SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • február

L. évfolyam, 2. szám, megjelenik havonta.
HU–ISSN 0039–8136
Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradi Nóra (szerkesztőségi titkár).
Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien.
Felelős kiadó: Tompa Andrea.
A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

KÖZÖSSÉG ÉS RÉSZVÉTEL

2 Róbert Júlia: Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?
A közösségi és a részvételi színházról

5 Hamvay Péter: „Túlságosan színházként működtünk”
A KOMA-ról

8 Gyerekek, ki volt már reménytelenül szerelmes?
Kerekasztal-beszélgetés Cziboly Ádám, Kovács Bálint, Rádai Andrea, Upor László részvételével

11 Ha unalmas, akkor senki sem kiabál
Madák Zsuzsannával beszélgetett Ölbei Lívia

14 Antal Klaudia: A közösség hiánya
Tóbiás és az angyal – Kelenföld Montázs Központ

16 Szabó-Székely Ármin: Valóságtartalom
100% City – a Rimini Protokoll és az emberarcú statisztikák

18 Képzelet nélkül unalmas előadások
Beszélgetés Ivana Müllerrel

20 Szemessy Kinga: Kukáspiruett Texasban…
…és más közösségi táncprojektek

INTERJÚ

23 Kint és bent
Páros interjú Rózsavölgyi Zsuzsa és Fülöp László koreográfusokkal

KRITIKA

28 Deczki Sarolta: Kör, hinta
Háy János: A halottember – Ördögkatlan Produkció/Nézőművészeti Kft./Szkéné Színház

30 Kovács Dezső: Öldöklő angyal
Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco – Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely

32 Tarján Tamás: Ujjnyi vízözön
Ivan Viripajev: Részegek – Nemzeti Színház

34 Varga Anikó: Performatív intézménykritika
Elfogadásra javaslom – Magyar Képzőművészeti Egyetem

SZÍNHÁZPORTRÉ

36 Zappe László: A Thália biztosra megy

MEG STUART

38 Meddig tart a test?
Beszélgetés Meg Stuarttal

40 Dohy Anna: A láthatatlan
Meg Stuart / Damaged Goods: VIOLET – Trafó

42 Néder Panni: Majdnem kifulladásig
Meg Stuart / Damaged Goods: UNTIL OUR HEARTS STOP – München

VILÁGSZÍNHÁZ

44 A kritikus legyen kritikus
Kovács Natália interjúja Patrice Pavisszal

46 Kovács Natália: Tóték
Két szlovák fesztivál – KioSK, Divadelná Nitra

BÚCSÚ

48 Gedeon József (1956–2016)

49 Tartalomjegyzék 2016

HELYESBÍTÉS. Januári számunkban a szombathelyi Weöres Sándor Szinház *Kísértetek* című előadása kapcsán Kiss Mari színésznő nevét tévesen írtuk, Nagy Mariként említettük a cikkben. Elnézést kérünk.

Címlapon Káva: Apró hősök. Fotó: Dömölky Dániel. Hátsó borítón Rimini Protokoll: 100% City. Fotók: Ahn Gab Joo. Belső borító: Rózsavölgyi Zsuzsa és Fülöp László. Fotó: Schiller Kata.

IMEDIA

OBSERVER

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu WEBSHOP-ban (https://eshop.posta.hu/storefront/), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen. Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban (https://eshop.posta.hu/storefront/), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

RÓBERT JÚLIA

KÖZÖSSÉGI ÉS RÉSZVÉTELI? KÖZÖSSÉGI VAGY RÉSZVÉTELI?

A közösségi és a részvételi színházról

We are still watching. Ivana Müller előadása. Fotó: Ian Douglas

2016 novemberében a MU Színházban (a SÍN Kulturális Központtal együttműködésben) másodszor került megrendezésre az OPEN Közösségi Színházi Fesztivál, amelynek előadásai alkotói vagy befogadói oldalról valamiféle részvételt is kínáltak eredendően nem színházi szakmában dolgozó civilek számára. Vagyis *közösségi* voltuk mellett *részvételivé* is váltak a szó hétköznapi értelmében. Ennek apropóján elgondolkodtam azon, mit is jelent pontosan ez a két műfaji megjelölés a mai magyar színházi életben. Milyen szakmai definíciót adnak (önmaguk számára is) a vállaltan ezekben a műfajokban alkotó színházi szakemberek? Egyáltalán mi tesz valójában egy színházat és egy színházi előadást közösségivé és részvételivé? A vállalkozás nem lehetetlen, bár nem is egyszerű, mármint megválaszolni a fenti kérdéseket, hiszen ahány alkotó, annyi munkamódszer. Beszélgetések és kérdés-felelet formában folytatott levelezések összesítéseként próbálom meg körüljárni, hogy mi mindent fednek ezek a jelzők. Legyen ez egyfajta látlelet.

A „minden bogár rovar, de nem minden rovar bogár" elvét követve először azt lenne érdemes tisztázni, hogy mi a két kifejezés, illetve a két műfaj viszonya egymáshoz. Bár ebben sincs teljes egyetértés, az mindenképpen leszögezhető, hogy a *közösségi* és *részvételi* szavak nem szinonimái egymásnak.

A. Ha nem szinonimák, akkor tekinthetők két különálló halmaznak, amelyek egymás mellett léteznek ugyan, de van metszetük, vagyis közös halmazuk. Némi átfedés, vagyis módszertani hasonlóság elképzelhető a két műfaj között.

B. Van azonban egy másik meghatározás – és nemzetközi viszonylatban ezt támasztja alá a gyakorlat –, amely azt mondja, hogy a részvételi színház *(participatory theatre)* a nagyobb halmaz, amelyben alműfajként megtalálható többek közt a közösségi színház *(community theatre)* is.

A két megközelítés természetesen a két szó értelmezésének különbségéből is adódik, ahhoz tehát, hogy eldönthessük, melyik állítás a logikusabb és mifelénk helytállóbb, tudnunk kell, hogy pontosan mit sorolhatunk a *közösségi*, illetve a *részvételi* kategóriájába. Nézzük tehát, hogy a kortárs magyar színházi palettán milyen kontextusban kerülnek elő ezek a kifejezések.

Mitől közösségi?

I. Egyes nézetek szerint tulajdonképpen minden színházi előadás tekinthető közösséginek, hiszen az ugyanarra a napra, éppen ugyanarra az előadásra jegyet váltó, és így véletlenszerűen az előadás pár óráját együtt töltő közönségből *közösség* lesz. Felmerül persze a kérdés, hogy ez az embercsoport valóban közösséggé válik-e csupán attól, hogy egyazon térben hasonlóképpen tölti az idejét. Tudományosabb aspektusból vizsgálva a dolgot, Ferdinand Tönnies szociológus definíciója szerint biztosan nem. A társadalommal szemben a közösségre alkalmazott elmélete szerint *közösség* az, ami szerves, organikus / amiben az ember a teljes személyiségével részt vesz / amiben az embernek kevés számú, de mély kapcsolata van / ami bizalmas, spontán együttlétet és együtt cselekvést eredményez / ahol konszenzuson alapul a szolidaritás.

Esetünkben, egy színházi előadás közönségére vetítve ezt a definíciót, azt mondhatjuk tehát, hogy szociológiai értelemben nem beszélhetünk közösségről. Vagyis nem feltétlenül igaz az az állítás, miszerint minden színházi előadás közösségi színház.

II. A fenti gondolatmenetet folytatva, kvázi szociológus szemmel is vizsgálva a kérdést, közösségeinek tekinthető minden olyan előadás, amelynek közönsége egy – már az előadás megtekintése előtt – létező *közösség*. Vagyis ha egy osztálykközösség/baráti közösség/munkaközösség néz meg egy előadást, akkor az máris közösségivé válik? Eme konkrét nézőcsoport számára maga az esemény mindenképp közösségi (és nem egyéni) élmény lesz, függetlenül attól, hogy az előadás létrehozásakor mi volt az alkotói szándék.

III. A továbblépéshez és szűkítéshez tehát be kell vennünk a képletbe az alkotókat, vagyis az ő vágyukat arra, hogy *közösségi színház*at hozzanak létre. De alkotói szempontból mi is az a közösségi színház? Mi a célja? Egy közösséghez szólni vagy közösséget teremteni? Információgyűjtésem során a következő megközelítésekkel találkoztam:

1. Elképzelhető, hogy az előadás egy *már létező közösségnek* készül, vagyis az alkotók már a témaválasztás, a problémafelvetés során majdani közönségükben, a közösségben gondolkodnak.

(a) Ennek a kritériumnak például egy diákoknak készülő osztálytermi/tantermi színházi előadás vagy komplex színházi nevelési előadás (TIE) tökéletesen megfelel. Az előadáson egy *osztálykközösség* vesz részt, és az alkotók számára a tervezés és a létrehozás során a korosztály és a nézőszám (bizonyos esetekben akár a társadalmi hovatartozás) ugyan megkötést jelent, de az előadás ugyanúgy működik X iskola, mint Y iskola tanulói számára.

(b) Létezik azonban egy még szűkebben vett alkotói megközelítés, amely főleg német nyelvterületen terjedt el. Eszerint a *kiválasztott közösség*, amelynek az előadás készül, társadalmilag, és ezáltal a bevonzott tematika szempontjából jól körülhatárolható csoport. Például a városi focicsapat ultra szurkolói. Vagy bevándorló gyerekek. A közösségi jelleget itt az „együvé tartozás" is erősíti. Ezek a közösségi előadások, amelyeket főleg kőszínházak erre a tevékenységre szakosodott tagozatai hoznak létre, kifejezetten az ilyen, szorosan meghatározott csoportok problémáira fókuszálnak, nemritkán szakembereket és az érintetteket is bevonva az alkotófolyamatba. Erre később még visszatérünk.

2. Az is elképzelhető, hogy a közösség nem eleve adott, hanem *a folyamat során válik közösséggé*.

(a) Például úgy, hogy az alkotók az előadás során közösségként kezelik az aznapra összesorsolódott nézőcsoportot. Olyan feladatok elé állítják őket, amelyeket csak úgy tudnak megoldani, ha együtt gondolkoznak, együtt játszanak. És ekkor már részvételről is beszélünk.

Színházi téren mind a közösségi, mind a részvételi jelző széles értelmezési spektrumon mozog, nincs egy általánosan elfogadott definíció, hanem külföldi mintákat is átvéve egyéni adaptációk születnek.

(b) Vagy a történetvezetés olyan, mintha a nézők is részesei lennének egy adott közösségnek. Együtt mozognak a történetben a színészekkel, csak épp a színészek a közösség azon bátrabb tagjai, akik meg is szólalnak. (Kérdés persze, hogy ilyen tág keretek között mi történik akkor, ha egy néző komolyan veszi közösségi pozícióját, és beavatkozik a cselekménybe.)

(c) Vagy az alkotók a konkrét előadás létrehozása előtt hosszabb időt töltenek azzal, hogy közösséget hozzanak létre a projektben részt vevő emberekből, akik a foglalkozások alkalmával egyre jobban megismerik egymást, és a közös időtöltés, az ugyanarra a hívószóra adott egyéni válaszok és a többiekkel megosztott személyes történetek kovácsolják őket közösséggé.

Ezen a ponton érkezünk el a *közösségi színház* másik szűken vett definíciójához, amely szerint a következő kritériumok szerint írható le ez a műfaj:

- a projektre jelentkező vagy valamilyen szempont szerint kiválasztott emberek hosszabb, akár többhónapos folyamat során válnak közösséggé;
- olyan témákat, kérdéseket járnak körbe, amelyek relevánsak az adott embercsoport, majd közösség számára;
- profi színházi alkotók és civilek dolgoznak együtt;
- az alkotófolyamat része az ismerkedés és a csoporttudat-kialakítás, az anyaggyűjtés, majd a téma szűkítése, a saját történetek megosztása, ezután következik a tulajdonképpeni próbafolyamat, amely során a civil emberek részvételével születik színházi előadás (adott esetben színészekkel kiegészülve);
- az egyik változat szerint az elkészült előadás érdekes és érvényes lehet bármilyen néző számára, a hitelességet ugyanis nem a színészi teljesítmény, hanem a

Mentőcsónak – Stereo Akt: Cím nélkül. Fotó: Bartha Máté

> személyesség adja. A másik változatában azonban az előadás csak a létrehozó közösség tágabb környezetében működik, témája és problémafelvetése olyannyira hely- és/vagy csoportspecifikus.

A közösségi színház – ebben a megközelítésben – tehát legalább annyira szól arról a folyamatról, ahogyan az adott csoport a színházi előadásig eljut, mint magáról az előadásról. A program középpontja nem a tehetséggondozás, nem a színészképzés, hanem a *közösségfejlesztés*. Lényege nem a művészi teljesítményben, hanem a civilségben, a hétköznapiságban áll. Abban, hogy behozza, „lehozza" a színházat a hétköznapok szintjére. Ez esetben a közösségi színház egyben társadalmi beavatkozásként is értelmezhető.

Mitől részvételi?

A közösségi színház definícióit vizsgálva elkerülhetetlen a részvételi színházról is szót ejtenünk, hiszen több esetben is azt láthattuk, hogy az egyes előadástípusok valamiféle részvételt is kínálnak a napi közönségnek vagy a projektre jelentkezőknek.

Talán azt a szintet érdemes egyből átugranunk, hogy minden színházi előadás részvételi is egyben, hiszen a színpadi történésekre együtt reagálva a nézők végül is részt vesznek az előadásban. „A rituális összelélegzés", ahogy Nádas Péter mondja, jó esetben valóban megtörténik egy színházi előadáson, de azt részvételivé szakmai szempontból még nem teszi.

Az összegyűjtött szakmai hozzáállásokra hivatkozva a következő állítás tehető: a mai magyar színházi életben *részvételi*nek nevezhető, vagy *részvételi*nek nevezi magát az az előadás, amelynek létrehozása során az alkotók valamilyen módon apellálnak a nézők aktív részvételére, akik nélkül az előadás nem tud megvalósulni. Azért, mert

(1) a nézőknek fizikailag tenniük kell valamit ahhoz, hogy lássák az előadást, például vándorolni egyik helyszínről a másikra;
(2) az előadás egy társasjáték is egyben, vagyis szükség van játszókra, akik magát a játékot működtetik, a színházi jelenetek csak illusztrációi az elképzelt játékmezőknek;
(3) a színészek az előadás során interakcióba kerülnek a nézőkkel, ami lehet zárt végű, vagyis nem befolyásolja a történet kimenetelét, és lehet nyílt végű, vagyis a kívülről érkező gondolatok, cselekvések beépülnek a történetbe vagy az előadás egészébe.

A teljes élményhez minden esetben és mindenesetre szükség van a nézők hozzászólásaira, véleményére is.

Létezik ennek a műfajnak is egy szűkebben vett definíciója, amely szerint a részvételi színház a komplex színházi nevelési előadás (TIE) azon változata, ahol

- nem válik el élesen egymástól a színházi és az interaktív rész, hanem ezek dramaturgiai egységet alkotnak;
- a színész(-drámatanár) szinte az előadás teljes ideje alatt szerepben van, az interakciók során lehetőség szerint a fikcióban maradva, szerepből szólítja meg a résztvevőket;
- előfordulhat, hogy a résztvevők is szerepben vagy kvázi szerepben vannak (ugyanakkor ez nem feltétel);
- a résztvevő folyamatos döntéshelyzetben van: nézőként vagy játszóként vesz részt a programban.

(Fontos megjegyezni, hogy ez utóbbi definíció nem keverendő össze a *résztvevő színházi előadás* kifejezéssel, amely tulajdonképpen egy brand, amelyet a Káva Kulturális Műhely használ saját – hasonló módszertannal készülő és hasonló szakmai elveket követő – előadásaira.)

Összegezve tehát láthatjuk, hogy színházi téren mind a *közösségi*, mind a *részvételi* jelző széles értelmezési spektrumon mozog, nincs egy általánosan elfogadott definíció, hanem külföldi mintákat is átvéve egyéni adaptációk születnek, amelyek konkrét műfaji megjelölés helyett gyűjtőfogalommá teszik ezeket a kifejezéseket. Nyilván kérdés, hogy ez a jelentéstágulás mennyire tesz jót, nem vezet-e valamiféle „felhígításhoz". Vajon színházszakmai szempontból és stratégiailag nem lenne-e hasznosabb a szűken vett jelentéseket használni, vagy ez a sokféle értelmezés épp színesíti a színházi palettát? Az mindenesetre biztos, hogy továbbra is számos alkotó kísérletezik azzal, hogy miként lehet még inkább lebontani azt a bizonyos negyedik falat, hogyan lehet még közelebb férkőzni a nézőkhöz. Vagyis hogyan lehet át- és újraértelmezni a színházat.

HAMVAY PÉTER

„TÚLSÁGOSAN SZÍNHÁZKÉNT MŰKÖDTÜNK"

A KOMA-ról

Családsegítőt, mentálhigiénés központot, iskolát és színházat ötvöz egy intézményben a XV. kerületi közösségi színház, a KOMA. Most tanodát alapítottak, és azt remélik, színházi terápiájukkal modellt alkotnak, ami segíthet a hátrányos helyzetű gyerekek felzárkóztatásában.

Te tudod, én élem

„Nézőként jössz, komaként távozol" – ez áll a fiatal, mosolygós, a belépőt valódi vendéglátóként üdvözlő önkéntesek pólóján a város egyetlen közösségi színházában, a XV. kerületi KOMA Bázison. A szépen rendbe hozott, már-már lakályosnak mondható egykori iskolaépület folyosóját, mint bármelyik valamirevaló kőszínházét, színészportrék szegélyezik. Igaz, nem szamárfüles, évtizedes fotográfiák, hanem vadonatúj képek. Nincs is idejük megfakulni, mert a KOMA-ban mindenki csak egy darabban léphet fel. Most épp a *Te tudod, én élem* stábja látható a falon, valamennyien civilek, ahogy az összes többi előadás szereplői is.

A daraboknak, így a *Te tudod, én élem*nek is ugyan vannak írói, Mattyasovszky Zsolnay Bálint és Zrinyi Gál Vince, utóbbi – aki egyben a KOMA vezetője, alapítója – az előadást rendezőként is jegyzi, de a karakterek és a történetek a dramaturgiai csiszolgatás után is alapvetően a játszók életének megtörtént eseményeiből épülnek fel. Nem mondhatjuk, hogy sodró lendületű, egységes mű a *Te tudod, én élem*, inkább egy mozaikot kapunk a mindennapok tragédiáiból, hazugságaiból, megcsalásaiból, megcsalatásaiból. A dráma gyakran elmarad, vagy a felszín alatt folyik, akár az életben. Azt sem mondhatjuk, hogy ne látszana, hogy amatőrök állnak a színpadon, de a technikai hibákért kárpótol egy-egy érezhetően igazán mélyről jövő, őszinte mondat vagy gesztus. „Vártam a katarzist, hogy majd összeáll valamivé a produkció, de nem történt meg, csak most, a beszélgetés során. Most jövök rá, hogy ez is része a darabnak" – ezt már egy néző, egy idős úr mondja az előadás utáni beszélgetésen, amely a KOMA-ban elmaradhatatlan része a színházi estéknek. Van is némi igaza az ismeretlen férfinak, hiszen ha valaki úgy nézi meg az előadást, hogy semmit nem tud az itt folyó munká-

ról, és a tapsrend után azonnal hazamegy, csalódott is lehet, hogy a 2500 forintjáért nem „profi színházi élményt" kapott. A beszélgetés sok mindenben különbözik a szokásos színházi közönségtalálkozóktól. Nem az alkotók magyarázzák az előadást, a közönség nem hallgat illedelmesen, nem elfogódottan kérdez a művészektől. Ellenkezőleg, gyakran számon kéri az alkotókat a színpadon látott döntéseikért. Győrik Edit – a KOMA munkatársa – el is mondja utána nekünk, hogy néha külön tréningeket tartanak a szereplőknek, hogy azok kezelni tudják a helyzetet, hiszen a nézők nemegyszer a saját ki nem beszélt problémáikat csomagolják a megjegyzéseikbe. Az előadás számukra csak ürügy, hogy végre kimondhassák, ami kikívánkozik belőlük, Zrinyi Gál Vince és Győrik Edit pedig empátiával és türelemmel igyekszik visszafordítani, a közönségre irányítani a beszélgetést.

