaszolta, hogy az ő öröme Széll Horváth Lajos és Köles Ferenc, mármint hogy velük dolgozhat a pécsi Nemzeti Színházban. Ha az a bilin üldögélő kis Köles tudta volna, hogy egyszer majd ezt írja az újság! Ezt most önmagammat is megatva büszkén elmeséltem, de elveszítettem a fonalat.

Mert megállítottalak. Nem igazán hiszek ugyanis az olyan, „legendás” történetekben, hogy egy otthon felejtett kalap miatt lesz valakiből színész. Keresem a jeleket: hogy például Szabó Máté megkérdezi, nem akarsz-e színházzal foglalkozni. Te pedig azonnal rávágod, hogy nem, de harminc évvel később is emlékszel a pillanatra.

Mondok mást: tizenegy éves koromban új apuka jön, vele új lakás és új iskola. Kapok egy régi vágású, remek osztályfőnököt, Haller Pista bácsit. És ő, kántor és magyartanár, elkezd velünk próbálni a *Visszakérem az iskolapénzt* Karinthytól. Ki tudja, miért, Wasserkopf szerepére az új gyereket, Köles Ferit választja. Sikeresen bemutatjuk az iskolában, visszük a városi seregszemlére, onnan is megyünk tovább a területre. Ott lát meg engem Várhidi Attila, és elhív a társulatába.

Legendás debreceni színházpedagógus, nála tanult többek között Hajdu Szabolcs, Szabados Mihály, Hargitai Iván, Magyar Attila.

Hajdú Szabi a Tomi szomoróban zenélt, jártam a koncertjeikre, de még mielőtt találkozhattunk volna, elment Debrecenből.

Nem ismerem a Tomi szomorú nevű zenekart, sajnós.

Tudod, amikor Lukács Laci, a későbbi Tankcsapda frontembere kiszállt a Vörös kakasból, Tomi szomorú lett, és az új zenekarát is így nevezte el.

Kérdezném, ki az a Tomi, de nekünk most Várhidi Attila próbája a fontos.

Megjelentem ott, és megrettentem. Nálam idősebb, laza srácok próbálták a *Toldit*, mondták, szálljak be, sőt, egy hét múlva sulis helyett rögtön menjek is velük egy fesztiválra. A következő próbán már nem jelentem meg. Megijedtem. Maradt az iskola, és most azt mondom, ez így volt jó. Az iskolában persze mégiscsak megtalálták a szereplési lehetőségek, most, hogy így „nyomozol” a színházi múltam után, eszembe jutnak rég elfelejtett dolgok: például hogy Hófehérekét játszottam egy iskolai ünnepségen.

Címszerep és magas labda: Kaposvárott együtt dolgoztunk a Rivaldafényben, és abban szintén nőt játszottál. Folytatva a bulvártesztelést: hány éves az a néni, és mi a neve?

Nem ugrik be, pedig ezt illene tudnom, mert utána így, a játszott szerepnevünkön gratuláltuk meg egymást Sarkadi Janival a születésnapokon.

Ő Erzsike volt, és nyolcvan, te pedig özv. Godóné Matuska Teréz, és hetven. Hófehére kései utódja.

Mindenesetre Hófehérekével lezárult színészi készülődésem, mert Máté kérdését elhárítottam, a *Légy jó mindhalálgra* pedig anyám nem engedett.

majdnem híres

Az az anya, aki tudomásom szerint Vámospércsről titokban jelentkezett a színművészeti főiskolára. Lassan felgöngyöltjük a szálakat, és ezek egyetlen irányba mutatnak: a színészet felé.