Árpáddal és Halász Péterrel, talán ennek is volt köszönhető, hogy már egyetemista korában tudta, hogy nem szeretne kőszínházban dolgozni. Másrészt pedig – egy színésztől talán szokatlan módon – jobban érdekelte a színpadon történteknél az, hogy annak hatására mi megy végbe a néző fejében. Vagy ahogyan ő fogalmaz: „Ezt a hatást szeretném maximalizálni." A diploma megszerzése után volt évfolyamtársai, Kaposvárott végzett felesége és más profi színészek részvételével azonnal létrehozta az immár 10 éves KOMA-t. Céljuk akkor az volt, hogy kizárólag kortárs magyar drámákat játsszanak, erre utal a társulat neve is, amely a „kortárs magyar" rövidítése (akkor még KoMának írták). Első előadásuk a megalakulás évében Garaczi László – egy képzeletbeli kereskedelmi rádió április elsejei adásán keresztül korunk konzumvalóságát karikírozó – *Plazmá*ja volt, amellyel számos díjat megnyertek. Később a

Te tudod, én élem. Fotók: Wágner Csapó József

A mostani produkció egyébként különleges, mert középkorúakról szól, válságba jutott házasságukról, párkapcsolatukról. A legtöbb projektben azonban középiskolások vagy legfeljebb fiatal huszonévesek lépnek fel. A szereplőket is célzott iskolai beszélgetések során toborozzák. Az egyik szereplőt, Ragályi Balázst, aki a legközlékenyebb a beszélgetésen, épp a KOMA egyik korábbi előadásában fellépő gyermeke hozta a társulathoz. Zrinyi Gál Vince szerint minden jelentkező elmesélheti a történetét, amit videóra vesznek és kielemeznek; ez önmagában is egyfajta terápia lehet. Ezután kezdik az írók összegyúrni a darabot, amely a próbák során nyeri el végleges formáját. Közben persze sok minden történik, van, aki megijed a túlságos kitárulkozástól, van, aki a szerepléstől retten vissza, vagy nem bírja az utolsó hetek premier előtti hajtását. Ezeket a konfliktusokat folyamatosan kezelni kell, mondja Győrik Edit. „Senkit nem akarunk semmire rákényszeríteni – teszi hozzá Zrinyi Gál Vince. – Az a célunk, hogy az emberek jól érezzék magukat, és őszintén beszéljenek magukról, s ezzel a közönségnek, általában kortársaiknak is segítsenek szembenézni önmagukkal."

Zrinyi Gál Vince a Színház- és Filmművészeti Egyetemen Máté Gábor és Horvai István színészosztályában végzett 2007-ben. Az egyetem alatt dolgoztak többek között Schilling szerző külön nekik is írt darabot, *A tizedik gén* címmel. „Szeretnénk szakítani azzal a kőszínházi gondolkodásmóddal, amely szerint a nézőnek »meg kell tisztelnie« a színházat azzal, hogy elmegy, és megnézi az előadásokat. Úgy gondoljuk, nem baj, ha nem jársz színházba – akkor majd mi odamegyünk hozzád" – magyarázta akkor egy interjúban a frissen alakult együttes vezetője, hogy miért akarják középiskolákba vinni a produkcióikat. Aztán a legszegényebb, elsősorban romák lakta településeket célozták meg, olyan közeget, ahol soha nem találkoztak magaskultúrával. „Brutális élmény volt számunkra" – emlékszik vissza Zrinyi Gál ezekre az időkre. „Minden előítéletünknek az ellenkezőjét éltük meg" – teszi hozzá. Ezekből az élményeikből is táplálkozott a 2010-ben bemutatott, visszafogottabb kritikai sikert aratott *Az utolsó cigány – egy utolsó roma* című előadásuk, amelyet a Nézőművészeti Kft.-vel közösen valósítottak meg. A történet szerint a roma népcsoport kihalása pillanatában vagyunk, 2193-ban, a Transzdunatális Unió fővárosában, Budapesten, *Az utolsó roma* című emlékkiállítás ünnepi megnyitóján. Később mégis elengedték a roma szálat. „Bármennyi élmény is ért bennünket, és bármennyi élmény is érte őket, mégis úgy viselkedtünk, mint egy utazó színház. Odamentünk, igaz nemcsak három órára, hanem egy egész hétvégére, de aztán vasárnap

délután hazajöttünk, és talán soha nem mentünk vissza" – mondja Zrinyi Gál.

A fordulat a Művészetek Völgyében megvalósított projektjüknek köszönhetően következett be. A kezdés előtt néhány héttel elutaztak Monostorapátiba, és az ott élők történeteiből alkották meg a *Szuper Irma* című előadást. Ezt látta a XV. kerület akkori polgármestere, László Tamás, és a kezdeményezés annyira megtetszett neki, hogy a kerületbe hívta az együttest. Amelynek tagjai körülnézve látták, hogy még ha nem is olyan feszítőek a problémák, mint egy borsodi roma telepen, lesz itt is elég munkájuk. Az volt a feltételük, hogy iskolákban léphessenek fel, és senki ne szóljon bele abba, hogy mit csinálnak. A kerület ezt elfogadta, és közgyűlési határozattal megkaptak egy bezárt iskolát, amelyet 2011-re fel is újították számukra. Akkor még profi színészek dolgoztak a KOMA-ban, a bázist inkább próbahelynek használták. „Túlságosan színházszerűen működtünk" – mondja Zrinyi Gál Vince. „A színészeket elsősorban a színészi munka érdekelte, a beszélgetések és egyéb iskolai projektek kevésbé, időrablónak érezték" – teszi hozzá. Pedig számára ez utóbbi egyre fontosabb lett. Egy gimnáziummal például egy évig intenzíven dolgoztak együtt, és a projekt végére egy teljes jegyet javítottak a gyerekek. Pedig nem tanítással foglalkoztak. „Színházi eszközök segítségével elkezdtünk figyelni a gyerekekre: számos drámapedagógiai, önismereti foglalkozásunk volt, helyzetgyakorlatokat csináltunk, alternatív március 15-i ünnepséget rendeztünk…" – meséli az együttes vezetője, aki 2013-ban hozta meg azt a döntést, hogy szélnek ereszti a társulatot, és közösségi színházként folytatja. „Budapesten hatvan színházi előadás közül lehet választani esténként, miért legyünk mi a hatvanegyedikek, még akkor is, ha nagyon jók vagyunk, vagy mi vagyunk legjobbak" – mondja. Sok önkéntessel dolgoznak, állandó tagjaik is – akik között van színész, pedagógus, közgazdász, konduktor, informatikus – gyakran az önkéntes segítők közül kerülnek ki.

Első közösségi előadásuk a *Blokkoló* volt, amely helyi srácokkal arra kereste a választ, hogyan élnek az újpalotai lakótelepen a fiatalok. Az ezt előkészítő videós projekt is megdöbbentő tanulságokkal szolgált: arról a három fiúról például, akik az Oktogonnál a szórakozási lehetőségekről forgattak, kiderült, hogy összesen 2-3 alkalommal jártak addig a belvárosban. „Szinte épp úgy csodálkoznak rá Budapestre, mint az ózdi telepről jött srácok" – mondja az együttes vezetője.

A békés építkezést már a kezdet kezdetén megzavarta, hogy időközben kitört a kerületi Fidesz belháborúja. Az ügy évekkel később a helyi szervezet feloszlatásával zárult. A KOMA egyik mellékhadszíntere lett ennek a tőlük független konfliktusnak. „Aki a polgármestert akarta támadni, minket is támadott, volt olyan testületi tag, aki azt is kifogásolta, hogy feketére festettük színháztermet." Zrinyi Gálék azonban annyi fantáziát láttak a kerületben, hogy kitartottak, és az eredményeik is hamar láthatóak lettek. Azon a testületi ülésen, amelyen a színház bezárásáról döntöttek volna a képviselők, megjelent 400 gimnazista, és az ő kiállásuk végül jobb belátásra térítette az önkormányzatot. Lassan normalizálódott a helyzet, most kiegyensúlyozott a kapcsolat az immár DK-s vezetésű kerülettel, amit az is mutat, hogy együtt dolgozzák ki a városrész drogprevenciós stratégiáját.

A KOMA abban segít, hogy a tananyag mellett a mindennapi élet problémáira is válaszokat kapjanak a diákok, mondja Fischerné Szilasi Gabriella, a Bethlen Gábor Szakgimnázium igazgatója. Olyan, a gyerekeket érdeklő kérdéseket vetnek fel előadásaikban, illetve az azt követő beszélgetéseken, mint a szex, a különböző függőségek, a bántalmazás. A csapat általában havi rendszerességgel tart előadásokat, beszélgetéseket, toborzókat az iskolában, de szinte napi kapcsolatban van az intézménnyel. A diákok – a szabad és nyitott légkör miatt – szeretik a KOMA programjait. Sok diák a bázist is felkeresi, sőt többen önkénteseként részt is vesznek a munkában, tudjuk meg az igazgatótól. Győrik Edit szerint nincs gondjuk a diákok megszólításával, legfeljebb akkor fagy meg kicsit a levegő, ha egy iskola kötelezővé teszi a megjelenést a programokon.

A KOMA nagyon következetes abban, hogy mindenki csak egy darabban lehet szereplő. Zrinyi Gál szerint ellenkező esetben amatőr színházzá válnának. Viszont a szereplőknek gyakran nem könnyű a búcsú a „világot jelentő deszkáktól", miután kifut egy-egy előadás. Bár folyamatosan tréningezik őket arra, hogy ez be fog következni, mégis sokan rákapnak a szereplés ízére, másoknak az okoz törést, hogy hirtelen nem rájuk összpontosul a figyelem. S mivel a problémáik, amelyek a KOMA színpadára hívták őket – noha az előadások célja a résztvevők számára is egyfajta terápia – nyilván nem múlnak el a 15. előadás után, gondolni kellett az „utógondozásukra". Itt jött igazán a képbe a Belvárosi Tanoda alapítója, Győrik Edit, aki egy évvel ezelőtt talált kapcsolatot a társulathoz. Bár az augusztusban beadott pályázatukat máig nem bírálta el az illetékes minisztérium, idén ősztől elindították tanodájukat, a KOMAnodát. Egyelőre négy fő dolgozik itt, de ha a program valóban beindul, nyolc főnek is elegendő munkát adna, és minden évben újabb 40 fiatalt el tudna érni. Mindenki mellé mentort rendelnek, mindennap más jellegű – színjátszó, mozgásművészeti, önismereti stb. – foglalkozást tartanak. „Nem művészeti képzést adunk, inkább segíteni akarunk kibontakoztatni a fiatalok értékeit, erősségeit" – mondja Zrinyi Gál. De emellett – elsősorban önkéntesek és a KOMA ilyen-olyan végzettségű tagjai – korrepetálásokat is biztosítanak. Egy másik projekt, a SmartClass keretén belül – amely a KOMAnodához hasonlóan szintén ingyenes – tudományos ismeretterjesztő, weblapfejlesztő, Office-kezelői, robotikai tanfolyamokat tartanak. De nemcsak programokra lehet menni a Molnár Viktor utcai bázisra: „Minden nap 3-tól 9-ig itt vagyunk, le lehet ülni, inni egy üdítőt a büfében, lehet pingpongozni, vagy csak beszélgetni"– mondja Zrinyi Gál, aki szerint 30-40 fiatal használja napi rendszerességgel a szolgáltatásaikat, és 60-70 fő, aki egyszer-egyszer benéz a családsegítőt, mentálhigiénés központot, iskolát és színházat egy intézményben egyesítő KOMA-ba. A tucatnyi munkatársat felvonultató csoport azt reméli, hamarosan máshol is használható modellt alkotnak.

A bázist működtető KOMA 08 Közhasznú Nonprofit Kft. a XV. kerülettel kötött közhasznúsági szerződése értelmében térítésmentesen használhatja a Molnár Viktor u. 21. alatti volt iskolaépületet, illetve tavaly 8 millió forint támogatást kaptak a mintegy 4000 diákot elérő iskolai programjaik finanszírozására. Az Emberi Erőforrások Minisztériuma 10 millió forinttal támogatta 2016-ban a színházat, amihez jelentős, 8 milliós saját bevétel is járult, amely a jegybevétel mellett a TAO, az 1%-os adófelajánlás és az általuk üzemeletetett büfé eredményéből tevődik össze. Az NKA-nál ritkán sikeresek, de tavaly 3 millió forintot nyertek a Nemzeti Rehabilitációs és Szociális Hivatal kábítószer-prevenciós programokat támogató alapjából, és 1 millióval részesültek a SAP Hungary és a Nemzeti Hírközlési és Informatikai Tanács Digitális Esély programjából.

GYEREKEK, KI VOLT MÁR REMÉNYTELENÜL SZERELMES?

Mi egyáltalán az a közösségi színház? A MU Színházban egy egész hetet (OPEN Fesztivál) szenteltek a témának, de a résztvevőknek nem volt könnyű dolguk, mert egyértelmű definíció nem létezik. Mit nevezhetünk közösségnek, és honnantól lesz színház, amit a közösség létrehoz? Interakció-e egy levél felolvastatása egy nézővel? És a gyerekek bekiabálása? Mikor cinkeltek a kártyák? Többek között ezekről a kérdésekről beszélgetett Cziboly Ádám színházi nevelési szakember, Upor László dramaturg-műfordító-szerkesztő-tanár, valamint két színikritikus, Rádai Andrea és Kovács Bálint.

Kovács Bálint: Mi számít közösségi színháznak? Csak az OPEN Fesztiválon a kifejezés legalább háromféle megközelítésével találkoztunk. Van ennek egyáltalán bármilyen szigorú definíciója?

Rádai Andrea: Szerintem létezik egy szigorúbb és egy megengedőbb meghatározás, és a többség, még a szakma is inkább a tágabbat érti közösségi színház alatt: minden olyan előadást, amely valamilyen szempontból bevonja a közönséget.

Cziboly Ádám: Sem Magyarországon, sem nemzetközileg nincs megegyezés arról, mit hívnak közösségi, részvételi, alkalmazott színháznak, színházi nevelésnek. Ezek mind különböző dolgok, de egyiknek sincs mindenki által elfogadott definíciója. Az OPEN Fesztiválon, én úgy láttam, a szervezők azt nevezték közösségi színháznak, ami valamilyen tekintetben interaktív volt. A „community theater" kifejezést egyébként nemzetközileg leginkább arra szokták használni, amikor egy jól körülhatárolható, főként civilekből álló közösség hoz létre előadásokat. A fesztiválon a nyugdíjasok által létrehozott *Ezüstlakodalom* és a KOMA *Te tudod, én élem* című, környékbeliekkel együtt készített előadása volt ilyen. De ha tágan értelmezzük a kategóriát, minden olyan amatőr előadás is ide tartozik, amikor egy kisközösség tagjai játszanak a helyi művházban a maguk örömére.

Upor László: De szükségünk van ilyen szűk, jól körülhatárolható kategóriára? Én talán inkább ott húznám meg a határvonalat, hogy az előadást széles közönségnek szánják-e, vagy csak a rokonoknak és barátoknak.

K. B.: Ha viszont mégis tovább akarjuk szigorítani a kategória határait, jószerivel egyetlenegy olyan előadás készült Magyarországon az elmúlt években, amelyet egy adott közösség tagjai hoztak létre a közösséget foglalkoztató kérdésekről, a közösség saját helyszínén, a közösség többi tagjának: a KOMA *Blokkoló* című, egy lakótelepi házban játszódó előadása.

R. A.: De a fesztivál szándéka szerintem inkább a tágabb értelmezés volt: én megértem azt a szándékot, amely egy kalap alá veszi a közösségi és a részvételi színházat.

K. B.: De akkor nem férnek be ugyanez alá a kalap alá a TIE, azaz a színházi nevelési előadások is?

C. Á.: A Káva *Lady Learj*e tulajdonképpen egy felnőtteknek szóló TIE előadás volt. A színházi nevelési társulatok al-

Cziboly Ádám, Kovács Bálint, Rádai Andrea, Upor László.
Fotó: Schiller Kata

kottak egy olyan definíciót maguknak, amelyet minden érintett elfogadott: egy ilyen előadásban esztétikailag, színházilag is érvényes jelenetsorok vannak, ezek a részek interakcióval váltakoznak, egy adott korcsoportnak szólnak, jellemzően 2-4 órás hosszban, és meghatározott pedagógiai céllal készülnek.

K. B.: Mit jelent a közösségi színház szókapcsolatban a közösség? A *We Are Still Watching* című előadás célja például az volt, hogy az adott este közönségét változtassa végül közösséggé, a KOMA előadása egy már létező, helyi közösséggel dolgozott együtt, és még sorolhatnánk az értelmezéseket, akár egészen odáig, hogy minden színház közönsége az adott estén mindig közösséget alkot.

R. A.: Ez nehéz kérdés, mert az egyénen múlik, hogy ő egy közösség tagjának érzi-e magát. Egy nem interaktív előadáson is megtörténhet, hogy valaki így érez, viszont ilyenkor tulajdonképpen az összes többi nézőt is meg kellene kérdezni arról, ők is így gondolják-e, valóban létrejött-e közösség. Ha így nézzük, lehetetlen ezt meghatározni.

C. Á.: Ez pont arra példa, hogy miért nincsen mindenki által elfogadott definíció. Nehéz kijelölni a határokat: mikor mondjuk azt egy előadásra, hogy interaktív? Egy klasszikus, dobozszínházi előadásban is lehet interakció a sötétben ülő közönség és a színpad között. Interakció, ha valamelyik nézőnek fel kell olvasnia egy levelet? Interakció, ha felhívom a gyerekeket a színpadra, hogy legyenek fák vagy rókák?

U. L.: Vagy amikor tízen kiabálnak, hogy „Ott van mögötted a farkas!"

R. A.: A gyerekszínház talán bátrabban interaktív, bár ez még nem jelent feltétlenül részvételt is.

U. L.: Szerintem a definícióképzéssel visszafelé próbálunk gondolkodni: megfelel-e valami, ami még csak most születik, egy utólag alkotott szabálynak? A legritkább esetben cél az, hogy valami olyat hozzunk létre, ami majd beleilleszthető valamilyen definícióba. Az már érdekesebb kérdés, hogy a céljaim között szerepel-e a közönség az átlagnál aktívabb bevonása, és ebben sikerrel járok-e.

K. B.: A cél szerintem fontos szó. Egyszer a gyerek- és ifjúsági előadások interaktivitása kapcsán kérdeztem meg Róbert Júliát, a Káva író-dramaturgját arról, mikor „van értelme" a közönség bevonásának. Ő azt mondta: akkor, ha a néző részvétele, véleménye valóban képes befolyásolni az előadás alakulását.

U. L.: Fontos kérdés, tisztán látnak-e az alkotók és a nézők azzal kapcsolatban, hogy milyen szerep van a közönségre osztva. A fesztiválon is úgy éreztem, volt egy-két produkció, ahol túlzottan nyilvánvaló, didaktikus volt, hogy nekünk, nézőknek mit is kellene gondolnunk a felvetett problémákról. És így tökéletesen súlytalanná vált, hogy mi próbálunk-e döntést hozni vagy sem.

C. Á.: És az is fontos kérdés, hogy hol van az a pont az interaktivitásban, ahonnan kezdve érdemben tudok reagálni egy eseményre. A szakma szerette volna megtalálni a nyílt és a zárt interakció határát, de ez nem sikerült. Csak a két végpontját tudom meghatározni. Zárt interakció az, amikor könnyen kiszámítható, mi fog történni. Ha a színész megkérdezi, hol van a farkas, nagy valószínűséggel be fognak kiabálni, hogy mögötted; ha odaadok egy nézőnek egy levelet, hogy olvassa fel, nagy valószínűséggel fel fogja olvasni. A másik végpont az, amikor tényleg érdemi döntést hozhatunk arról, hogy mi történjen, és a következő jelenetet, teszem azt, ennek tükrében fogják improvizálni; vagy amikor a foglalkozásvezető olyan mély kérdést tesz fel, amelyre kiszámíthatatlan a válasz. Mégis sok a határeset, az olyan kérdés, amely nyíltnak látszik, de talán mégsem az: ha a *Rómeó és Júlia* közben megkérdezik, gyerekek, ki volt már reménytelenül szerelmes, valójában kiszámítható, hogy mi fog történni. Van, hogy bár látszólag szabadon dönthetem el a választ, pontosan ugyanúgy fog továbbmenni az előadás, akármit is mondok.

Ugyanakkor a *We Are Still Watching* különös eset volt, hiszen az előadás csupa zárt interakcióból épült fel: egy előre megírt szöveget kellett felolvasniuk a nézőknek azokból a szövegkönyvekből, amelyeket kiosztottak nekik, és a szöveg még csak nem is volt különösebben izgalmas, döntési lehetőségeket sem kínált, de végül a felolvasás módjától esztétikailag is érdekes előadás jött létre.

U. L.: Igen, de az előbb utaltam arra, hogy van olyan helyzet is, amikor nyílt interakcióról van szó, mégis cinkeltek a kártyák, mert úgy érzed, tudod, mit kell válaszolnod. Ha ez nem így van, ha szabadságodban áll így vagy úgy gondolkozni egy helyzetről vagy a lehetőségekről, de az mégsem úgy fog történni, vagy ha csak annyit mutatnak meg időről időre, hogy milyen kimenetelek lennének lehetségesek, de nem titkolják, hogy nem az fog történni – az teljesen rendben van. Ha az ember kénytelen elgondolkodni azon, volt-e már, és ha igen, milyen minőségében volt reménytelenül szerelmes, felmérni, hogy ő maga hogyan reagál egy ilyen helyzetben, inna-e ecetet, enne-e krokodilt, és minderre másként van lehetősége, mint általában, azt én elfogadom interakciónak, még akkor is, ha utána ugyanúgy eltemetik Opheliát. Számomra inkább az a kérdés, megadatik-e nekem a gondolkodás és a döntés szabadsága, vagy a mű nem tanácsol, nem nagyon javasol másfajta lehetőséget, mert azzal morális vagy más szempontok miatt biztosan rossz pozícióba kerülnél a többiek előtt.

K. B.: Én ezt egy kicsit diktatórikusabb nyelven úgy fogalmaznám meg, az interakció tétje talán lehet az, hogy azzal kényszerítenek-e engem az adott probléma átgondolására. Ha dobozelőadásban nézem a *Rómeó és Júliát*, akkor is azt szeretnék, hogy elgondolkodjak a szerelmen és a gyűlölködésen, de erre többnyire az minden eszközük, hogy Shakespeare hogyan írta meg a szöveget, és a színészek hogyan játsszák el azt. De egy interaktív előadás, ha fel tud tenni nekem egy releváns kérdést, azzal megállíthat azon a ponton, amit ugyan már láttam tíz másik színházban is, de mindig sodort magával a történet vagy akár a megszokás, ezért valójában nem kezdtem el igazán mélyen átgondolni az adott problémát. Egy jól feltett kérdés viszont szinte kötelezhet arra, hogy szembenézzek saját magammal.

R. A.: Tehát tulajdonképpen nem is az előadás folytatásának mikéntjén, hanem a jó és a rossz kérdéseken múlik az egész.

K. B.: Viszont most már csak a részvételi színházról beszélünk, és nem azokról a közösségi előadásokról, amelyekben nincs nyitás a közönség felé, nincsenek felénk feltett kérdések, mégis közösségünk nevezzük őket. Ezekben az jelenti az interakciót, hogy az előadás elkészítése előtt vagy közben feltették a jó (vagy rossz) kérdéseket a lakótelep vagy a falu lakóinak?

R. A.: Én így értelmezem, igen: azért közösségi színház, mert valamilyen közösség korábban részt vett vagy aznap este részt vesz az előadás létrejöttében. Az viszont érdekelne, vajon min múlik, hogy egy ilyen előadást végül a közönség elé tárnak-e, vagy megmarad a közösség sajátjának.

C. Á.: Csak az alkotókon.

K. B.: És az ő hiúságukon. De ez talán nem is fontos, nem? Amikor beszélgetünk, épp Magyarországon van Peter Brook;

ő mondta, hogy amint egy ember átmegy egy téren, és ezt egy másik ember nézi, az már színház – és kész. Már ha félre tudjuk tenni a mi elit művészszínházakon edzett elvárásainkat.

U. L.: De ha mi félre tudjuk is tenni az elvárásainkat, sokszor sajnos épp azok nem képesek ezeket a színházi elvárásokat figyelmen kívül hagyni, akik létrehozzák a közösségi előadásokat. És ezzel pont a saját játékuk spontaneitása és őszintesége szűnik meg az ő szempontjukból külsődleges eszközök miatt. Pedig én iszonyatosan szívesen figyelném, amit ők magukban csinálnak, és nekem nem hiányozna, hogy nem olyan jó színészek, mint Bessenyei Ferenc. Ez nem releváns az ő szempontjukból. Mégis van, hogy azt látom, amint felmerül a bemutatás gondolata, elkezdenek színházi értelemben *viselkedni*.

R. A.: Biztosan emlékeztek még Schermann Márta *Árvaálom* című projektjére. Ennek keretében egy csomó újságíróval elmentünk az esztergomi leánynevelő intézetbe, ahol megnézhettük, hogy egyáltalán hogyan működik egy ilyen intézmény, milyenek a lakók hétköznapjai, és hogy Schermann Márta milyen munkát végez a lányokkal. Iszonyatosan izgalmas élmény volt ott lenni Esztergomban. Aztán volt egy *Árvaálom* című, színházias előadás is a Trafóban, egy prostituált történetével, énekes részekkel, és a lányok is végig fenn voltak a színpadon. Döbbenetes volt számomra, hogy az ő valóságuk, színpadi civilségük mennyivel érdekesebb volt, mint a betanult színház.

C. Á.: Kérdés, hogy a civilség részévé tud-e válni egy színházi előadásnak. Ha felhívnak egy gyereket a színpadra, az be tud-e épülni? A részvételi vagy színházi nevelési előadások interaktív része, amikor a színészek a közönséggel beszélgetnek, részei-e az előadásnak? A színházi nevelési társulatok szerint egyértelműen igen: az interaktív részek sajátos esztétika mentén beépülnek az előadásba, nem a színházi előadástól külön léteznek, hanem annak szerves részei.

U. L.: Igen. Csak a fesztiválon két olyan előadást láttam, amikor a civilség átminősült, és azonossá vált a közösségi esemény és a színházi est. A *Lady Lear* és a *CMMN SNS PRJCT* előadói az interaktív részekben a teljes civilség és a színészi szerep közötti átmeneti állapotban tudtak megszólítani minket, tehát figurában maradtak, de a maguk természetes emberi tekintetével és hangjával fordultak felénk. Mi pedig egy lépést tettünk a színpad felé, és nem teljesen civilként válaszoltunk, hanem mintha egy kicsit magunkra vettünk volna a színpadi univerzumból. Úgy tűnik, lehet didaxis és akaratosság nélkül, természetesen bevonni és még el is gondolkodtatni a közönséget.

A *We Are Still Watching* viszont szerintem teljesen más kategória. Ha mi mechanikusan, engedelmesen lekövetjük azt, ami le van írva számunkra, az abban a pillanatban halott színházzá válik, hogy én is Peter Brookra utaljak. Akkor semmi nem történik senkivel, csak egy előre ügyesen megrajzolt gráf mentén haladó konstrukció részei vagyunk. Pedig millió alkalom lett volna arra, hogy a civil engedetlenség betörjön.

R. A.: Akkor nem a közönség volt inkább a hibás? Hiszen az előadás lehetőséget adott a lázadásra.

U.L.: Nem mondtam, hogy ez bárkinek is a hibája volna, csak konstatálom, hogy ha egy este úgy zajlik le, hogy senki nem gondolkodik el a saját szerepéről, és nem is játszik el vele sehogyan, az nem érdekes.

C. Á.: De miért nem érdekes? Én megkérdeztem az alkotókat, és azt mondták, hogy még soha, egyszer sem történt ilyesmi azon kívül, hogy egyszer Franciaországban valaki hozzátett egy mondatot a szöveghez. Sőt, ha valaki elvéti a mondatait, a nézők még segítenek is neki. És nekem pont ez volt az érdekes benne: adott egy bármilyen külső hatás nélküli, zárt interakció-sorozat, amelyen jelen van ötven, részvételi színházban sokat tapasztalt színházi ember – és szolgaian végrehajtanak mindent. Ez nagyon-nagyon érdekes.

K. B.: Talán az lehet a közösségi színház sikerességének vagy hatásosságának kulcsa, hogy sikerül-e a közösség révén olyan világokat is behozni az előadásba, amelyek nem szerepeltek az alkotó által meghatározott keretek között. Erre két példát tudok hozni. Az egyik a *Lady Lear* alatt történt. Az előadás a felmenőinkkel szembeni bánásmódunkról szól, és az egyik nézőről hamar kiderült, hogy egészen másmilyen – tekintélytisztelő, konzervatív – kulturális közegből érkezett, mint az előadás alkotói vagy akár a nézők többsége, így ő behozott egy olyan világot, amely nélküle nem jelent volna meg a színpadon: ő úgy gondolta, a felnőtt gyereknek szó nélkül el kell dobnia az addigi életét, és kötelessége mindent alárendelni az édesanyjának, akivel egyébként nem is túl jó a viszonya, amennyiben a beteg asszonynak erre szüksége van.

A másik példa a Rimini Protokoll tagja, Stefan Kaegi helyspecifikus előadása, a *Remote Avignon* volt a 2013-as avignoni fesztiválon, ahol – a *We Are Still Watching*hoz hasonlóan – szintén a „nézők" hozták létre az előadást, az alkotók jelenléte nélkül, de ott a fejhallgatóinkban olyan instrukciókat kaptunk, amelyek lényegében – valós vagy virtuális – interakcióra köteleztek bennünket egymással, és igyekeztek kilökni minket a komfortzónánkból. Így biztosan előre nem látható dolgok történtek velünk – míg a *We Are Still Watching* szerintem is előrelátható események sorozata volt.

Viszont beszéljünk még egy kicsit arról, mennyire gyakori, mennyire bevett Magyarországon ez a fajta – közösségi, részvételi – színházcsinálás?

C. Á.: Olyanfajta előadásból, amire már utaltam – helyi műkedvelők saját örömükre hoznak létre előadásokat a művházban – elég sok születik, de a kérdés inkább az, amiről szintén szó volt már: hogy ezek közül hány lép ki a közönség elé. Mikor érzik úgy az alkotók, hogy amit létrehoznak, az a nyilvánosság számára is érdekes?

U. L.: Hogy naplót ír-e az ember, vagy blogot.

C. Á.: Ez jó, igen. Jó példa a KOMA működése, ahol közösségi munka folyik, de állandóan tartanak nyilvános színházi előadásokat is.

R. A.: Talán azért is, mert a KOMA klasszikus színházi társulatként indult, és lehet, hogy nehéz elszakadniuk ettől a formától.

U. L.: Nekem pont az volt a bajom a Mentőcsónak és a STEREO Akt közös előadásával, Boross Martin *Cím nélküljével* is, a hajléktalanlétről szóló társasjátékkal, hogy úgy éreztem, mintha ők csak egy kirándulást tennének e felé a műfaj felé, és nem lenne elég mély a vállalás, nem annyira megélt, átélt dologról lenne szó.

Ingoványos terepen járunk persze, mert mondhatjuk, hogy a társadalmi érzékenységnél és felelősségvállalásnál nincs fontosabb – ebben a műfajban meg pláne. Ugyanakkor – és ez nem ócska szójáték – a részvétet a részvételtől még sok lépés választja el. Típushibánk alkotóként és nézőként, vagyis állampolgárként is, hogy ha egy téma, egy helyzet, egy súlyos probléma megérint, azt gondoljuk, hamar tennünk kell valamit, és a mélyfúrásra nem hagyunk időt. Aktivistaként jelesre vizsgázunk, de a házi feladat egy része elvégzetlen marad.

A beszélgetést lejegyezte:: Kovács Bálint

HA UNALMAS, AKKOR SENKI SEM KIABÁL

Beszélgetés Madák Zsuzsannával

Madák Zsuzsannát, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház öt éve működő, középiskolásokat, felső tagozatosokat megszólító, és a maga nemében egyedülálló Tantermi Deszka programjának szakmai vezetőjét 2010-ben dramaturgnak hívták Zalaegerszegre – de ő nem fért a bőrébe. Hogyan illeszthető be egy vidéki kőszínház életébe a színházi nevelés?

– Egy interjúban azt mondtad, a független szféra ellehetetlenítése nagy szerepet játszott abban, hogy elfogadtad a zalaegerszegi színház ajánlatát. Szíven ütött engem ez a mondat.

– Nem voltam én soha ellene a kőszínháznak, már egészen fiatalon, gyerekszereplőként belekóstolhattam ebbe a típusú színházi működésbe, aztán évekig a székesfehérvári Vörösmarty Színház társulatában dolgoztam színészként. De a független szférában eltöltött idő tényleg különösen izgalmas szakasza volt az életemnek, nagyon-nagyon jól éreztem magam azokkal a társulatokkal, amelyekkel kapcsolatba kerültem. Dolgoztam Ágenssel, Gergye Krisztiánnal, a Természetes Vészek Kollektívával, Mándy Ildikóval, sok mindent kipróbáltam az egyszeri alkalmakkor megvalósuló előadásoktól a performanszokon át az utcai akciókig. Ugyanakkor azt is tudtam, hogy ha nincs anyagi biztonságunk, akkor az előbb-utóbb hatással lesz a munkára. Úgy nem lehet színházat csinálni, hogy nincs pénz semmire. Ebből a szempontból a legjobbkor jött a zalaegerszegi felkérés, amelyen egyébként igen meglepődtem, de nagyon örültem is neki. Izgalmasnak tartottam a kihívást, kíváncsi voltam, hogyan tudok dramaturgként egy nagy színházban helytállni.

– Akkor nem volt ez megalkuvás – a helyzettel.

– Nem, dehogy! Ráadásul azt is tudtam, hogy a zalaegerszegi munka mellett azért részt tudok venni független előadásokban – miközben nem az fogja meghatározni az életemet, hogy megjött-e a pályázati pénz. Az első évben rendszeresen följártam Pestre játszani, új produkciót is készítettünk Ágenssel, szóval abszolút nem éreztem megalkuvásnak. Viszont kezdettől foglalkoztatott, hogy merrefelé lehetne nyitni, hogy hogyan lehet a közönséggel érdemben találkozni egy olyan intézményben, ahol inkább megszokott a klasszikus nézőtér-színpad viszony – főleg ahhoz képest, amit előtte csináltam.

– Miért pont a színházi nevelés felé indultál el? Ezen a területen találtad meg azt a „mást", azt a játékteret, amely egy kísérletezésre, új utak keresésére természeténél, helyzeténél fogva kevéssé hajlamos kőszínházban kialakítható? Illetve pont nem is a kőszínházban: tantermekben.

– Korábban tényleg nem foglalkoztam mélyebben és főleg rendszeresen ezzel a területtel, ugyanakkor mindig is érdekelt az interakciónak ez a formája. Gimis emlékeim közé tartozik a Vörösmarty Színház sorozata, amelynek újdonsága akkor abban állt, hogy az előadások közben a színészek reflektáltak a látottakra. Ez nagyon megfogott. Nem jutottak el odáig, hogy minket, nézőket is megszólítsanak, mégis kicsit más volt, mint amit előtte színházban láttam. Első rendezésemhez, a *Szodoma után* című előadáshoz, amely az Ágens Társulat produkciója volt, készítettem egy foglalkozást. A fiatalokkal való találkozáskor megéreztem, hogy ez terület is meglehetősen érdekel, hogy van dolgom a fiatalokkal. Ennek a találkozásnak az élménye vitt el a színházi nevelés felé Zalaegerszegen.

– Ahol ráadásul komoly hagyományai vannak az ifjúsági színháznak.

– Régóta van ifjúsági bérlet nagyszínpadi előadásokkal. A színházi nevelési programok széles körű elfogadásához nyilvánvalóan hozzájárult, hogy sokan emlékeznek Ruszt József beavató színházi előadásaira. Bár a Tantermi Deszka előadásai egészen másképpen, más céllal szólítják meg a közönséget. Itt nem a színházi forma – szöveg, dramaturgia, látvány, stílus –, hanem az előadásban fölvetődő emberi, társadalmi kérdések kerülnek előtérbe. Persze van némi beavató céljuk is ezeknek az interakcióknak, hiszen mégiscsak a színházon keresztül jutunk el a tartalmi kérdésekig, amelyeket megvitatunk a fiatalokkal. Egy interaktív előadás pedig semmi mást nem tesz, mint a drámai szituációk megteremtésén túl különböző formákban keretet ad a közös gondolkodáshoz. Amikor anyagot keresek, mindig az az elsődleges szempont, hogy kínáljon föl érdemi kérdéseket, minden más csak ezután következik. Fontos, hogy a foglalkozásrészek – az interakciók – is legalább annyira izgalmasak legyenek, mint a zárt színházi jelenetek. Számomra az interaktív részek is az előadás részét képezik. Iszonyú izgalmas ez a komplex forma. Persze hosszú volt az út, mire ehhez az összetett formához eljutottunk. A Tantermi Deszka története tulajdonképpen azzal a foglalkozással kezdődött, amelyet Naszlady Éva *Scapin furfangjai*-rendezéséhez készítettem. Néztem egy próbát, amely igen inspiratív volt. Végig azon gondolkodtam, hogy ez a történet mennyire izgalmas kérdéseket kínál fiatalok számára. Szó nem volt még hosszú távú ifjúsági programról, csak annyi történt, hogy jeleztem, szívesen készítenék az előadáshoz utófoglalkozást, a

színészek bevonásával. Ez volt a *Scapin, a spanom.* Nagyon sikeres lett, hozta magával a folytatást.

– Azt képzelem, hogy egy színházigazgatónak az ifjúsági előadásokról is elsősorban a nézőszám növekedése meg a „jövő közönségének kinevelése" jut eszébe. Főleg, ha frissen kinevezett igazgatóról, művészeti vezetőről van szó, márpedig 2010-ben vezetőváltás volt Zalaegerszegen. Innen a nyitottság? Ezért kapott zöld utat a Tantermi Deszka?

– Besi (Besenczi Árpád igazgató) és Pali (Sztarenki Pál művészeti vezető) kezdettől fogva igen komolyan vették az ifjúsági előadásokat. És természetesen nyitottak voltak az új kezdeményezésre. Tetszett nekik az ötlet, érzékelték, hogy a fiatalok szeretik ezt az új formát. Molière után Shakespeare következett. Volt egy *Rómeó és Júlia*-adaptációm, amelyet Mándy Ildikó társulata számára készítettem. Éreztem, hogy ezzel a kétszemélyes szövegváltozattal osztálytermi közegben lehetne valamit kezdeni. Palival és Barsi Mártonnal közösen csináltunk egy májusi előbemutatót, és láttuk, hogy benne van egy izgalmas előadás lehetősége; a következő évadban bemutattuk. Így indult el a Tantermi Deszka program. A *Csak Rómeó és Júlia…* után jött a *Völgyhíd*, még műsoron volt a *Scapin...* utófoglalkozásokkal – vagyis a második évre kialakult egy minirepertoár.

– Esztétika–magyar szakon végeztél az ELTE-n, az mondjuk elég jó alap. A TIE-ben úgy mélyedtél el, hogy csináltad?

– Folyamatos, végeérhetetlen tanulás ez, mindannyiunknak, akik részt veszünk a Tantermi Deszka előadásaiban. Zöldfülű voltam, amikor belevágtam. Ha visszagondolok akár a *Scapin, a spanom*, akár a *Völgyhíd*, vagy a *Csak Rómeó és Júlia…* első foglalkozásaira… hát, nagyon gyerekcipőben jártunk. Azóta rengeteget tanultam, sokat tapasztaltam, és folyamatosan képzem magam. Nézek másokat munka közben: figyelek, okulok. Sokféle módszertan létezik, rendkívül színes ez a terület. Ez is egy alkotói forma, amely folyamatos kutatásra, útkeresésre sarkall. Nincs tuti recept. Rengeteget tanultunk Ádáméktól: 2014 óta dolgozunk együtt Cziboly Ádámmal és Bethlenfalvy Ádámmal (InSite Drama). Ez az együttműködés iszonyú meghatározó jelentőséggel bír a Tantermi Deszka életében. Az osztályterem – mint játéktér – maga is folyamatos kísérletezésre buzdít, hiszen az osztályteremszínház sem annyira régi műfaj, hogy kimerítettük volna a lehetőségeit. Padok, székek, tábla, nincs hang- és fénytechnika. Viszonylag korlátozottak a lehetőségek, ugyanakkor természetesen vihetünk magunkkal eszközöket, kellékeket. Nagyon izgalmas volt például – bár majdnem belehaltam – megalkotni a *Cyber Cyranó*t laptopokkal, okostelefonokkal, LCD-kivetítőkkel és élő netkapcsolattal. Két hétig úgy néztek ki a próbák, mintha egy számtechszakkörön lennénk – egyáltalán nem hasonlított színházra. Aztán persze elkezdett működni… A *Semmi* egyméteres játék babái is kihívást jelentettek a színészeknek és a műhelyházunknak egyaránt. És természetesen rendezőként nekem is. Igyekszem nem beleragadni az adottságokba, hanem játszani, kísérletezni, tágítani a határokat, ameddig lehet.