Hogy van ez: egy tizennyolc éves vámospércsi lány felvonatozik háromszor is a fővárosba, mert eljut a harmadik fordulóig, aztán nem próbálja meg legközelebb, és óvónő lesz. Velem meg, ahogy Boldizsár, a kisfiam szokta mondani, „majdnem híres színésszel” mélyinterjú készül egy szakmai lapba. Mondhatjuk: véletlen – egyik is, másik is. És arról a véletlenről még nem is beszéltünk, hogy gyerekként sokszor arra alszom el a tócsókerti lakótelepen, hogy a fölöttünk lévő emeleten Tar Sándor bácsi csépel az Erika írógépet. És van ez: kit hová és miért repít a sorsa? Mi lett volna, ha? Ostoba kérdés. Kajla kamaszként is egytér tettem anyámmal, hogy a tanulást erőltette, és most is azt gondolom, most már persze könnyű, hogy ez így volt jó. Tanultam is becsületesen, ezért vettek fel Pécsre. Félművelt,

riadt értelmiségiként a mai napig abból élek, amit a középiskolában megtanultam.

De a színművészetire mégiscsak megpróbáltad a felvételt.

Igen. Bejártam a szavunknál maradvára: a *legendás* Máté-osztályba kerültem volna – ha felvesznek. Az első fordulón átcsúsztam: előkaptam egy dumát valami vásári komédiából, énekeltem, táncoltam, a vicces Köles továbbment. A második fordulóra véletlenül Kingával utaztunk. Már bimbózott valami, szerelemnek szokták hívni, a mai napig tart. Onnantól én már inkább Kingára gondoltam, és nem a felvételire. Ehhez jött még az, hogy „komolyan vettem” magamat: felöltöztem. Felvettem egy lehetetlen barna nadrágot, a felvételi bizottság előtt felléptem egy „tereptárgyra” – lavór nem volt a takarásban, és az ingemet se rántottam le –, aztán zavartan motyorásztam valamit. Nem a bukolikus, serpafejú parasztként rúgtam be az ajtót, ami legalább hiteles lett volna, hanem önmagamot zárójelbe téve megfelelni akartam. A felvételi nekem sem, Kingának sem sikerült. Szaladtunk együtt a vonathoz, egymásnak örültünk.

„Bukolikus paraszt”, mondd. Előttem van, amikor egy-egy szerepben kapaszkodók híján ijedtedben ide nyúlsz vissza.

A hajdú-bihari paraszthoz. Ez segít, mert adekvát. Lehet, hogy az adott szerepet nem oldom meg maradéktalanul, de biztonságban vagyok. Igyekszem ezt nem elhasználni, és főleg nem gúnyolódni azokon, akiket szeretek, akikhez kötődök. Más kérdés az idegen akcentus: azt imádom! A *Bányavakságban* román rendőrként lubickolok a félreértésekben; a *Montmartre-i ibolyában* a Spagetti nevű pénzbehajtó szerepében hablatyolok olasz-magyar kevercsben; a *Picasso kalandjaiban* egy abszurd dráma hőségé válok, ahogy a festő apjaként úgynevezett spanyol nyelven becsörtetek, és magam sem értem, mit beszélek; a *Csókos asszony* Kubanek henteseként sváb-magyarul roppant körülményesen magyarázok össze-vissza... Élvezem ezeket a szélsőséges helyzeteket, otthonos vagyok bennük.

Az kezd összeállni, hogy neked maga a vidéki közsínház otthonos. Egyik este habókos Pixi gróf vagy a Mágna Miskában, másik este macsó Stanley A vagy villamosában, ütődött Jourdain lehetsz Molière-nél, majd elegáns Turai Molnár Ferencnél. Az emberben rejlő sokféleséget hívják elő az előadások által felkínált lehetőségek.

Ez így túl szépen hangzik. Tudom én, hogy nem dolgoztam az úgynevezett „legendás” rendezőkkel, Ascherral, Zsámbékival, Székellyel, meg most, az „élet útjának felén” amúgy is erős bennem a hajlandóság, hogy téged untassalak a pályáján megrekedt színész panaszaival, miközben nem kérdés, hogy hálás lehetek a sorsnak. Elém fújt olyan remek embereket, mint Balikó, Mohácsi, Szikszai, Méhes és mások, akik, ha megérezték, hogy én eléjük rakom a szívemet-lelkemet-eszemet-fantáziámat, játékoság iránti vágyamat, bizony kizsigereltek, és előhívták belőlem ezt a sokféleséget.