– A színházi nevelési előadás nyilván a színészeket is alaposan kibillenti a komfortzónájukból.

– Kezdettől azt tapasztalom, hogy érdekli, inspirálja őket a feladat. Most már nyolcan vannak a társulatban, akik rendszeresen játszanak osztálytermi színházi nevelési előadásokban is. Ha bennük nem lett volna meg a kellő nyitottság, eleve kudarcba fulladt volna minden próbálkozás. A színészek nemcsak színészként vesznek részt az előadásokban, hanem hol szerepben, hol szerepen kívül – drámatanárokként – kiscsoportokat is vezetnek. Máig minden egyes előadás után átbeszéljük a tapasztalatokat: mi működött, mi kevésbé; ha úgy érezzük, hogy egy interakció nem ment igazán mélyre, igyekszünk felfejteni az okait; segítjük egymás munkáját. Amikor nemrég Norvégiában vendégszerepeltünk a *Peter* című előadásunkkal, egy pillanatig nem volt kérdés, hogy angolul vezetjük az interaktív részeket.[1] A norvég együttműködés folytatódik: márciusban partnereink jönnek Magyarországra. Mi a *Kebab*bal mutatkozunk be.

– Akárhogyan nézzük, a Tantermi Deszka márkanév lett, bizonyos értelemben a zalaegerszegi színház „zászlóshajója". Praktikusan hogyan működik? Van külön stáb? Rubrika a költségvetésben? Erre nincs kőszínházi minta.

– Nagyon nagy vállalás ez a színháznak: a programot működtetni, összehangolni a nagyszínpadi előadások és a próbák menetrendjével nem egyszerű feladat. A Tantermi Deszkának nincs külön stábja – volt róla szó többször, hogy milyen jó lenne, hogy hasznos volna, de odáig még nem jutottunk el, hogy ez megvalósuljon. Nehézséget jelent a helyhiány is, mivel a színháznak egyetlen játszóhelye és egy próbaterme van – miközben van, hogy párhuzamosan próbál két produkció. Bár mi alapvetően osztálytermekben játszunk – a *Kebab* bemutatója éppen egy diszkóban volt 2012-ben, de a diszkó időközben gazdát váltott, úgyhogy be kellett költöztetnünk az előadást a színház a próbatermébe. A kialakult gyakorlat szerint évente készül egy új Tantermi Deszka-bemutató, plusz működtetjük a repertoárt. Három évadon keresztül volt évi 85 előadásunk – sok helyre hívnak minket Zalában, Vasban, de másfelé is –, ez hihetetlenül magas szám. Ami a forrásokat illeti: szerencsére elég sok pályázati lehetőség van, és mi folyamatosan élünk ezekkel a helyzetekkel. De a TD természetesen nem működne pusztán pályázatokon elnyert összegekből, a színház jelentős áldozatvállalása nélkül nem dolgozhatnánk.

– A Tantermi Deszka-történetben kulcsszereplők a pedagógusok. Őket könnyű – könnyű volt – meggyőzni arról, hogy ez jó?

– A színháznak mindig is jó kapcsolata volt az iskolákkal, számos oktatási intézményből jártak-járnak diákok bérletes előadásokra. Általában örülnek annak a lehetőségnek, hogy a színház házhoz megy – főleg ott, ahonnan különböző okokból nehezebben tudnak mozdulni. Az előadásaink felét nem Zalaegerszegen játsszuk, most éppen országos turnén vagyunk a *Peter*rel. A pedagógusoknak, az iskoláknak sokat köszönhetünk: csodálatos, hogy megteremtik a lehetőséget a játékhoz. És bár nekünk alapvetően tényleg nem kell más, mint az iskolai alapkörnyezet, azért nem könnyű megszervezni, hogy négy teljes órára a rendelkezésünkre bocsássanak egy osztálytermet. Zalaegerszegen már tudják, mivel jár ez. Legutóbb Szegeden éltük át, hogy a fogadóintézményben meglepődtek az előadás hosszán. De miután a tanárok a diákjaikkal együtt megtapasztalják az előadást, belátják, hogy megéri a fáradságot, és legközelebb már boldogan vállalják a macerát.

– Tavaly ősszel botrány kerekedett a Kövek *körül. Nem a Tantermi Deszka programhoz tartozik, viszont ifjúsági bemu-*

1 2016 októberében egy 18 fős magyar delegáció utazott Bergenbe. A tanulmányút egy egyéves program része volt, amelyet az InSite Drama hívott életre az EGT Alap támogatásával. A projekt címe „Színházi nevelési tapasztalatcsere hat magyar színház, egy norvég egyetem és egy norvég színház művészei között". A Hevesi Sándor Színházból hét – Tantermi Deszka-előadásokban rendszeresen alkotó – színész vett részt a szakmai úton.

tató volt, Sztarenki Pál rendezésében. Tulajdonképpen színházi nevelési előadás témája is lehetne: szülő bepanaszolja a színházat az önkormányzatnál, mondván, hogy gyermekét túlságosan megterhelte lelkileg ez meg az az előadás, esetleg csúnya szavak is elhangzottak benne.

– Megint ott tartunk, hogy mi a színház dolga. Nem zalaegerszegi specifikum, hogy a felnőttközönség ma többnyire a szórakoztatásban látja a színház egyetlen értelmét és feladatát. Azt várja el a színháztól, hogy egy csomagban adja a szépet és a jót – és végül levonja a tanulságot. Ha nem ezt teszi, akkor azonnal ijesztővé és kényelmetlenné válik. Érdekes ez: ha sematikus, rossz vagy unalmas egy előadás, akkor nem fáj, akkor senki nem kiabál. Viszont ha a nézőnek még „dolga van", pontosabban „dolga lenne" a látottakkal, akkor felháborodik. A Tantermi Deszka-előadásokból soha nem lett botrány. Nyilván azokat a pedagógusokat, akiket esetleg megijesztett volna egy-egy Tantermi Deszka-produkció, megnyugtatták a foglalkozásrészek: tapasztalhatták, hogy a diákjaikra nincsenek „káros" hatással az előadás által tematizált kérdések, problémák. A *Kövek*-előadások után nem tartottunk foglalkozásokat. Mivel nagyszínpadi produkcióról van szó, talán nem is kell különösebben magyaráznom, hogy miért – 350 fiatalnak hogy is lehetne? A szülő úgy érezte, hogy a gyermeke és a fiatalok magukra maradtak az élménnyel. A botrány – ha már így neveztük – után nemcsak fórumot szerveztünk, hanem készítettünk hozzá egy tanári csomagot is: javaslatokat, ötleteket kínáltunk a feldolgozáshoz. Az idei nagyszínpadi ifjúsági előadásunkhoz is készítettünk hasonló kiadványt. Reméljük, hogy tudunk egymáshoz kapcsolódni, és idővel „nem fog fájni", ha egy előadás után még „dolga van" a pedagógusnak, illetve rá hárul az a feladat is, hogy kibeszélje a látottakat a diákjaival. A *Kövek* kapcsán megszervezett fórum egyébként tényleg izgalmas volt: sokan eljöttek, sokféle szempont szóba került, sokféle vélemény elhangzott. Annak pedig különösen örülök, hogy a színház nem adta föl, továbbra sem választja a könnyebb utat. Most éppen a szintén nagyszínpadi *Széttört tál*-előadások előtt igyekszünk 350 fiatal nézőt megszólítani néhány ráhangoló kérdéssel, ami abban lehet segítségükre, hogy mi mindenre érdemes figyelni a történet során. Többre itt nincs lehetőség; a tapasztalatok azt mutatják, hogy jól működik.

– A Tantermi Deszka szakmai vezetőjeként mennyire érzed szabadnak magad?

– Szabad kezet kapok, általában én választom az anyagot, a történetet, de folyamatosan egyeztetek Palival és Besivel, ilyen értelemben ezek közös döntések. Amikor történeteket keresek, arra figyelek, ami engem érdekel. Ez furcsán hangozhat, mert esetleg azt sugallja, hogy csak az lehet izgalmas, amit én annak tartok, de nem erről van szó. Hanem inkább arról, hogy az ember csak azt képviselheti hitelesen, azzal keltheti fel mások érdeklődését, ami őt magát borzasztóan foglalkoztatja. Nemcsak a programvezetője vagyok a Tantermi Deszkának, hanem az előadások rendezője, a foglalkozások vezetője is, úgyhogy ezt nem lehet megúszni. Folyamatosan azt keresem, hogy egy adott történetben mi az, ami igazán izgalmas számomra – és hogyan lehet mások számára is az. Nyilvánvaló, hogy a színházhoz jobban értek, mint a fiatalok, akik számára az előadásokat készítjük, viszont a megvitatandó kérdések tekintetében abszolút egyenrangú partnerek vagyunk. Ha például az a kérdés, hogy mit jelent az emberség az embertelenséggel szemben, akkor az ő véleményük, az ő válaszaik ugyanannyira fontosak, mérvadóak, mint az enyémek – ami nem azt jelenti, hogy egyet kell értenünk. Nem

Madák Zsuzsanna. Fotó: Pezzetta Umberto

állítom, hogy az interaktív színház az egyetlen, amivel meg lehet szólítani a fiatalokat, de iszonyú erővel tud bírni, hiszen semmilyen más forma nem kínálja annak a lehetőségét, hogy belehelyezkedjenek egy drámai szituációba. Benne lehetnek egy történetben, kiegészíthetik, irányíthatják, döntéseket hozhatnak, ráadásul testközelből, szemtől szemben, eleven közösségben. A Tantermi Deszka programban még sok lehetőséget látok. Van egy erős csapat, amelyre lehet építeni. De hogy mennyit bír – bír-e többet – időben, energiában, kapacitásban egy kőszínház, az nagy kérdés.

Az interjút készítette: Ölbei Lívia

Tóbiás és az angyal. Fotó: Brozsek Niki

ANTAL KLAUDIA

A KÖZÖSSÉG HIÁNYA

Tóbiás és az angyal – Kelenföld Montázs Központ

A komplex közösségi színházi projekt első magyarországi kísérletének a Káva Kulturális Műhely és a Krétakör közös Új Néző[1] programja tekinthető. A helyiek részvételével megvalósuló művészetalapú társadalmi akciók – részvételi színházi előadások és filmek, installációk, fotósorozatok – célja a szociális és etnikai feszültségek enyhítése mellett a helyi nyilvánosság megerősítése, a helyi problémák láthatóvá tétele, a közös nehézségek felismerése volt. A művészeti beavatkozások eltérő módon mentek végbe a két Borsod megyei faluban, köszönhetően a települések közti – etnikai és társadalmi – különbözőségeknek: Ároktőn a színházi akciósorozatok középpontjában a célközönség közösségként való megerősítése állt, míg Szomolyán a közösségi színház másik műfajára, a társadalmi színházra jellemzően a fókusz a társadalmi szerepek problémáira helyeződött. Üdvözlendő, hogy 2010 óta egyre több, a fővárosban is bemutatott előadás születik a részvételi színház ezen műfajában, az elmúlt évben például a MU Színház programsorozatában, a Részvétel Hetén négy – budapesti, celldömölki, inárcsi és tiszalúci – szépkorúakból álló csoport, illetve a Káva Szélmalmok néven indított projektjének három, általános iskolás korú diákokkal létrehozott előadását nézhette meg a budapesti közönség. A több mint egy éven tartó munkafolyamat, illetve az annak végeredményeként született produkciók elsősorban arra irányultak, hogy a résztvevők megfogalmazhassák a kultúrájukról és közvetlen környezetükről alkotott nézeteiket, megjeleníthessék tapasztalataikat, kipróbálhassanak lehetséges cselekvési formákat, valamint hogy közösen megválaszolják a kérdést, képesek vagyunk-e közösségben, egymás mellett élni. A közösségi színház nem csupán prózai, hanem zenés, sőt operaelőadásokat is magába foglalhat: közösségi operaként jegyzik Benjamin Britten[2] 1958-as gyermekoperáját, a *Noé bárkáját*, és nem sokkal későbbi *Szent Miklós* című művét, melyekben a profi énekesek mellett amatőr csoportok is felléptek, illetve külön énekbetétek készültek a közönség számára is. Britten munkásságának szellemében mutatta be Jonathan Dove[3] a londoni Christ Churchben a *Tóbiás és az angyal* című közösségi operáját, melynek előadására legutóbb hazánk egyik legnagyobb közösségi kórusa, a Tóth Árpád vezette Csíkszerda vállalkozott Göttinger Pál rendező közreműködésével.

Nagyon érdekelt az előadás, kíváncsian vártam, hogy egyrészt megismerjem a Csíkszerda közösségét, hogy a kórus tagjai milyen tapasztalatokat, kérdéseket és gondolatokat tartanak fontosnak megosztani, másrészt zenei és énektudásbeli hiányosságaim ellenére résztvevővé válhassak egy közösségi operában. Utóbbi iránti izgatottságom annak is köszönhető, hogy a műfaji előzmények keresése közben olyan projektekre bukkantam, mint a tel-avivi Közösségi Opera Programja,[4]

1 Ld. Horváth Kata – Oblath Márton: *A performatív módszer,* Káva – Anblokk – Parforum, Budapest, 2015, 49-63.

2 http://www.brittenpears.org/the-man/britten-the-man

3 http://www.jonathandove.com/biography

4 http://www.israel-opera.co.il/eng

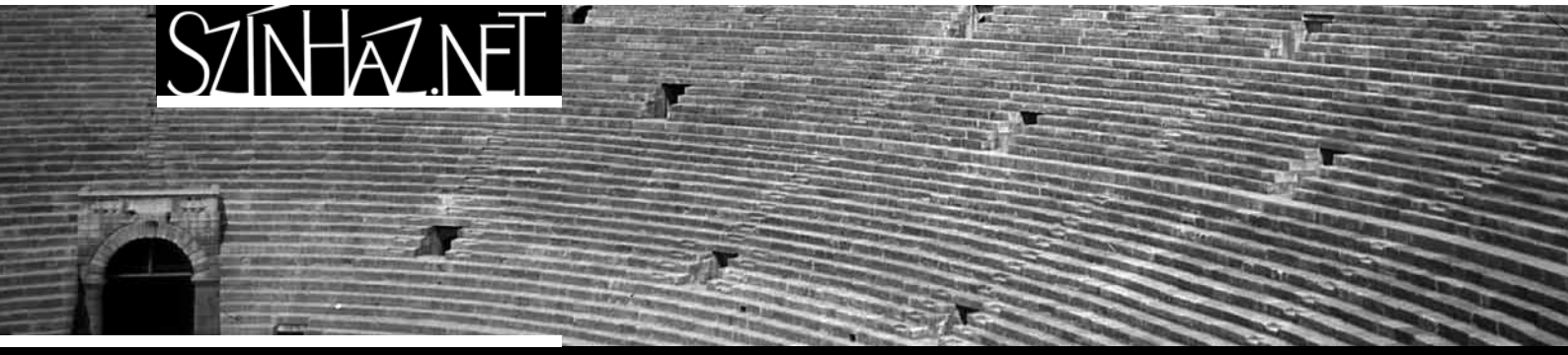
melyben a civil és egyben amatőr résztvevők kiválasztanak egy operát, lefordítják héber nyelvre, közben pedig a történetet magukra igazítják. Sajnos azonban egyik vágyam sem teljesült, a közösségi opera megjelölés csupán jól hangzó címke maradt, mivel a közösségi színház műfajától igencsak távol esett mindaz, amit láttam.

A közösségi színház műfajának egyik legfontosabb kitétele, hogy az előadás témáját a résztvevők a közösség életéből merítik, saját problémáikat és kérdéseiket állítják a középpontba. Az esetek többségében éppen ezért a résztvevők saját szöveget alkotnak, de elfogadott módszernek számít az is, ha a felvázolni kívánt témákhoz már meglévő szöveget keresnek, és azt formálják a saját képükre. A Csíkszerda kórus az utóbbi mellett döntött, és a választás az 1999-ben komponált *Tóbiás és az angyal* című operára esett. A kérdés adott: mi az, ami miatt a Csíkszerda kórus közössége úgy határozott, hogy éppen ezt adja elő a Kelenföld Montázs Központban összegyűlt közönségnek? Librettójában David Lan Tóbiás a katolikus Szentírásban szereplő parabolikus történetét útkereséssé duzzasztja fel: miután az apja megvakul, Tóbiás útnak indul, hogy pénzt szerezzen, és közben mellé szegődik egy angyal, Rafael, aki megpróbálja a fiút a földi örömöktől – a tánctól és a sörtől – nemesebb értékek felé terelni. Természetesen az igazi változást a szerelem hozza meg Tóbiás számára: rátalál Sárára, és kinyílik a szeme a jóra, végre meghallja a természet hangját. Bár az angol nyelvű librettót a kórustagok közösen ültették át magyarra, közösen készítettek hozzá kottát, magán a történeten nem változtattak semmit, megtartották a mű eredeti felépítését és gondolatmenetét. A tanulságra egyszerűen kifuttatható történetet a rendezés sem gondolja tovább, néhány humoros megoldáson kívül megelégszik a sematikus ábrázolással: a gonosz szellem, Ashmodeus kiöregedett rocker külsőt kap, a király semmittevő szolgálói szotyizó közmunkásokként tűnnek fel, a szegénységet pedig levetett, a színpadon szanaszét szórt second-hand holmik jelképezik. A jelmezt és a díszletet is képező ruhák hányavetisége a világban uralkodó káoszt érzékelteti, a különböző anyagok pedig lehetőséget adnak a helyszínek megjelenítésére: a hegyeket csörlőkön felhúzott fehér leplekből, az erdői fáit botok végén magasba emelt ruhadarabokból, a folyó hullámait pedig kék szövetekből formálják meg a szereplők. A boldog véget – Tóbiás jó útra tér, az apja pedig visszanyeri a látását – a történet didaktikusságához illeszkedve a ruhák összehajtogatásával, a káosz helyére lépő rend megteremtésével húzzák alá. Azonban sem a darab, sem a színrevitel nem árul el semmit az előadás alkotóiról, a Csíkszerda kórus tagjairól, sem arról, hogy ők hogyan gondolkoznak a világról, vagy legalábbis erről a bibliai szemelvényről.

Mi? Jonathan Dove – David Lan: Tóbiás és az angyal
Hol? Kelenföld Montázs Központ
Kik? Csíkszerda / Zenei vezető: Tóth Árpád / Rendező: Göttinger Pál

A legnagyobb hiányt mindezek felett a közösség hiánya jelentette. Az évad elején, a Trafó színpadán bemutatott *Tabu kollekció* semmilyen értelemben nem tekinthető közösségi színháznak, de ott legalább ténylegesen egy közösség – a Csíkszerdához hasonlóan a Halastó kórus kettéválása után létrejött Soharóza kórus – színházának, vagyis gondolkodásmódjának lehettünk szem- és fültanúi. A Nagy Fruzsina és Halas Dóra rendezte látványos divatkoncerten nem csupán egy összetartó, együttműködő, kellő humorral és iróniával megáldott csapatot ismerhettünk meg, hanem a felvetett témákon, a dalok szövegein és az előadásmódon keresztül azt is megtudhattuk, hogyan gondolkodnak az egyes tabukról a kórustagok. Ugyanakkora, ha nem nagyobb csapatmunka érezhető a Csíkszerda előadása mögött is, mivel azonban a színpadon felvonuló résztvevők személyes tapasztalatairól és elképzeléseiről az opera története által semmi nem derül ki, kérdésfelvetés és viszonyulási pont híján a produkció érdektelenné válik a nézőközönség számára. Emellett a több mint száz tagból álló kórus sokkal inkább tömeg, semmint közösség hatását keltette, aminek vélhetően az egyik oka az, hogy Dove operája a kórusrészek mellett szólókkal is dolgozik, a főszereplők kiemelése pedig azonnal megbontja a közösségi szellemet, és az egyén/tömeg ellentétpárját rajzolja ki. A megbontott egységnek köszönhetően az együtt éneklés elveszti közösségi funkcióját, tétje csupán az erőteljes hangzás, a kórustagok személyisége, személyes és közös ügye pedig teljesen homályba vész. Miután a színpadon előadott történet semmit nem árul el magukról az énekesekről, és a színrevitel sem tesz fel, illetve ébreszt a közönségben egyetlen kérdést sem, a nézőknek nem marad más szerep, csupán az, hogy végigüljék a hetvenöt percet passzív és magányos külső szemlélőként.