Erre ad lehetőséget A mi utcánk.

Majd két évtized után találkozottunk újra Szabó Attilával. Jó érzékkel hagyta, hogy őt Tar Sándorral és az általa megírt, sokféleképpen tönkrement alakokkal bombázzam. Nem erőltetett rám semmit, inkább segített szemezgetni az általam színpadra zúdított lavinából, mi lesz hasznos, mi lesz felesleges. Biztos ízléssel szelíden terelgetett.

És nem szorított valamiféle rendezői kalodába. Hagyta, hogy berúgja az ajtót a bohóc, aki élvezi, hogy egyik figurából bújhat a másikba, de már a szakmát is megtanulta, azaz pontos és fegyelmezett, és nincs szüksége egy lavór vízre a takarásban.

A Horgas Ádámmal készített 39 lépcsőfok óta tudom, hogy ez a pillanatonkénti alakváltás és a szinte beprogramozott precizitás nekem megy. Az első tíz év tanulási folyamata azt is jelentette, hogy megtanultam kontrollálni magamat. Rálátni arra, amit csinálok.

autógumi

A mi utcánk mintha összefoglalása lenne annak a több mint két évtizednek, amit a színházban töltöttél.

Jó lenne, ha így lenne. Szokták mondani, hogy önálló estet akkor csinál egy színész, amikor feleslegesnek érzi magát, mert nincs feladata. Van feladatom, nem panaszkodhatok. Meg ez nem is „önálló est”, hanem egy színházi előadás, amiben különben van egy zenész társam, Szabó Kornél. Ha mégis párhuzamos példát kéne keresnem, és ha ez nem hangzik nagyképpen, akkor Mucsi Zoli alakítását említeném a *Nehézben*, Keresztes Tomit az *Egy örült naplójában* vagy Thuróczy Szabi Bödőcs-produkcióját. Nem a végeredményről beszélek, hanem a szándékról: hogy felépítsek egy sorsot s vele egy teljes világot. Ez az én esetemben végzet-szerűen Tar Sándor világa kell hogy legyen. Gondold el, mi a kétezres évek elején megkerestük Sanyi bácsit. Attilának van is egy füzete abból az időből, amire rákórmolte: „A mi utcánk”. Azt szerettük volna, ha Sanyi bácsi ír nekünk egy darabot ebből. De ő akkor már rossz állapotban volt, erre nem volt esély. Ez a feladat rám maradt, ezt Attila és mások segítségével nekem kellett megcsinálnom. Megcsináltuk, megcsináltam, valami körbeért.

Talán ezért érzed azt, hogy középkorú „vidéki ripacsként” egy helyben jársz. A végére értél valaminek, ahonnan újra el kéne indulni. Tar hőseinek ez nem sikerül: Köles véresen, mocskosan, lepukkantan beszédeleg a takarásból, rálép az ott heverő, félredobott autógumira, van belőle tíz-tizenöt a térben, ezen egyensúlyoz körbe-körbe, otthon-kocsma-otthon között, körbejár, helyben jár. Már mint az általad magadra húzott Tar-hős.