HIRDETÉS



- KRITIKÁK
  Kritikák: Szürke galamb a Stúdió K-ban, Macskajáték Budaörsön, Nextfeszt a Trafóban, TÁP MagyarIQm a Trafóban, Anyám tyúkja 2. és József és testvérei az Örkényben, Gingalló a Bábszínházban
- DRÁMÁK
  új Beckett-fordítás; Iván, a rettenet

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

VALÓSÁGTARTALOM

100% City – a Rimini Protokoll és az emberarcú statisztikák

Fotó: Ahn Gab Joo

A Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel alkotta Rimini Protokoll a 2000-es évek eleje óta a progresszív, társadalmi ügyek iránt elkötelezett dokumentarista színház képviselőjeként a nemzetközi előadó-művészeti szcéna egyik legismertebb és legfontosabb kollektívája. Munkásságuk meghatározó alapprojektje a *100% City* városspecifikus sorozata, amely az elmúlt kilenc évben, a 2008-as berlini „őselőadás" óta öt kontinens huszonöt nagyvárosában valósult meg. A „statisztikai láncreakcióként" aposztrofált esemény lényege, hogy az adott város lakosságát száz résztvevő, a Rimini-terminológia szerint *szakértő* képviseli a színpadon, személyessé, átláthatóvá és átélhetővé téve a közösséget érintő adatokat és problémákat. A *szakértő*ség – a kollektíva más előadásaiban is – azt jelenti, hogy a színpadon megszólalók színészi képzettség és hosszas felkészítés nélkül, a saját nevükben saját élményeiket, tudásukat és véleményüket osztják meg a közönséggel, olyan témákban, amelyeknek alanyi jogon szakértői (ez adódhat a munkájukból, származásukból, lakóhelyükből, vallásukból, valamely életeseményükből stb.). A színpadi „civilség" és a témához való közvetlen kötődés az autentikus és valós elemekre irányítja a Rimini Protokoll közönségének figyelmét, átértelmezve a színház konvencionális kereteit és feladatát. A *reality theatre*-ként is emlegetett irányzat egyik alapvetése, hogy a közösséget érintő kérdések megvitatásához közelebb visz, ha – a fikciós hatást minimalizálva – közvetlenül az érintettek jelennek meg a színpadon.

A *100% City* esetében az alkotók által felkínált játékszabály a következő: az adott város népszámlálási adatai alapján felállítanak egy sor kritériumot, amelyeknek az előadás száz szereplője meg kell, hogy feleljen. A lista nem lehet nagyon részletes, hiszen úgy lehetetlen kihívás lenne a résztvevők megtalálása és kiválasztása, ezért azt leginkább alapadatok szerint határozzák meg. Ha száz emberből állna a város lakossága, hány férfi lenne köztük, és hány nő? Hogyan alakulna az életkori eloszlás? Melyik kerületben hányan élnének? Milyen lenne az etnikai összetétel? Hányan nevelnének gyereket? Ezek után felkérnek egy embert, a *100% Melbourne*-ben például egy statisztikust, hogy legyen a láncreakció első eleme. Az ő feladata lesz beszervezni személyes ismeretség alapján a mintacsoport második tagját, aki majd a harmadikat hozza. Ahogy egyre többen kerülnek be a csapatba, úgy fogynak a „fülkék" az előre kialakított listán, vagyis ha például egy kerü-

letből a lakosság számaránya alapján nyolc ember képviseltetheti magát a százas mintában, akkor a továbbiakban nem kerülhet be onnan résztvevő. Ennek eredményeképpen a minta utolsó helyeinek betöltésére több városban is apróhirdetést kellett feladni, a *100% Berlin*ben például lengyel vagy szerb származású, megözvegyült, 65 feletti férfit kerestek Spandau vagy Pankow területéről.

Az így kialakult százas csoport a város lakosságának reprezentatív mintájának tekinti magát az előadás keretein belül. A berlini előadás elején ez hangzott el: „Wir sind Berlin", majd 2010-ben Bécsben „Wir sind Wien", máshol „Wir sind Karlsruhe", „Wir sind Köln", „We are Melbourne", „We are London", és így tovább. Arról persze lehet vitatkozni, hogy ez az állítás statisztikailag mennyire állja meg a helyét, színházilag azonban hamar felfüggesztjük a hitetlenségünket, már csak azért is, mert az előadás dramaturgiai szerkezetének beépített része a szereplők összetételének és megtalálásnak ismertetése. A száz ember sorban egymás után bemutatkozik egy-két jellemző mondattal, egy számára fontos tárgy megmutatásával, és felkonferálja a balról mellette álló, általa meghívott résztvevőt. Így láthatóvá válik a szereplőket összekötő háló is, amely talán még jellemzőbb, mint maga az összetétel. A *100% London*ban például személyes ismeretségen alapuló beszervezéssel nem sikerült olyan pakisztáni résztvevőt találni, aki vállalta volna a szereplést, a *100% Amsterdam*nál pedig a török kisebbség nem került volna bele a mintába, ha az alkotók a reprezentativitás kedvéért bizonyos pontokon nem módosítanak a játékszabályokon. Ezek a helyzetek és külső beavatkozások mind beépülnek a résztvevők bemutatkozásába, ami által a hiba egyben társadalomkritikává is válik: integrált-e eléggé az a társadalom, ahol baráti és rokoni kapcsolatokon keresztül egyetlen százas minta sem jut el valamelyik kisebbség tagjáig?

A bemutatkozások után az előadás törzsanyaga következik, amely a résztvevők különböző kérdésekre adott válaszainak, illetve azok megoszlásának színpadi vizualizálása. Ennek legegyszerűbb formája az, amikor az egyik szereplő mikrofonban feltesz egy kérdést, és a színpad bal oldalára állnak azok, akik igennel válaszolnak, jobb oldalára pedig azok, akik nemmel. Több lehetséges válasz esetén a résztvevők kórussá rendeződve színes lapokat tartanak maguk elé, amelyek a fejük fölé kivetített különböző válaszok színkódjának felelnek meg. A kérdések egy csoportját sötétben válaszolják meg, a mobiltelefonjuk kijelzőjét felvillantva, visszalépve az anonimitás biztosította keretek közé (ez a „Csalta már meg partnerét?", illetve a „3000 £ felett van a havi keresete?" kérdéseknél érthető is). A kör alakú színpadot felülről mutató, bolygószerű kivetítőn állítások is megjelennek, alatta tablóba rendeződnek azok a szereplők, akikre igazak, és két oldalra, sötétbe vonulnak azok, akikre nem. Ez elég látványos eredményt produkál például a „Voltam erőszakos esemény áldozata" és a „Léptem már fel erőszakosan mással szemben" egymás utáni megjelenítésénél. A megfogalmazott kérdések és állítások részben a szereplőktől származnak – arra kérdezhetnek rá, amit a legszívesebben megtudakolnának a városuk lakóitól –, részben az alkotók adalékai. Akadnak közöttük mindenkinek címezhető általános kérdések, de filozofikus, sőt zavarba ejtő vagy helyspecifikus, kifejezetten politikus felvetések is. A *100% San Diegó*ban például arra kellett a részvevőknek igennel vagy nemmel reagálniuk, hogy „Hiszem, hogy háborúznunk kell Afganisztánban", a *100% Gwangju*ban pedig a „Hiszek benne, hogy a két Korea egyesülni fog" kijelentés ellen vagy mellett foglaltak állást. Ahogy a mintacsoport összetételénél is az egymásra adott reakciók, az egymáshoz való kapcsolódások az igazán jellemzők, úgy a kérdéseknél, állításoknál is az lesz érdekes, ki és hogyan veti fel a témát, illetve milyen dramaturgiai sorrendben követik egymást a kérdések és a résztvevők átrendeződései. A *100% Melbourne* sötétben válaszolós részében például a „Ki gondolja úgy, hogy vannak rasszisták a színpadon?" kérdést a „Ki érzi úgy, hogy muszáj politikailag korrektül viselkednie?" követi. A *100% Köln* „Kinek volt már homoszexuális fantáziája?" kérdése után pedig az idősebb korosztályba tartozók spontán visszakérdezése, a „Milyen fantáziái?" lett színházilag jelentéses.

A kérdések sorjázását performatívabb elemek szakítják meg, ezek variálódnak a különböző városokban, és mindenhol más és más szerkezetet adnak az előadásnak. Ezek a játékosabb etűdök inkább a mintacsoport tagjainak megismerését segítik, akik személyiségként jelenhetnek meg bennük. Az egyik betét során például eljátsszák, hogy a városlakók a nap különböző óráiban mivel foglalkoznak: felkelnek, munkába mennek, bevásárolnak, vacsoráznak, buliznak, verekednek, alszanak stb. Egy másik blokkban a részvevőknek fel kell írni egy táblára, hogy melyik az a személy az országukban, akit példaképüknek tekintenek, majd zenére körbehordozzák a feliratokat. Szintén egy zenés intermezzo során ötven párba rendeződve táncolnak valamilyen helyi slágerre. 2009 óta pedig a közönséghez is fordulnak kérdésekkel, amelyekre kézfeltartásos szavazással lehet válaszolni. A kisebb, alternatívabb játszóhelyeken és a nagyobb, reprezentatívabb színházakban megtartott előadásokat összehasonlítva látható, hogy az utóbbiakba nagyobb arányban építik be ezeket a látványosabb szórakoztató elemeket a közönséggel való közvetlenebb kapcsolat érdekében.

Az előadások hatásmechanizmusa a tömeges és a személyes jelenlét közti feszültségre épít. A részvevők hol egy csoport (a város lakói) képviseletében jelennek meg, hol ők maguk, személyesen képviselnek egy bizonyos százaléknyi csoportot a város lakosságán belül, hol pedig saját egyéniségük jelenik meg néhány momentum erejéig a tömegben. Ezek a pillanatok az előadások erősségei. Adódhatnak véletlenül elejtett szavakból, metakommunikációs gesztusokból, vagy magából a véleményből, amelyet a néző alkot az adott személyről. Néhány szereplőnek hosszabb megnyilvánulási lehetőséget adnak az alkotók, ezzel természetesen befolyásolva a felvetett problémák hangsúlyait. A *100% Köln*ben egy fiatal lány arról beszél, hogy a korosztályában rengeteg ismerősének volt már *burnout*ja, a *100% Melbourne*-ben egy vietnami veterán mondja el, hogy a társadalom egyre inkább elutasítja, a *100% London*ban pedig egy leszbikus nő beszél a melegházasságról, majd kérdez rá a közösség véleményére.

A „statisztikai keret" ellenére a városok képe ezeken a személyes megnyilvánulásokon keresztül rajzolódik ki a legerősebben. A Rimini Protokoll kollektívája az előadásokat megelőző négy-öt próbaalkalom során a játékszabályok ismertetése mellett a személyes momentumokat keresi, nem előtérbe tolva, csak megerősítve azokat. A száz résztvevőt, akik az első próbán nagyrészt ismeretlenek egymás számára, az eredeti véleményük vállalására biztatják, akkor is, ha a folyamat közben, egymást megismerve módosítanának az álláspontjukon. A *100% City*ben amellett, hogy olyan embereket hoznak össze egymással és a közönséggel, akik egyébként sosem találkoznának (pláne nem egy színházi esemény keretein belül), az ellentmondások és összefüggések megmutatásával egy város életének statisztikák mögötti, személyes momentumait fedik fel.

Ivana Müller. Fotó: Niels de Coster

KÉPZELET NÉLKÜL UNALMAS ELŐADÁSOK

Beszélgetés Ivana Müllerrel

Ivana Müller nemzetközileg elismert koreográfus, rendező és alkotóművész. Zágrábban született, Horvátországban és Amszterdamban nőtt fel, jelenleg Párizsban él. Budapestre eddig négy előadását hozta el. Legutóbbi, a *We are Still Watching* – amelyben nincsenek előadók, csak a nézők olvasnak fel közösen egy szövegkönyvet – 2016 novemberében vendégszerepelt a MU Színházban, az OPEN Fesztiválon.

– Koreográfusként kezdte, és állítása szerint nagyon sok eszköz, amit alkotóként használ, innen jön. Ehhez képest ritkán láthatunk hagyományos értelemben vett táncot az előadásaiban.

– Koreografálás alatt azt értem, hogy időben és térben mozdulatokat generálok, rendezek és írok – és pontosan ez az, amit a munkáimban is csinálok. A mozdulatok kapcsán nem feltétlenül egy trenírozott emberi test mozgásában gondolkodom. Egészen apró gesztusok hordozhatnak politikai jelentést, és lehet mozgásról beszélni egy szövegben is.

– Fakadhat ez a szemlélet abból, hogy több területen is részt vett felsőoktatási képzésben? Hogy alakult úgy, hogy a tanulmányai során ennyi felé kalandozott?

– Egyik dolog hozta a másikat. Először Zágrábban irodalmat tanultam, majd érdekelni kezdtek a nyelv különböző struktúrái, és később a nonverbális nyelv vitt el a tánc irányába. Ezután a képzőművészet felé fordultam, elkezdtek foglalkoztatni a képzőművészet bizonyos eljárásmódjai, és egy évre elmentem Berlinbe tanulni. Valahogy izgatott a külföldiség érzése. Sokat voltam külföldi az eddigi életem során, vagyis nem ott éltem, ahol születtem, és valamilyen szempontból azt is érdekesnek találom, amikor „külföldi" lehetek egy általam használt diszciplínában. Az ilyen helyzetek segítségével mindig változtatni tudok a nézőpontomon is.

– A folyamatos keresés és kísérletezés mellett van azért egy kialakult munkamódszere?

– Munkamódszer szempontjából minden előadásom más, de nem az a kizárólagos alkotói tevékenységem, hogy előadásokat hozok létre. Folyamatosan benne vagyok egy alkotói gyakorlatban, és az előadások csak a láthatóság pillanatai. Ez a gondolkodás talán közelebb áll a képzőművészekéhez. Természetesen az előadásokra kiemelten összpontosítok. Általában egy-egy gondolatból indulok ki, például egy filozófiai vagy társadalmi kérdésből, és megpróbálok ehhez formát találni, vagy megpróbálom performatív szempontból lefordítani azt, majd meghívok különböző alkotótársakat és előadókat, és a próbák során velük együtt íródik a szövegkönyv. Sokat beszélgetünk, és több dolgot ki is próbálunk.

– A While We Are Holding It Together *című előadásban (amely 2008-ban a MU Színházban is látható volt) az előadók, mint egy élő szoborcsoport, végig egy pozícióban álltak, és úgy beszéltek.*

– A próbák során eleinte két előadóval dolgoztam együtt, a kiinduló téma pedig az identitással való kapcsolat volt. Nagyon egyszerű mondatokkal kezdtünk el improvizálni, mind úgy kezdődött, hogy „azt látom/úgy értem/észrevettem, hogy…," tehát a nyelv felől közelítettük meg a tematikát. Végül arra jutottunk, hogy az „azt képzelem" kezdőmondattal lefedhetjük az összes témát, amit korábban felvetettünk. Az elkészült előadásban öt előadó játszott, akik minden megszólalásukat úgy kezdték, hogy „azt képzelem". Kimerevített pozíciójukban azt reprezentálták, amit elképzeltek, tehát az előadás a reprezentációval és a látással foglalkozott. Az előadók különböző szituációkat írtak le szóban, amelyekbe beleképzelték magukat. Amit nézőként látni lehetett, az egy üres színpad és öt előadó volt, akik végig ugyanabban a testhelyzetben maradtak. Tehát végül a nézők is részt vettek az előadás létrehozásában, mivel az ő fejükben született meg minden. Ilyen szempontból ez részvételi színháznak nevezhető, de gyakorlatilag minden színházi előadás részvételi.

– Hogy érti ezt pontosan?

– Ha nem ül ott valaki nézőként, nem létezik a színház. Nézőként részt kell venni ahhoz, hogy létezzen. Ez a szerződés alapja. A nézők helyzete ebben a konkrét előadásban nagyon fontos volt, mivel ha nem vettek részt a képzeletükkel a munkában, akkor nem történt semmi. Akkor borzalmasan unalmas volt végignézni az előadást, mert gyakorlatilag mozdulatlan embereket néztek egy órán át.

– A Playing Ensemble Again And Again *című előadásban (amely 2009-ben járt a MU Színházban) szintén egy kimerevített helyzetet láthattak a nézők.*

– Itt a meghajlás mozzanatával foglalkoztunk, azon keresztül pedig egy speciális embercsoport gondolataival és reflexióival: azokéival, akik egy életen át együtt léteznek és dolgoznak a színházban. Szerettem volna egy adott színházi konvencióval foglalkozni, amelyet senki sem kérdőjelez meg, és a meghajlás ilyen: egy metakommunikációs forma, amely minden előadás végén megjelenik. A *Playing Ensemble Again And Again* fizikai szinten le volt lassítva, az előadók slow motion mozgással jöttek be a színpadra, miközben a szöveget normál sebességgel mondták. Az előadás alatt három bejövetel és meghajlás volt, az előadók pedig a színházban szerzett tapasztalataikról meséltek. Eközben változott a koruk: először huszonöt és harmincöt között, második alkalommal negyven és ötven között, utoljára pedig már nagyon öregen jöttek be. A szövegeik kiadtak így egy-egy élettörténetet, de a külsejük nem változott: minden alkalommal ugyanazok az előadók jöttek be, nem használtunk speciális sminket sem – tehát itt is minden a nézők képzeletére volt bízva.

– A We are Still Watching *című projektben ennél is tovább ment: itt a színházba érkező nézők csak szövegkönyveket kaptak, amelyeket ők maguk olvastak fel.*

– Az érdekelt, hogyan működnek a különböző emberi hangok és vélemények a jelenkori demokráciákban – privát meggyőződések, köztéri felszólalások, illetve a nyomtatásban megjelenő véleményformálás. Az alkotótársaimmal (Andrea Božić, David Weber-Krebs és Jonas Rutgeerts) való beszélgetések közben jutott eszembe, hogy az előadás formája egy szövegkönyv felolvasása legyen, ezen kívül ne történjen semmi más. Az írási folyamat első fázisában elkezdtünk beszélgetni különböző témákról, amelyeket be akartunk építeni a szövegkönyvbe, és közben beleképzeltük magunkat a felolvasás helyzetébe. Tehát a szövegben megjelenő konkrét tartalmak ezekből a beszélgetésekből fejlődtek ki.

– Az előadás közben a nézők a szövegeik által viszonyba kerülnek egymással, és olykor döntéseket is kell hozniuk, így ténylegesen résztvevői lesznek a játéknak. Alkotóként itt használta először a részvételi színház adta kereteket és szabályrendszert. Mit gondol a részvételi színház műfajáról?

– Ez egy olyan színházi forma, amely rengeteget fejlődött az elmúlt években. A *kollektív*, a *közös* vagy a *megosztás* fogalmai azzal együtt gazdagodtak, ahogy a különböző társadalmi problémák egyre égetőbbek lettek. Egyre többen próbálnak választ adni arra a kérdésre, hogy hogyan éljünk együtt, vagy hogy képesek vagyunk-e változtatni a társadalmon. A részvételi színházzal mégis az a problémám, hogy általában újra létrehozza azokat a paradigmákat, amelyeket kritizálni próbál. Előfordul, hogy az ilyen típusú előadások arra akarják felhívni a figyelmünket, hogy a döntéseink nem a sajátjaink, hanem különböző hatalmi rendszerek által irányított vagy előidézett döntések. Mégis olyan közeget teremtenek, amelyben valójában nincs időnk és terünk reflektálni erre, mert nézőként folyamatos stressz alatt vagyunk, hogy végrehajtsuk az alkotók által kitalált dramaturgiát, amely egyfajta hatalmi rendszerré válik.

– A részvételi színház gyakran éppen a demokrácia kérdéseit vizsgálja, előadásaiban is visszatérő téma a demokrácia működése, az alkotófolyamat során pedig közösségi munkával születnek a produkciók. Maga a színházcsinálás működhet demokratikusan?

– Egy színházi előadás mindig közösségi munkával jön létre, de ennek megszervezése és irányítása sokféleképpen történhet – szabadabban és kontrolláltabban is. Általában minden csoportos munkánál van valamennyi erőharc. Olykor ezek komolyabbak, olykor pedig inkább rejtve jelennek meg – de mindig ott vannak. A színházcsinálásnak nagyon sok olyan tradíciója van, ami antidemokratikus hierarchiákra épül. Például az emberek még mindig nincsenek egyenlően megfizetve a színházban.

– De a képzelet felszabadító erővel bírhat – nekem ez derül ki az előadásaiból. Tekinthetjük ezt úgy, mint egyfajta politikai kiáltványt?

– A képzelet szerintem az egyik legjobb útja annak a törekvésnek, hogy megvalósítsuk a lehetségest, mind individuális, mind kollektív szinten. A képzelet kimozdíthat minket a megszokott pozíciónkból, és új nézőpontokat adhat, amelyeknek a segítségével megváltoztathatjuk a közvetlen környezetünket, bizonyos szempontból pedig akár az egész világot – különösen akkor, ha másokkal együtt, közösen képzeljük el a dolgokat. Manapság nagyon sok általános félelmünk abból jön, hogy valahogyan elképzeljük magunkat, másokat és a világot. Nagyon sok képet a médiából kapunk, és ezek erősen befolyásolják a közös képzeteinket is. Tehát a közös képzeteink egy része nem is igazán a miénk, mégis félelmeket, vágyakat és beletörődést szülnek bennünk.

– Mi a definíciója a színházra?

– Nincs egyetlen definícióm. A színház egy rendkívül fontos hely: nagyon régóta létezik, és ma attól érdekes, hogy hihetetlenül marginális. Nagyon kevés ember jár színházba, sokkal kevesebb, mint a XIX. vagy a XX. században. Ez pedig jó, mert békén hagynak minket, és azt csinálhatunk, amit akarunk. Ehhez hozzátartozik az is, hogy a színházban kevés a pénz, ezért nem lehet meggazdagodni belőle – itt persze nem a nagy Broadway-musicalekről beszélek. Lehet valaki nagyon sikeres a színházban, mégsem lesz sohasem gazdag. A színház nem olyan, mint a filmezés vagy a szórakoztatóipar más területei.

Ahogy korábban említettem, a színházban van egy csodálatos szerződés a nézők és az előadók között, amelynek lényege az, hogy az előadás közben mind jelen vagyunk, tehát erőfeszítést teszünk azért, hogy együtt legyünk. Időt adunk egymásnak, és hatunk egymásra. Fontos, hogy kollektíven nézünk egy előadást, és nem egyedül: a nézők egymásra is hatnak, és az előadásra is. Ha valaki elkezd mellettünk nevetni, az minket is nevetésre ösztönöz, vagy ha egy néma jelenet közben valaki köhög a nézőtéren, az hat a színpadon zajló történésekre is. Ugyanazt a levegőt lélegezzük be, ugyanaz a hőmérséklet vesz minket körül. Emiatt pedig a színház az a hely, ahol én mindig is dolgozni szeretnék.

– El tudja képzelni, hogy a jövőben nem létezik majd színház?

– Azt gondolom, hogy a színház fontos, de nagyon másképpen, mint az elmúlt két évszázadban. A XIX. században még nem volt mozi, tévé, internet, szóval rengetegen jártak színházba, és nem csak azért, hogy művészetet lássanak, hanem azért is, hogy szórakozzanak, vagy lássák egymást – tehát több funkciót látott el a színház, és erősebb volt a politikai jelentése is (például több elnököt színházban öltek meg). Ma, amikor már van internet, tévé, mozi, azért fontos a színház, mert a kollektivitás helye tud lenni – ahol találkozhatunk egymással, és együtt reflektálhatunk a dolgokra. Ez a hely segíthet abban, hogy együtt gondolkodjunk. Amikor gondolkodásról beszélek, nem valami szuperintellektuális vagy bonyolult dologra célzok. Számomra a színház, ha csak a szórakoztatásról szól, nem túl érdekes, mert abban a tévé és a mozi sokkal jobb. A színház hatása nem fejezhető ki számokban: abban keresendő, hogy a nézők egy speciális tapasztalat részesei lehetnek, mivel a színház közvetlen tapasztaláson keresztül fogadható be (élőben látjuk, halljuk, szagoljuk, tapintjuk a dolgokat). Remélem, hogy ameddig létezik az emberiség, a színház is létezni fog.

(Ivana Müller előadásai online megtekinthetők a saját honlapján: www.ivanamuller.com)

Az interjút készítette: Kelemen Kristóf

SZEMESSY KINGA

KUKÁSPIRUETT TEXASBAN...

...és más közösségi táncprojektek

A közösségi táncmozgalom a művészeti ág elitista természetére kérdez rá, illetve az annak ellenében fellépő projekteket támogatja hol negyven, hol csupán pár éve, országtól függően. Hiszen fel-felvetődik a kérdés, hogy ha a tánc „*univerzális* nyelv",[1] azaz mindenki számára érthető és elérhető, akkor miért nem látni olyasvalakit a résztvevők között, akinek nem telik a kétezer forintos óradíjra, vagy kerekesszékkel él. Kulturálisan és etnikailag milyen széles rétegeket mozgatnak meg ezek az alkalmak? Mennyire genderspecifikusak a tanult mozgásanyagok?

A New York-i Judson Dance Theatre és Grand Union tagjai már a hatvanas és hetvenes években megkérdőjelezték, milyen formák érdemlik ki a tánc megjelölést, illetve sétáló-gyalogló koreográfiáikkal módszeresen dekonstruálták a tánchoz mint művészeti formához társuló konvenciókat, és a táncos testhez kötődő merev elvárásokat. Mindezzel egy időben – a figyelem középpontjától kissé távolabb eső Takoma Parkban (Maryland és Washington D.C. határán) – Liz Lerman Dance Exchange (DX)[2] néven megalapította intergenerációs társulatát. A mai napig az alábbi négy egyszerűnek ható, ám kardinális kérdés vezérli munkásságában mind Lermant, mind a társulattal kollaboráló további művészeket: Ki táncolhat? Miről szól a tánc? Hol zajlik? Miért fontos?

Lerman két fontos – csevegős teadélutánt és workshopokat is tartalmazó – közelmúltbeli projektje a *Healing Wars* (2014) és a *Blood, Muscle, Bone* (2011). Előbbi a polgárháborúk utóhatását és a gyógyítás formáit térképezte fel egy ápolónővér és egy iraki katonai sebész történetén keresztül, a második a szegénység, illetve a gazdagság emberi testre gyakorolt hatását vizsgálta főként zsidó és afroamerikai közösségekben szerzett tapasztalatok alapján. Lerman munkái jellemzően vegyítik a hivatásos és amatőr táncosokat, a fiatalokat és idősebbeket, illetve az érintettekkel folytatott, a táncon kívül más kapaszkodót is nyújtó interjúbejátszások miatt multimédiás dokutáncszínháznak nevezhetőek.

A DX-szel szinte párhuzamosan az Egyesült Királyságban is több gócpontból (pl. Fife Dance Residency) virágzásnak indult az akkor még névtelen közösségi táncmozgalom, Christopher Thomson, Linda Jasper, Royston Maldoom, Tamara McLorg, továbbá Rosemary Lee, Diane Amans, Cecilia Macfarlane képviseletével. Közülük néhányan az első úttörő *animateur*jei, avagy *facilitátora*i[3] voltak a mostanra már Németországban is 10-15 éve jelen lévő törekvéseknek.

Royston Maldoom a berlini filharmonikusokkal együtt-

1 A táncot több híres nyelvész, pl. Dell Hymes és Mihail Bahtyin is megpróbálta kommunikatív kompetenciával rendelkező nyelvként értelmezni és elemezni, ami azon közvélekedés „beragadásához" vezetett, hogy az egy minden kultúrán átívelő, univerzális nyelv. Franz Boas és Adrienne Kaeppler antropológusok több írásukban is kifejtik, miért fals mind a „nyelv", mind az „univerzalitás" gondolata. Olvasásra javaslom pl. Kaeppler „Dance Ethnology and the Anthropology of Dance" című cikkét (*Dance Research Journal*, vol. 32, no. 1, 2000, 116-125.).

2 Ld. http://lizlerman.com és http://danceexchange.org/

3 A hetvenes évek végétől kb. tíz éven át így nevezték magukat azok a táncosok és mime-művészek, akik elsősorban közösségi alkotómunkát folytattak. Ma leggyakrabban a *közösségi táncalkotó* (community dance practitioner) terminus használt, de nincs kötelezően bevett formula.

működve 2003-ban kétszázötven hátrányos helyzetű gyerek részvételével rendezte meg a *Tavaszi áldozat*ot, majd a próbafolyamatról és az annak alapját képező pedagógiai módszereiről[4] készített egy dokumentumfilmet is *Rhythm is it!*[5] címmel. Akár Maldoom utóhatásának is tekinthető Sasha Waltz Kindertanzcompany elnevezésű csoportjának 2007-es megalakulása, vagy a Pina Bausch nevéhez kötődő 2010-es *Álomtánc* című dokumentumfilm. Ez utóbbi Bausch 1978-as *Kontakthof* című koreográfiájának új, tinédzserekkel készített változatának próbafolyamatát rögzítette.

Hasonló motivációkkal dolgozik Németország jelenleg egyik legaktívabb koreográfusa, az angol származású Jo Parkes és társulata, a Mobile Dance.[6] Egyik legérdekesebb projektjében, az *On Tradition*ben Parkes egy főként bevándorlók lakta berlini negyed munkásarcait, kisvállalkozóit (fodrász, asztalos, könyvtáros, ruhaeladó, mobiltelefon-kereskedő stb.) filmezte le, ahogy a felmenőikhez, a szokásaikhoz, a kultúrájuk táncaihoz fűződő viszonyukról beszélnek. Az elkészült filmeket Parkes az interjúalanyok saját üzletének kirakatában állította ki, annak érdekében, hogy a vásárlók a környék szír, libanoni, török, gázai, dél-koreai stb. dolgozóinak egy új arcát ismerhessék meg.

Visszatérve a közösségi tánc angol ágához: a döntéshozó és érdekképviseleti szervnek minősülő ernyőszervezet, mai nevén *Foundation for Community Dance* 1991-ben alakult meg.[7] A helyi mozgalmak szándékainak pontosítása, illetve a szociál- és művészetpedagógiai módszertan kidolgozása érdekében konferenciákat szerveznek, valamint kiadványokat jelentetnek meg, köztük az *Animated* című közösségi táncfolyóiratot. Sarah Rubidge koreográfus 1984-es definíciója szerint a közösségi tánc célja „a tánc demisztifikálása", „eljuttatása a lehető legszélesebb társadalmi rétegekhez – kortól, szociális és kulturális háttértől függetlenül", illetve „visszaállítása egy olyan pozícióba, ahol társadalmunk szerves, mindennapos részét képezi".[8]

Általános leírást adni egy közösségi táncprojektről azért nehéz, mert a közösségi táncnak rengeteg ága és formája van: a gyerekeknek tartott kreatív táncóráktól kezdve Bill T. Jones *Still Here*[9] című, halálos betegséggel diagnosztizált emberek improvizált mozgásaiból készült koreográfiáján keresztül a kaliforniai San Quentin Állami Fegyházban raboskodó afroamerikai férfiakkal készített táncfilmig (Amie Dowling – Austin Forbord: *Well Contested Sites*[10]). Christopher Thomson három fő kategóriát különít el a fogalomkörön belül: *rekreációs* (ameliorative), *radikális* és *alternatív* projekteket. A rekreációs projekt a jól-lét gondolatát promotálja, és jellegzetessége, hogy könnyen integrálódik a már meglévő gazdasági és intézményi keretek közé; ide tartoznak a különböző inkluzív táncfoglalkozások (itthon az ArtMan Mozgásterápiás Művészeti Egyesület, külföldön például a Candoco Dance Company és az AXIS Dance Company tevékeny ezen a téren), az intergenerációs mozgásműhelyek, illetve a Parkinson-kóros betegeknek kifejlesztett táncórák (Dance for PD®), amilyeneket például az English National Ballet vagy a Mark Morris Dance Group is szervez.

Az alternatív projektek célja, hogy „jelentőségteljes rituálét, határok nélküli élményt"[11] nyújtsanak. Ezen irányzat gyakorlói gyakran egy holisztikus, terápiás megközelítés közvetítői, például a módszerét nem közösségi táncként, hanem mozgásmeditációként hirdető Gabrielle Roth (5Rhythms), Anna Halprin (Planetary Dance) vagy Ohad Naharin (Gaga/people), ugyanakkor Frank McConell koreográfus szerint a tradicionálisnéptánc-események is ilyenek.[12] A radikális formula kulcsszava a felhatalmazás (empowerment). Itt a cél az emberek tudással és képességekkel való felruházása azért, hogy fellépjenek az őket diszkrimináló vagy elnyomó közeggel szemben, hogy hatékonyabban képviselhessék érdekeiket, és önállóan akciókat kezdeményezzenek életkörülményeik jobbításáért. Ellentétben a rekreációs típussal, a *radikális* közösségi táncprojektek nem ékelődnek be az adott intézményi rendszerbe, hanem kihívások elé állítják azt. Erre példa lehet az 1984-ben Jawole Willa Jo Zollar által alapított Urban Bush Women csoport, amely a jogfosztott és rasszista vádakkal sújtott afrikai szórványközösségekre koncentrál, és kifejezetten nőcentrikus szemszögből vizsgálja a felmerülő kérdéseket.

A továbbiakban az úgynevezett *radikális* kategória egy képviselője, a koreográfus-antropológus Allison Orr munkájába szeretnék részletesebb betekintés nyújtani. A 2001-ben általa alapított Forklift Danceworks tagjai a korábban Liz Lerman, most Cassie Meador vezette, és a cikk elején már említett Dance Exchange alumnihoz tartoznak, akikkel a DX fennállásának negyvenedik évfordulójára rendezett nyári egyetemen volt szerencsém találkozni. Az összejövetelen Allison Orr és munkatársa, Krissie Marty a 2012-es *Trash Dance* című dokumentumfilm és a *Trash Project* elnevezésű esettanulmány alapján vezettek be minket általános munkamódszereikbe. Az austini (Texas, Egyesült Államok) *Trash Project* záróeseménye egy elhagyatott reptéren nagyjából ezerötszáz néző előtt rendezett előadás volt: huszonnégy helyi kukás – szemétszállító munkás – részvételével. A koreográfia kizárólag az ő *talált* mozdulataikból állt össze. Allison Orr hónapokon át – a résztvevő megfigyelés etnográfiai módszerével – követte a higiéniai munkások életét, tanulmányozta mindennapi mozgásaikat és testtechnikáikat.[13] Naiv szemlélőként sajátította el, hogyan kell a nem kívánt plakátokkal teli villanypóznákra mászni, miként kell egy zsebkendőt a szemétszedő bottal felcsípni, vagy mi a leghatékonyabb módja az út menti macskatetemek eltakarításának. Emellett a kukásautó manőverezésére – például rakterének emelésére vagy a tolatás megsegítésére – használt kézjelek mind alapanyagként szolgáltak a későbbi koreográfiai szövethez. Sok más közösségi táncprojekttel ellentétben itt a tanítás és élményközvetítés kétirányú. Vagyis Allison Orr nem egy absztrakt táncnyelvet adott át szabad felhasználás-

4 „You can change your life in a dance class!" (Változtasd meg az életed egy táncórán!)

5 http://www.rhythmisit.com/

6 http://www.joparkes.com/

7 Elődjei: Association of Community Artists (ACA) – 1972; National Association of Dance and Mime Animateurs (NADMA) – 1970-es évek vége; Community Dance and Mime Foundation – 1989. Ld. Peter Brinson: Whose Arts, Whose Community?, in *Dance as Education – Towards a National Dance Culture*, Routledge, London, 1991, 106-137.

8 Diane Amans: Community Dance – What's That?, in Diane Amans (ed.): *Introduction to Community Dance,* Palgrave Macmillan, New York, 2008, 5.

9 https://vimeo.com/33288787

10 https://vimeo.com/52877758

11 Sara Houston: Dance in the Community, in Diane Amans (ed.): *Introduction to Community Dance,* Palgrave Macmillan, New York, 2008, 12.

12 https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/a-generation-game?ed=14053

13 Azon módozatok, „amelyek szerint az emberek az egyes társadalmakban a hagyományok szerint használni tudják testüket". Marcel Mauss: Testtechnikák, in: *Szociológia és antropológia,* Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 425.

ra a kukásoknak, hanem mintegy a bricolage[14] technikájával „újraszervezte" az egyrészt elsajátított, másrészt dokumentum minőségben megidézett mozdulataikat – így módszerét a *verbatim*, azaz szóról szóra jellegű dokumentumszínház nyomán *kinetim*[15] színháznak lehetne nevezni.

Míg a kukások éveken át hajnali fél négykor szinte titkon vitték el Austin lakosainak szemetét, a bemutatót követően az emberek felkeltek, kávéval várták őket, beszélgetésbe elegyedtek velük. Egy láthatatlan, alulfizetett, megterhelő fizikai munkát végző csoport emberi és állampolgári minőségében – talán csak rövid időre, de – legitimitást nyert annak következtében, hogy tagjai néhány estére a művész pozíciójába kerültek. Ezen felül – ahogy a velük folytatott beszélgetéseim alatt kiderült – elkezdték értékelni mindennapos tevékenységüket, felismerték annak összetettségét, hogy az nem csak egy meló, ezáltal pedig gyermekeik előtt sem szégyenkeztek már, fel tudták vállalni munkájukat. Az ilyen és ehhez hasonló reflexiók, illetve a szereplők életébe való betekintések mind részét képezik a *Trash Dance* című dokumentumfilmnek is. Hozzáteszem: a darab társadalmi változásokat kiváltani szándékozó attitűdje mellett táncepisztemológiai[16] kérdéseket is felvet, ugyanis több jelenetben a *táncos* nem egy ember, hanem egy kukáskocsi vagy markoló, amely az élő szimfonikus zenekari kíséretre forog, emelkedik vagy száguld keresztül a tágas placcon. Kérdések persze mindig akadnak. Milyen jelentőséggel bír például az, hogy Alison Orr – mint privilegizált, középosztálybeli, fehér nő és művész – fordult a kukásokhoz, hogy nagy nyilvánosság előtt szerepeltesse őket, és nem pedig a munkások keresték meg őt? A többnyire együttes mozgásokra és szimmetriára épülő mű mennyiben tükrözi a résztvevők alkotói intencióit – és mennyiben Orrét? Vajon ugyanolyan intenzitású taps kísérné-e az előadást, ha a nézők nem lennének tudatában annak, hogy a szereplők kukások (sőt a saját utcájuk kukásai), nem pedig professzionális művészek? A legtöbb fejtörést ugyanis épp az okozza a pénzadó szerveknek és producereknek, hogy mi a művészeti minőség értékmérője ezekben a kezdeményezésekben. Amíg az állami és privát pályázati rendszerek olyan elavult kategorizálási elveket követnek, ahol a művészeti és a szociális projektek nem érhetnek össze, vagy ahol a tánc és a film külön műfaji blokkban van, a *Trash Dance*-hez hasonló munkák elsősorban az Amerikában és Angliában használatos *fundraising*[17] és *crowdfunding*[18] finanszírozási technikák által valósulhatnak meg. Hozzáteszem, az említett országokban is harminc-negyven év alatt legitimizálódtak ezek a közösségi táncformák. Az amerikai *National Endowment for the Arts* is azért nyújt támogatást például a Dance Exchange-nek, vagy az *Arts Council England* a Candoco Dance Companynak, mert azok nem kimondottan táncterápiás céllal működnek, hanem a Lincoln Center és Sadler's Wells közönségigényéhez igazodva igyekeznek színpadi produkciókat létrehozni. Esztétikailag munkáik a kortárs és modern táncos mainstreamre hajaznak, ugyanakkor fontos társadalmi felelősségvállalásról is bizonyságot tesznek, például a bármilyen külalakú és képességű, de elhivatott testek szerepeltetésével. Alkotásaikban az egyéni teljesítményeken alapuló táncművészet fogalma feszül egy olyan megközelítéssel szembe, amely láttatni engedi a valóság egy szeletét, nem pedig eltávolít tőle.

A tanulmány elkészítését megelőző kutatásaimat az EMMI Fülöp Viktor-ösztöndíja segítette.

14 Claude Lévi-Strauss szociológus és antropológus szerint a *bricolage*, avagy barkácsolás „lényege az az ötlet, eszme, amely a nem arra a célra született, előzetesen más funkcióra megformált dolgokból valami új egészet, új funkciót kitalál". Ld. Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 361. *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Training* (University of Illinois, 2008) című könyvében (14. o.) Melanie Bales is ezt a fogalmat használja a Judson utáni éra, avagy poszt-posztmodern táncok strukturális értelmezéséhez.

15 Gör. κίνημα (kínēma) = mozgás.

16 Az episztemológia a filozófia azon ága, amely a tudás, a megismerés módszereit és határait kutatja. Jelen kontextusban azon elméleti felvetésekre utalok, hogyan tanulható meg *a* tánc, és honnan tudható, hogy az *egy* tánc. (Javasolt olvasmány: Egil Bakka – Gediminas Karoblis: Writing a dance: epistemology for dance research, in *Yearbook for Traditional Music,* vol. 42, 2010, 167-193.)