Tudod, honnan az autógumi? Mert ugye kínlódik az ember ezekkel a kocsmapultos helyzetekkel: szeretne hiteles lenni, de közben nem közhelyesen lekoppintani a kocsmapultot. Megy ilyenkor a terméketlen agyalás, és legtöbbször a véletlen segít. Az, amikor például beléd hasít egy emlék: 2020 nyarán sokadmagammal búslakodva üldögélek a nagyharsányi foci-pálya büférezésében, előttem a rég kihült bagulyás, siratom az elmaradó Ördögkatlant... Ülök ott, bambán felemelem a fejemet, a fiamat látom, ahogy a helyi srácokkal ricsajozva nagy, nehéz autógumikat-traktorgumikat hajkurász, és akkor beugrik a tócoskerti játszótér. Mi ott, a Kishegyesi úton a reménytelen vasárnap délutánok félrelökött kerék-áldozataiból, a másnapos hétfégi apukák által kidobott autógumikból építettünk mindent magunknak. Bunkert, mászókat, hintát, focikaput. Ezt a gumironcstelepet laktuk be mi, gyerekek, ebből teremtettünk teljes világot. Tíz-tizenegy éves koromig laktunk ott, fölöttünk meg az író bácsi. Aki pont úgy nézett ki, mint az én géplakatos apukám meg a többi melós, akik hetente egyszer összejöttek az egyik garázsban. A „garázsklubban”, ahová mindig más hozta a láda sört. Söröztek a megfáradt kanok, köztük az író bácsi is. Talán én is ott söröznék ma a melósokkal, ha nem kap gellert az életem a szüleim válásával, az értelmiségi „múpapával”, a költözéssel, az új iskolával. Az új apukának könyvtára is volt, és az író bácsi könyvét már az ő polcáról vettem le évekkal később.



Fotók: Simara László

Egy autógumis fotó rémlik eddigi egyetlen rendezésedből is. Sajnos nem láttam az előadást, csak egy fotó ugrik be.

Igen, abban is volt autókerék. Majomházban játszódtok, ott szokott ilyen lenni. Kipróbáltam a rendezést, talán nem is sikerült rosszul. Keresztesi Józsi barátom *Szerelmem, Majomúr* című darabját próbáltuk színpadra tenni a JESZ-ben. Miután elolvastam a szöveget, fogalmam sem volt, mit kezdünk majd vele, de vonzanak az ilyen feladatok, az igazi kihívások. Ezért szeretem például Kárpáti Péter írásait is. Az embert megbénítja vagy felszabadítja egy ilyen instrukció: „A Szellem beleugrik egy üres konzervdobozba, és szörnyet hal.” Már nem tudom, van-e Péternek ilyen instrukciója, de mindegy is, mert úgymond „csak ilyen” van. Nem írja oda, de azt súgja: „Oldd meg!” Aztán vagy megoldod, vagy nem. Érdekes volt átkirándulni a rendezői oldalra. Nem bántam meg, de egyelőre nem látszik a folytatás.

svájci biczka

Színészként is van elég kihívás.

Vagy van, vagy nincs. Az nem kihívás, hogy megtanulod a szöveget, és a színpadon úgy közlekedsz, hogy nem ütközöl össze senkivel.

De az már igen, hogy hívják az embert neves fővárosi színházakhoz. Márpedig téged hívtak a Tháliába is, a Radnótiba is. Utóbbiban játszottál, igaz, a felkínált lehetőséget: legyél társulati tag, végül nem fogadtad el.

Eldönthetetlen dilemma ez, miközben dönteni kell. Én így döntöttem.

Miről és hol beszélgetnénk most, ha másként döntenés?

Tudtam, hogy nem úszom meg ezt a kérdést: Budapest vagy Pécs? Mindenki ezzel gyötör, én is magamat. A családomat szeretem, a várost szeretem. De egyensúlyban az tartja az embert, ha a munkában is örömet leli. Akkor lesz jó apuka otthon is. A mérleg viszont ritkán van egyensúlyban az életben. Hol erre, hol arra elbillen. Ha most Pesten próbálnék játszani egy elismert művészszínházban, és a Radnótiról ez elmondható, megtapasztaltam, habzsolhatnám a „művészet”. És közben széthullanék, mert széttzilálódná a családom. Nem tudom a megoldást, ki tudja azt. Türelmetlen vagyok, pedig az eszemmel tudom, hogy most, a pandémia szorításában mindenkinek, az egész emberiségnek ez az első számú feladata: türelmesnek lenni. És várni a minőségi munkákat.

Engem ez a beszélgetés is abban erősít meg, hogy – feltételezve a várt minőségi munkákat – neked ez a világod: egyszerre élvezted annak idején a Na'Conxypanban hull a hó avantgárd örületét és a Cirkuszhercegnő című nagyoperettet, ahogyan most is örömet leled a Csókos asszony sikerében és A mi utcánk sáros gumicsizmás, sötét reménytelenségében.