17 Adománygyűjtő kampány, melynek célja egy adott ügyet képviselő szervezet működésének elősegítése. Magyarországon főként a személyi jövedelemadó 1%-ának felajánlása kapcsán találkozunk vele.

18 Online közösségi finanszírozási forma (ld. Indiegogo, GoFundMe, Kickstarter), ahol az emberek – akár anonim módon, akár nevüket vállalva – összedobják a pénzt egy projekt megvalósítására. Adományukért cserébe gyakran a támogatott személy vagy projekt által legyártott termékeket vagy személyes találkozást kapnak a donorok.

Trash Project. Fotók: Andrew Garrison

KINT ÉS BENT

Páros interjú Rózsavölgyi Zsuzsa és Fülöp László koreográfusokkal

Rózsavölgyi Zsuzsa és Fülöp László helye és helyzete az „ígéretes pályakezdő" és a „befutott művész" közötti széles, de ingatag sávban van. Hazai alkotói és előadói jelenlétük azonban jobbára csak egy-egy premierre, majd azt követően néhány előadásra szűkül, hiszen mindketten kétlakiak. Rózsavölgyi Belgiumban és Ausztriában vesz részt projektekben, Fülöp Dániába szerződött, most viszont mindketten – a Főváros Staféta programjának keretében – szinte egyszerre jelentkeztek egy-egy bemutatóval. Pályájukon közös még, hogy mindketten a Budapest Kortárstánc Főiskolán végeztek, ezért először ennek a szakmai háttérnek a hozadéka érdekelt.

Rózsavölgyi Zsuzsa: Arra emlékszem legjobban, menynyire fontos volt, hogy Angelus Iván (a Főiskola alapító-rektora) megtanított minket relaxálni. Aztán ez lett az első, amit én is tanítottam, mert a kollégiumban négy lánnyal laktam együtt, és minden este az ment, hogy „nem tudok elaludni". Ezt 11 körül meguntam, és elmondtam ugyanazt, amit aznap reggel Ivántól hallottam. Tíz perccel később aludt mindenki. A másik a pontosság megkövetelése volt, mert ha 8 helyett 8 óra 1 perckor mentél be a próbaterembe, kitört a balhé. Ivántól szoros kereteket kaptunk, és ez nekem 14 és 18 éves korom között nagyon jó volt, mert a családomban nem volt olyan apafigura, aki kijelölte volna ezeket. A kinti iskolákban aztán nagyon csodálkoztam, hogy a próbakezdés után alig néhányan lézengtek a teremben, viszont később, a profi világban ugyanilyen szigort és pontosságot tapasztaltam. Amikor végeztem, Vicky Schick egy kurzuson release technikát tanított, így ezt a fajta izomnélküliséget nála tapasztaltam meg először. Ekkor döbbentem rá, hogy külföldre kell mennem még tanulni, mert nekem, akinek semmilyen táncos előképzettségem nem volt, a balett és a Graham nagyon kemény volt. A balett-

ben szinte a nulláról kellett ismét elindulnom, mert a tanult mozgásanyagot a SEAD-ben,[1] aztán a PARTS-ban[2] teljesen átírták. Mindent lebontottak, amit addig tanultam: egészen másképp kellett balanszálni, lazán kellett dobni a lábat, sokkal gyorsabban kellett ugrani, nem kellett nyolc ütemen át remegve tartani a lábadat, hogy majd leszakadt a combizmod. És az órák végén rengeteget mozogtunk a térben, sok táncos kombinációt csináltunk, sokkal levegősebb volt az egész. Viszont a kontakt improvizációs tanár rögtön kiszúrta, hogy ebben otthon vagyok, így velem mutattatta meg a dolgokat, mert Gál Esztertől nagyon komoly alapokat kaptunk. Az első igazi táncélményem is hozzá kötődik: az ő óráján improvizáltunk Bakó Tamással, és akkor éreztem meg először, hogy ezt nagyon jó csinálni. Igazi flow-élmény volt! Mindkét iskolában kamatoztatni tudtam, amit Esztertől tanultam, mert többen – például Zambrano és Hauert – rögtön felkértek együttműködésre. A SEAD-ben az egymást váltó tanárok legtöbbje release-t tanító amerikai volt, a PARTS-ban pedig minden nap másfél óra jógával kezdtünk, ami sokat segített a balettben is, mert alapot adott a súlylábnak, és nagyszerűen nyújtott is. Szerintem itthon is lényeges lenne egy olyan jógatanár a kortárs táncosok képzésében, aki ideológia nélkül tanít.

Fülöp László: Én véletlenül kerültem az iskolába. Az egyik barátom kért meg, hogy menjek el vele az egyik nyári táborba, így végigcsináltam az intenzív kurzust, és annyira megtetszett a dolog, hogy felvételiztem. Nagyon furcsa lett az évfolyamunk, mert szinte senkinek nem volt túl sok előképzettsége, de nagyon formálhatók, nyitottak voltunk. Én zenész családból jövök, és arra készítettek fel otthon, hogy majd én is zenész leszek, csak nehezen viseltem el az egész oktatási rendszert. A középiskolában magántanuló voltam, annyira untam az iskolát. Jó jegyeim voltak, így teljes szabadságot kaptam, ha akartam, bejártam, ha akartam, kiállításra, színházba, koncertre mentem, egyetemistákkal lógtam, ami erős megtartó közeg volt számomra a kamaszkor káoszában. És ebből a nagy szabadságból csöppentem a Főiskolára: volt bennem rendesen küzdelem és ellenállás. A balettel és a Graham technikával nem volt problémám, mert számomra mindkettő olyan, mint a testedzés, nincs rajta mit gondolkodni. Imádtam a balettet, mert egyértelmű rendszer, és büszke voltam, hogy még mindig tudom tartani a lábam, még mindig… Persze táncélményt nem adott, olyan volt, mint amikor az iskolában felelni kell. Ami a kontaktot illeti, a mai napig talán mással sem foglalkozom, igaz, nagyon más megközelítésből. Nehezen tudok a harmonikusságával haladni, mert nekem leginkább az emberi kapcsolatokról szól, és én ezek töredékében, csak pillanatokra látok harmóniát. Ha testek kommunikálnak, akkor abba nagyon is belefér, hogy valami csúnya, nem sikerül, zökken. Az egyéni munka miatt is imádtam ezt az iskolát, mindig kellett alkotni vagy részt venni mások alkotásában, és ettől folyamatosan magadon kellett átszűrni mindent. Végzősként már annyira hajtott a munkavágy, hogy be sem fejeztem az iskolát, rögtön fejest ugrottam a munkába. Eszembe sem jutott, hogy még tovább tanuljak. Isten őrizz,

1 Salzburg Experimental Academy of Dance, 1993-ban alapított kortárstánc-iskola, amelynek alapító-vezetője Susann Quinn.

2 Performing Arts Research and Training Studios, 1995-ben alapított, brüsszeli székhelyű kortárstánc-iskola, amelynek alapító-vezetője Anne Teresa de Keersmaeker.

HIRDETÉS

Előfizetés a SZÍNHÁZra

Előfizetés a folyóiratra 2017-re 4900 Ft.
2017-ben tíz szám megjelentetését tervezzük.

Előfizetés módja:
Banki utalással, K&H Bank

Bankszámlaszám:
10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház alapítvány
A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.

Kapcsolat: szinhazalapitvany@gmail.com

még egy iskola! Csinálni kell, és menet közben jön minden, a gyakorlaton keresztül.

– Egy frissen végzett kortárs táncos vagy egy társulathoz csatlakozhat – ahol eleinte nyilván táncosként foglalkoztatják, aztán később esetleg lehetőséget kaphat a koreografálásra –, vagy önállóan dolgozva, hol egyedül, hol társakkal, rögtön a saját ötleteivel foglalkozik. Nálatok min múlt, hogy épp melyik lehetőséget választottátok?

R. Zs.: Mindig a saját munkáimmal akartam foglalkozni, így már a PARTS-ban készítettem kisebb darabokat, és belefolytam mások munkáiba. Mindig azt gondoltam magamról, hogy nem vagyok olyan jó, mint az osztálytársaim, akik bekerülnek majd az együttesekbe. Amikor viszont harmadikos voltam, Anne Teresa De Keersmaeker kiválasztott ötünket: ez volt az első alkalom, hogy improvizációval kísérletezett. Rá egy évre elment az együttese egyik táncosa, és engem kért fel a helyettesítésére, ami nagyon meglepett, mert nagyon-nagyon jó táncosok voltak az évfolyamunkban, olyanok, akik hatéves koruk óta táncoltak, de mégsem ők kellettek neki. Az első improvizációs darabban, bár strukturált improvizáció volt, nagyjából adhattam magam. A következő darabokban aztán meg kellett tanulnom mindent pontosan, „táncos vagy, ezt csináld!" alapon. A Rosasban lettem profi táncos, bár nem igazán tudtam, hogy mi is az valójában. Soha nem arra készültem, hogy majd el fogom táncolni azt a szerepet, amelyet már egy másik táncos is eltáncolt. Én mindig improvizáltam, de hogy egy másfél órás darabot be kell tanulni, az nekem újdonság volt. Lehet, hogy emiatt, de én ezeket elég lassan tanultam be, talán mert nem tudtam, hogy ez a szakma. Aztán persze belejöttem, de mégis az volt az igazi, amikor új darabot csináltunk, és mindig olyan szerepeket kaptam „Teréz anyutól", amelyeknek a mozgásanyagát nekem kellett megcsinálni. Ilyenkor éreztem, hogy valami szorítja a torkomat, és hogy ez milyen jó. Négy-öt év után mégis úgy éreztem, most már én akarok magamnak darabokat csinálni. Neki is fogtam, és akkor láttam, hogy ajjaj! Kemény volt, mert addig annyira profi közegben éltem. Minden reggel bementél a próbaterembe, és estig tudtad, hogy mit kell csinálnod, és közben nem kellett azon agyalnod, mi lesz a holnapi próbán. Én arra készültem, hogy alkotó legyek, de az iskola, bár teoretikusan sokat adhat, arra nem készít fel, hogy hogyan kell ténylegesen végigvinni egy projektet, hogyan kell megszervezni a próbákat. Mélyrepülésként éltem meg, hogy egy profi környezetből kezdő szintre zuhantam, mert addigra már senki nem emlékezett a korábbi önálló munkáimra. Akikkel a PARTS-ban együtt végeztem, azok ekkorra már öt év előnyben voltak, mert ott az utolsó évben már nagyban megy a kapcsolatépítés azokkal a szervezetekkel, amelyek olyasmik, mint nálunk a SÍN.

F. L.: Nekem alig van tapasztalatom arról, milyen „csak" táncosként létezni, mert egyedül Pataky Klárinál kellett megadott frase-eket betanulnom és végrehajtanom. Sehol másutt nem használtak így, bárki mással dolgoztam eddig, mindenki azt kérte, egy adott témára alkossak valamit, és aztán azt beleépítették a műbe. Most a dán Granhøj társulat tagja vagyok, és ide is „véletlenül" kerültem. Az L1 benne volt egy nemzetközi networkben, és a dánok olyasvalakit kerestek, aki tud zenélni meg színészkedni, ezért írt Ladjánszki Márti, hogy menjek el a megnézésre. Így keveredtem közéjük. Rengeteg fenntartásom volt eleinte, de nagyon megkedveltem a társaságot, a légkört, a közeget, jó velük lenni. Van ott is feszültség, de ez nincs rád zúdítva, hanem lazaság, könnyedség van. Művészileg már nem tudok ennyire egyetérteni velük, mert úgy zajlik a munka, hogy mindennap kapsz valami témát vagy zenei részletet, amivel magadnak kell dolgoznod, alkotni kell rá egy jelenetet, egy mozgásanyagot. Az a lényeg, hogy reprodukálható legyen, nem lehet improvizatív. Ezt kamerával rögzítik, majd egy hónap elteltével Pelle, a koreográfus az összeset visszanézi, és eldönti, hogyan rakja ezekből össze a darabot. Ebből számomra az a félelem a lényeges, amit másutt is tapasztalok, hogy akkor gondolják késznek a darabot, ha végül le van kötve az anyag, tehát ismételhető. Betanulás sosincs, de azért egy kis rossz érzés így is adódik abból, hogy megcsinálsz egy anyagot, arról gondolsz valamit, de végül, ahogy formát ölt a darab, megváltoznak a súlypontok. Ami számodra értékes volt, akár el is veszhet, amit meg nem tartottál fontosnak, az a koreográfus esztétikai szűrőjén átszűrve bekerül az új kontextusba, és néha azt látod, hogy na, ez pont az ellenkezője annak, amit szerettél volna. A dán társulat a koreográfusból, a menedzserből, egy technikai emberből meg a könyvelőből áll, mi meghívott vendégművészek vagyunk. Viszont folyamatosak a projektek, a turnék, a munka. Az egész valójában egy jól működő brand, de itt is azt látom, hogy a brand fenntartása olyan dolgokkal jár, amiket nem biztos, hogy művészként bevállalnál, mert mind nyelvezetben, mind elgondolásban magára az alkotásra már túl kevés figyelem és energia marad. A brandet kell 100%-ban dübörögtetni, és attól kezdve nem tudsz nyitott maradni, kísérletezni. Nyilván sarkítok, de sokakkal a befutásuk óta semmi új nem történik, és folyton ugyanazzal meg minek újból kijönni.

– Az életetek kreatív „fele" ma is itthon zajlik, holott aki itt él, azt gondolja, elég lehetetlen ma a függetlenek helyzete.

F. L.: Számomra sokkal izgalmasabb, ami művészeti téren idehaza zajlik, mint odakint, és itt élnek azok az emberek is, akikkel szeretek együtt dolgozni. Nekem nagyon fontos a személyes viszony, mert ilyenkor nem kell felesleges köröket futnom azért, hogy meggyőzzem a másikat, miért kérek valamit. És létezik bennük is az a bizalom, hogy nem hozom őket kellemetlen helyzetbe, észreveszem, ha valami megugorhatatlan, senkin nem követek el erőszakot, csak azért, hogy átnyomjam az akaratomat. Így ők is bátrabban belemehetnek, kipróbálhatnak dolgokat. A folytonosság miatt pedig nem kell mindig mindent az alapoktól kezdeni: ismerik a világomat, így jobban tudnak olyan dolgokat ajánlani, vagy úgy megoldani szituációkat, hogy azok illeszkednek az elképzelésembe. Kevesebbszer kérdezik, hogy ezt minek csináljuk, mi a célom vele, hanem rögtön neki tudnak állni a munkának. Ez azért jó, mert általában nem tudnék ezekre ilyenkor válaszolni, csak érzem, hogy valami éppen a helyén van, de én is akkor értem meg a célját, miközben történik. A magyar táncosok többségéről csak szuperlatívuszokban tudok beszélni. Sokoldalúak, kreatívak, elszántak, nem félnek rizikót vállalni, izzadni, keményen dolgozni. Mindenhonnan kerülnek ki jó táncosok, sőt iskola nélkül is lehet valaki jó, de ha az arányokat nézem, ki kell emelnem a Budapest Kortárstánc Főiskola hatását, erejét. Nem mindennel értek egyet, de a képzés minőségével és sokszínűségével igen. Táncosnak lenni persze hivatás, és elhivatott emberekkel mindig könnyű dolgozni. Az én esetemben azonban nem elég technikás, profi táncosnak lenni, hanem nagyon számít, hogy ismerjük egymást, mert a táncosoknak minden érzésüket, gondolatukat, a személyes világukat kell színpadra vinniük az én rendszeremen belül; nem izolálhatják magukat, nem lehetnek pusztán vetítési felületek, hanem festéknek kell lenniük az általam alkotott, ajánlott vásznon. Ez kölcsönösen kiszolgáltatott állapot, ami-

hez szükség van arra az elhivatottságra és bizalomra, amire nem mindenki képes, de akikkel dolgozom, azokban ezt megtalálom. Anyagilag nyilván jobb lenne kint elkezdeni építeni valamit, de eddig ez nem jutott eszembe, mert amit megkeresek táncosként, abból életben tudok maradni, és ez teret és időt hagy arra, hogy idehaza dolgozhassak. Élhetek annak a „hobbimnak", hogy alkotok…

R. Zs.: Eleinte kaptam kint rezidenciákat, de sosem tudtam aztán bemutatni, amiket alkottam, mert a technikailag bonyolultabb darabjaimat nagyon nehéz utaztatni, most meg a *Medúzá*hoz 21 ember kell! Alkotótársakat is inkább itthon találok, mert Brüsszelben minden legalább háromszor annyiba kerül, mint itthon, ahol senki nincs megfizetve, de ha érdekli a színházi program, egy bizonyos pontig még egy programozó, videós vagy zeneszerző is szívesen dolgozik – százezer forintért. Kint szóba sem állnának velem ennyiért, és Belgiumban a táncosok A kategóriás munkavállalók, akiknek törvényben rögzített fizetés jár. Ott nem adhatok be úgy pályázatot, hogy ne írnám bele pontosan, mennyi lesz a táncos honoráriuma. Kint nem tudnék olyan táncosokat találni, mint akikkel az *Öreg tó*t csináltuk, és nem is tudnám megfizetni őket. Ráadásul ott két évvel előre le kell foglalni a próbahelyet, és mindenütt legfeljebb egy-két hetet kapsz. Ezért iszonyúan fontos, hogy helyet kaptam a SÍN-ben, és életemben először azt is felajánlották, hogy megcsinálják helyettem az adminisztratív dolgokat. A SÍN is dugig van, itt is küzdeni kell a teremért, de elég nagyjából fél évre előre tudni, hogy mikor szeretnél dolgozni.

F. L.: A rendszer egészét instabilnak látom itthon. Az a legnagyobb probléma, hogy nincs meg az a minimális biztonsága senkinek, amiből el lehetne indítani a különböző dolgokat: az L1-nek sincs biztos anyagi háttere, és most már a függetleneket segítő Műhely Alapítvány mögött sincs meg az az anyagi stabilitás, amiből tényleg mobilizálni lehetne a független közeget. Túlélni így is lehet, de előrelépni nem. Az pedig röhej, hogy ha beadok egy pályázatot, akkor pontos költségvetést kell mellékelnem, majd megadják a negyven százalékát – és ennek ellenére itthon mindenki létrehozza a produkciót. Ez nonszensz. Ettől egyre inkább lefelé mennek a dolgok.

– Lehet egyáltalán ilyen közegben társulati formában gondolkodni, vagy csakis projektekben?