Olyan vagyok, mint a svájci bicska: sokfunkciós. Kedves tőled, hogy nyugalomra intesz – Kinga, a feleségem is így szokott lehűteni: „Feri, ne játszd a Spartacust, másoknak a választás lehetősége sem adódik meg!” Igazatok van, mert bármily vonzó és hiúságot legyező egy menő budapesti művészszínház hívása, valóban ez az én természetes közegem.

Ebben a közegben az eltelt huszonnégy év alatt, úgymond, mindent megtanultál: hajdú-bihari legényként csak akkor rú-

god be az ajtót, amikor arra van szükség, de ha kell, Molnár Ferenc elegáns úriembereként bölcselkedsz, miközben McDonagh Tupolskijaként az elegancia mögé deformált jellemet rejtessz.

Utóbbiban engem is meglepett, jólesően, a rendező döntése: azt hittem, a szellemileg sérült tesót kapom majd, mert ezeket játszottam korábban: sánta, béna, gyagyás félnótásokat. Igen, sokat tanulhattam – de azt a kihívást várom minden melótól, hogy a nemtudás kétségbeeséséből startolva új meg új szint hozzak elő magamból. A kollégák és a nézők pedig elcsodálkoznak: jé, ezt a Kölest még nem ismerjük! De ha csak azért hívnak be a próbára, hogy azt csináljam, amivel tavaly meg tavalyelőtt sikeres voltam, akkor felrobbanok, mert akkor csak az rág belül, miért nem vagyok inkább otthon a három gyerekkel. Egy Mohácsi-féle próbán ez eszembe sem jut, mert együtt hozunk létre valamit a semmiből. De oda mindenki hatalmas szerszámosládával érkezik, amiben mindig van másik eszköz. De retiküllel próbára menni?! Vagy a szerszámosládát az öltözőben hagyni?! Hogy a félkész valamit ismételgessük, és gyakorlás címen egy helyben járjunk?! Arra én már nem vágyok.

Mire vágyol?

Egyszerű dolog ez. Arra a kifogyhatatlan szerencsére, ami eddig mindig az utamba fűjt egy ördögszekeret, egy megfejtetetlennek tűnő rejtvényt, amivel meg kell küzdeni. Hogy ne hűljön ki belőlem a mánia. Igen, színház iránti mánia ez, és nem viselem el, ha ezt a mániát lebecézik, semmibe veszik. De ez közös mánia: az enyém, a csapaté, a nézőké, a színházé. Ennyi kell nekem. Meg egészség meg egy boldog család. Lehet ezt érteni?

Lehet, hogyne lehetne. Egyszerű ez, mint a sár. Ezt írtad tegnap sms-ben: „Velem nem lesz nehéz, egyszerű vagyok, mint a sár.” Van ilyen mondás?

„Nehéz, mint a sár”, olyan van. De velem nem nehéz. Velem egyszerű.

E számunk szerzői

Balázs Etelka (1998) a Babeş-Bolyai Tudományegyetem hallgatója, újságíró, Ozsdolán és Kolozsváron él

Bérczes László (1951) rendező, az Ördögkatlan Fesztivál társigazgatója, Budapesten él

Bíró Bence (1990) dramaturg, Budapesten él

Deres Kornélia (1987) színháztörténész, költő, Budapesten él

Faluhelyi Krisztián (1977) filmesztéta és színházesztéta, jelenleg Amszterdamban él

Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él

Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él

Lőrinc Katalin dr. (1957) táncművész, egyetemi tanár, Budapesten él

Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él

Szalai Borbála (1983) művészettörténész, kurátor, a Trafó Galéria vezetője, Budapesten él

Szoboszlai Annamária (1979) kulturális újságíró, Budapesten él

Thomas Irmer (1962) a Theater der Zeit (Németország), a Didaskalia (Lengyelország), a Shakespeare

(Norvégia) és a MASKA (Szlovénia) állandó szerzője, Berlinben él

Timár András (1971) színháztörténész, tanár, Budapesten él