F. L.: Együttesem nincs, bár egy éve nevünk már van. Nagyon durva a regisztrációs rendszer, követelmény például a hároméves „előélet" és a sok utánjátszás, amiket aligha lehet teljesíteni – pláne az adott támogatási keretek között. Bár nem tudatosan, de az első pillanattól kezdve olyan minimalista darabokat csinálok, amelyekhez két-három táncos kell, díszlet és kellék semmi, zene alig, és akár munkafényben is játszhatók, így az egészet maguk a táncosok elcipelik magukkal bárhová. Az *Emese & Emil* tízszer mehetett, az *Elefánt*… a tizenkettedik előadásnál tart. A színházak ritkán tudják megfizetni az előadások teljes költségét, továbbjátszásra pedig reménytelenül kis támogatási összegeket osztanak, ha osztanak. Működési támogatásból persze ez kipótolható lenne, de az a rendszer is összeomlóban van, nemhogy bővülne a kör, folyamatosan hullanak ki onnan is a már támogatott alkotók. Számomra elég vicces és szomorú is egyben, hogy fiatal, feltörekvő alkotónak tartanak, meg azt mondják: Y generáció, amikor már jön mögöttünk a Z generáció. Hogy velük mi lesz, nem tudom. És én vajon meddig számítok fiatal alkotónak, és utána milyen rendszer

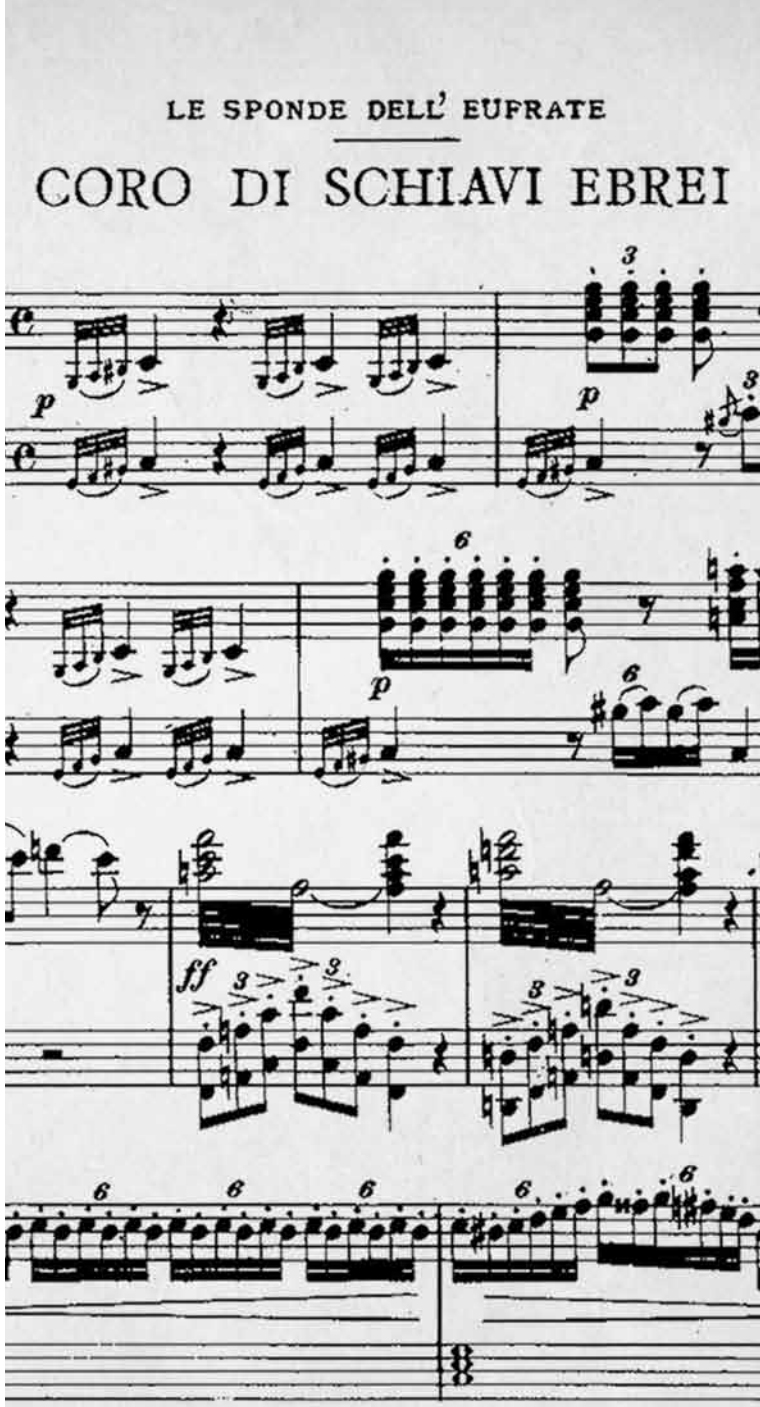
Fotók: Schiller Kata

létezik számomra? Van egyáltalán valami vagy csak az üres semmi, és még negyven-ötven évesen is változatlanul „ígéretes feltörekvő” leszek? Vagy fejezzem be 35 körül, mert akkor már kiöregedtem ebből – de akkor hová kerülök strukturális értelemben? 2015 őszén már tele volt a naptáram, a mostani év végéig három projektet hoztam létre, de 2017 januárjától semmi nem biztos, minden terv lóg a levegőben. Még sosem volt ennyire láthatatlan a jövő számomra. Jó lenne amúgy egy saját társulat, némi biztonság, de csak akkor, ha ezt valaki más vinné helyettem, mert én már tovább aprózódni nem tudok. Már az is nehéz, hogy sokszor alkotónak és táncosnak is kell lennem egyszerre. Ezért is próbálok előadóként kimaradni a darabjaimból, mert még a premieren is azzal vagyok elfoglalva bemelegítés közben, hogy a táncosnak mit és hogy kell csinálnia, és mi legyen a fénnyel. Alkotóként neked mindenki másra figyelned kell, holott előadóként mindenekelőtt magaddal kellene foglalkoznod, hiszen színpadra mész. Néha azért előnyös is lehet, mert tud furcsa színeket adni, hogy egyszerre vagy kívül és belül, de nagyon rizikósnak gondolom, és nálam ez leginkább pusztán anyagi okok miatt van így.

R. ZS.: Ez nálam darabtól függ, az *Öreg tó*nál pontosan tudtam, hogy ahhoz három ember kell, egyszer vagy többször három. Egyébként szomorúan engedem el a projektdarabjaimat, az *Eldőlt nyolcas* ment néhány helyen, de több munkámban sajnos olyan drága a technika, vagy annyi idő kell a felújításukhoz, hogy eddig hat előadás volt a legtöbb, ameddig eljutottam. Vágynék én is a stabilitásra, de talán nem is együttesre, mert nem igazán tudom, hogyan kell társulatot csinálni. Egyszer pályáztunk Bakó Tamással működésre itthon, de nem kaptunk semmit, egy társulathoz viszont infrastruktúra, anyagi biztonság kell. Belgiumban iszonyú klikkesedés megy, ha én beadnék egy pályázatot a vallonoknál, és megnyerném, soha többet nem kapnék rezidenciát a flamandoknál. És rettentő sok a táncos, rengeteg a darab, ezért alig foglalkoznak azzal, aki máshonnan jön. Ahol nekünk előnyünk lehet, azok a tematikus, kelet-európai fesztiválok. Én is kelet-európaiként kerültem a Barisnyikov Művészeti Központba. Az amerikaiak számára ugyanis a kelet-európaiak támogatása egyfajta kommunikáció, hogy csökkentsék a távolságot az USA és Kelet-Európa között. Barisnyikovéknak tetszett az *Öreg tó*, szerintük nagyon jó volt a mozgásanyag. Szerintem mégis fontosabbak voltak a politikai-társadalmi okok, mert a terveimről kérdeztek, és arról beszéltem, milyen a nők helyzete Kelet-Európában, mert a mostani szólóm a női szereppel foglalkozik. Az elmúlt egy évben, mióta ezen dolgozom, folyamatosan a hogyanon agyaltam. Este is, amikor lefeküdtem, az járt az eszemben, mi hogy legyen, mit hova rakjak. Aztán másnap szinte reggeltől estig a gép előtt kellett ülnöm, és nyomatni az e-maileket, és amikor végre bejutottam a próbaterembe, alkotás közben is azon kaptam magam, hogy még mindig valamit szervezni kell, holott a SÍN munkatársai rengeteg terhet levettek a vállamról. Nekem az is elég lenne, ha egy menedzser ezerrel networkölne, és mindenütt jelen lenne velem vagy helyettem, mert ez elengedhetetlen. Ha egyedül csinálsz mindent, nincs rá idődd, hogy kitisztítsd magad, mielőtt bemész a próbaterembe. A premier után én sem látok előre, még egy évre sem. Hogyan tovább? Menjek vissza Brüsszelbe? Vagy menjek el valahová tanítani? Ha megint nyerek egy pályázatot, akkor lesz munka, ha nem, nem lesz semmi.

Az interjút készítette: Fuchs Lívia

HIRDETÉS



A szabadságról szól.

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCS

DECZKI SAROLTA

KÖR, HINTA

Háy János: A halottember – Ördögkatlan Produkció/Nézőművészeti Kft./Szkéné Színház

A háború nemcsak esemény, hanem a testbe, az idegekbe mélyen beleivódó tapasztalat. Nem lehet róla tudomást nem venni, akkor sem, ha messze van, ha másokkal történik. A háború olyan, mint egy atomrobbanás, melynek a maradványait messzire elviszi a szél, a víz, és a mérgező anyagok mindenhol megtalálhatók lesznek a földgolyón. Ez napjaink egyik legsokkolóbb tapasztalata is: bárhol van háború a bolygón, az mindenkit elér, nem lehet kitérni előle. Talán nem mérgezi úgy meg a testet és a lelket, mint *A halottember* főszereplő asszonyának esetében, de mindenkit roncsol. Van, akit meggyilkol, van, akit tönkretesz, és vannak, vagyunk, akiket csak híradásként ér el – de jelen van és pusztít.

A színpad közepén egy nagy, szemgolyóra hasonlító kör helyezkedik el, mely körül egy szélesebb, forgatható gyűrű van. A színpad bal oldalán két férfi és egy nő ül, jobbra pedig egy csellón játszó férfi. Mindenki feketében. A főszereplő asszony, Anna (Mészáros Sára) nem hagyja el egy pillanatra sem a belső teret, melynek közepébe egy hinta lóg be fentről, és ezen ücsörögve meséli el történetét. A másik négy szereplő (Grisnik Petra, Kovács Krisztián, Molnár Gusztáv, Rozs Tamás) mintegy a kar szerepét tölti be, némileg átértelmezve azt. A két férfi és a nő a bal oldalon a nő történetének egyes mellékszereplőit viszik színre: a kocsmai férfiakat, a tiszteletest, a frontról levelet váró gyerekeket. Egy szereplő van, aki csak kétszer bukkan fel a darabban, és mindkét esetben kívülről érkezik a kör közepére: a férj (Mucsi Zoltán).

A történetben nincs semmi olyan, ami háború idején ne lenne teljesen mindennapi. Anna és a férfi egymásba szerettek, összeházasodtak, és született egy gyerekük, a kicsi Annuska. A nő elbeszéléséből megtudjuk, hogy szépen éltek, boldogok voltak. Aztán jött a háború, és a férjet elvitték katonának. Az otthon maradottak nap mint nap a postást várják, és szoronganak, hogy életben van-e még a férfi. Aztán egyszer csak távirat érkezik, hogy meghalt. A holttest nemsoká hazakerül, eltemetik, és Anna megpróbál élni tovább. Ahogyan a szerző, Háy János mondja: „A darabban szereplő feleség úgy dönt, hogy kitöröl mindent az emlékezetéből, és elfalazza azt a kamrát, amelyben ez a kapcsolat volt, nem akar vele foglalkozni. De persze míg »falaz«, mindent elmond a világhoz, a sorsához való érzelmi hozzáállásról" (Gócza Anita interjúja a *hvg.hu*-n).

Anna egy pillanatnyi gyászmunkát sem enged magának. A tudata mélyére száműzi az egykor szeretett férfit, és minden idegszálával a túlélésre koncentrál. Hidegen és dacosan ismételgeti, hogy a férj már nincs, nem létezik, ő és a kislány viszont van, és neki ebben a *van*ban kell élnie. Kizárja az életéből a múltat, és új identitást próbál alkotni magának, foggalkörömmel. És azt is látnia kell, hogy a háborúból visszatért férfiak komorak, szótlanok lettek, elvadultak a családjuktól. A traumákról sem a férfiak, sem a nők nem tudnak beszélni, a családtagok elhidegültek egymástól. Annát a szájára veszi a falu, hiszen meg vannak győződve arról, hogy férfiak járnak hozzá, ő azonban nem enged senkinek. A büszke és szép asszony figurája Kurátor Zsófit idézi Németh László *Gyász*ából.

A trauma feldolgozásának lehetetlensége, az identitás és vele együtt az élet törékenysége, valamint a szenvedés állandósága az az alaptapasztalat, mely Anna monológjában kifejeződik. Az égővörös haj keretezte halottsápadt arcon a történet mesélése közben az érzelmek széles skálája jelenik meg: boldogság, keménység, borzadály, egykedvűség, öröm, de a színész remekül bánik a hangszínével és a mozdulataival is. A nő teljes nyíltsággal meséli el, mi történt vele, mióta a férjét elvitték katonának, nem kendőzve el a szexuális vonatkozású részleteket sem. Ettől azonban kissé közegidegenné válik maga a figura, hiszen monológjában egyébként nagy hangsúllyal jelenik meg az, hogy a faluban nem szokás intim, lelki dolgokról beszélni. Anna azonban teljesen feltárulkozik, s teszi ezt egy falusi asszonytól jobbára idegen, cizellált nyelven. Figurája tehát mintegy médiummá válik: egy, a maga közegében kimondhatatlan élmény- és érzésnyalábot közvetít, s ezzel egyidejűleg általános érvényű emberi tapasztalattá transzformálja azt.

A feleség monológjában apró kis részletek festik le az életet: milyen fából kell készíteni a disznóólat, hogyan alakul ki két ember közös története, miről trécseltek az asszonyokkal a határban. Megannyi mozaikdarabka, melyekből hitelesen rakódik össze egy egyszerű, falusi asszony élete és világa, melyet szétrobbant a háború. A drámai konfliktus abból adódik, hogy az asszony, aki a férjét halottnak hiszi, nem tud mit kezdeni azzal, amikor egyszer csak mégis hazatér a férfi. Hiszen ő már nincs. És a múlt sincs. Az asszony egyetlen valósága, melyhez görcsösen ragaszkodik, a férfi nélküli, magányos élet a kislányával, erre az alapra próbált magának új identitást építeni, és ennek tükrében a férj visszatérését fenyegetésként éli meg. Elviselhetetlennek érzi a szeretkezéseiket, mintha egy halott ember súlya feküdne rajta – hiszen a nő lelkében a férfi valóban halott.

Éppen az ellenkező stratégiát választja, mintegy ösztönösen, a kis Anna, a házaspár gyereke, akit egy játék baba jelenít meg a színpadon. Ő folyton várja haza az apját, és akkor sem hiszi el, hogy meghalt, mikor már eltemették. Az anya úgy

Mi? Háy János: A halottember
Hol? Szkéné Színház
Kik? Mészáros Sára, Mucsi Zoltán, Grisnik Petra, Kovács Krisztián, Molnár Gusztáv, Rozs Tamás / Díszlettervező: Cziegler Balázs / Jelmeztervező: Cselényi Nóra / Dramaturg: Kiss Mónika / Zeneszerző: Rozs Tamás / Báb: Hoffer Károly / Mozgás: Widder Kristóf / Rendező: Bérczes László

Kovács Krisztián, Mészáros Sára, Molnár Gusztáv, Grisnik Petra. Fotó: Mészáros Csaba.

próbál túlélni, hogy törli a múltat, a kislány pedig úgy, hogy a múltban él. Az apa halálhíre vélhetően tévedés következménye, a slendrián adminisztrációé, ami külön embertelen kínzást jelent a hozzátartozók számára. Csakhogy az asszony lelkében az adminisztrációs hiba válik valósággá, melynek hús-vér cáfolatát, vagyis magát az élő, eleven férjet érzékeli hibaként, tévedésként, melyet meg kell szüntetni ahhoz, hogy helyreálljon a lelkében a rend. Mert ha a férj az ő lelkében halott, akkor valóságosan is annak kell lennie – ezért öli meg.

A színpadkép (Cziegler Balázs) és a fény (Memlaur Imre) az előadás teljes jogú részei. Anna soha nem hagyja el a szemgolyót mintázó belső kört, figurája tehát a teljes láthatóságnak kitett, amit a rá irányuló fény is hangsúlyoz. Vallomást hallunk és látunk, egy emberi lélek teljes feltárulkozását. A belső kör egyszerre börtön, gyóntatófülke és a vádlottak padja: a szem kényszerítő erővel bír, lemezteleníti a nőt, és nem is engedi a körön kívülre. A többi szereplő mozgástere jóval nagyobb, hol belépnek hozzá, hol a külső körben forognak körülötte, hol pedig a két körön kívül vannak. A körök mind a térben, mind pedig az időben ismétlődést, magába záródást fejeznek ki, hiszen az asszony maga is azon morfondírozik, hogy az emberek csak azért nevelnek gyereket, hogy majd a gyerekeik is ugyanúgy kínlódjanak. A szenvedés köreiből nincs mód kitörni – sem térben, sem időben.

A hinta több szempontból is remek megoldás: egyrészt azért, mert rajta Anna az ég és a föld között lebeg, állandó mozgásban, felfüggesztve, eltávolodva kicsit a figyelő tekintet fogságából. Másrészt a darab csúcsjelenete is ennek a megoldásnak köszönhető: Anna és leendő férje táncolnak a búcsúban, még szerelmük kezdetén. Egyre magasabbra szállnak a hintán, boldogan kacagnak, szerelmesek, most kezdődik közös életük – mint a legendás *Körhintá*ban –, s közben az árnyékok is táncolnak a falon. Katartikus jelenet ez. S a párja is az, amikor a hinta úgy van megvilágítva, hogy keretet alkot a mögötte álló Anna körül, miután az megölte a férjét. A fémesen csillogó lánc és a deszka a börtönt vagy a koporsót idézi.

Bérczes László rendező nem először dolgozik együtt Háy Jánossal, és közös munkájuk eredménye vagy tárgya nem más, mint – ahogyan Csáki Judit írja – „egy mikrokozmoszon végzett kölcsönös munkálkodás" (*Magyar Narancs,* 2010/44). Ez a mikrokozmosz pedig az emberi lélek, a megtört, sérült emberi lélek, melyet embertelen próbáknak tett ki a sors. Ennek a léleknek a rezdülései tárulnak fel lépésről lépésre, apró, mindennapos eseményekben. A katasztrófát az okozza, hogy ezek a mindennapok váltak embertelenné: a megszokhatatlant kellene megszokni, az elviselhetetlen traumával együtt élni. Sorstragédia ez, mint ahogyan a jelen színmű párdarabjaként emlegetett *Nehéz* is az, melyben egy férfi (Mucsi Zoltán) élete siklik ki végérvényesen. Mindkettő jó másfél órás monológ, melyet a kar szólamai illusztrálnak, valamint alkalmanként felerősítenek, kihangosítanak. Egy-egy ember küszködése és szükségszerű bukása bontakozik ki pontról pontra a néző tekintete előtt, aki nem tud szabadulni attól a kényelmetlen érzéstől, hogy bármikor hozhatja úgy az élet, az ő kis mindennapi élete, hogy neki kell a mindent látó tekintet előtt számot adnia saját magáról.

KOVÁCS DEZSŐ

ÖLDÖKLŐ ANGYAL

Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco – Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely

Fotó: Balázs Attila

Előadást a színház székhelyén legcélszerűbb nézni. A *Roberto Zucco* esetében ez Székelyudvarhelyen történt, október 27-én, amikor is a Tomcsa Sándor Színház vendégeként, POSZT-válogatóként volt szerencsém megtekinthetni Bernard-Marie Koltès drámájának színpadi változatát Zakariás Zalán rendezésében.

Az udvarhelyiek számos előadását láttam már, többnyire Kisvárdán, sikerült, kevésbé sikerült és sikertelen előadásokat is. (A tavaly júniusban látott *Brahms és a macskák* sajnálatos módon az utóbbi kategóriába tartozott.) Mivel először jártam Székelyudvarhelyen, rácsodálkozhattam a polgári tradíciót őrző patinás kisvárosra, „Székelyföld fővárosára", és persze magára a színházra is. Először is a színházépületre, amely, mint kiderült, egy tekintélyes, szépen megépített kultúrház, s nem a színház kezelésében áll. Ennek megfelelően átmenetiek a viszonyok, hogy mást ne mondjak, nincs a teátrumnak színészbüféje. S akkor ott van a méretes nagyterem, szabályos kukucskaszínházi színpadnyílással, nehezen bejátszható térrel s még nehezebben használható akusztikával. Az öblös tér magassága jórészt elnyeli a hangokat, a nézőtér mélysége megnehezíti a színjátszók dolgát, a technikai körülmények tehát meglehetősen szűkösek.

Ehhez képest az előadás izgalmasnak, kreatívnak, s kifejezetten üdítőnek bizonyult. Benard-Marie Koltès valós történeten alapuló, sikeres drámájának természetesen megvan a hazai előélete, többek között Vidnyánszky Attila is rendezte anno az akkori Új Színházban, nemrég pedig Horváth Csaba vitte színre az Ódry Színpadon, színművészetis egyetemistákkal. Ez utóbbi a nagyszerű koreográfus és fizikai színházi rendező ujjgyakorlatának tűnt, s remek híre ellenére számomra csalódást jelentett: különösebb invenció nélkül, dramaturgiailag meglehetősen pongyolán, s főképp színészi reveláció nélkül játszották a Zuccót a „főiskolán". Ezt a változatot jóval később láttam a székelyudvarhelyinél, s az élmény némiképp megerősített véleményemben, miszerint a székelyföldieké kifejezetten innovatív, formátumos, s valójában mélyreható produkció.

A rendező, Zakariás Zalán elsősorban gyors színváltásokkal, pörgős epizódokkal operált, s körkörösen bontva ki a drámát – egyre mélyebbre és mélyebbre hatolva az emberi nyomorúság bugyraiban – ütős előadást hozott létre. A játék középpontjában a címszereplő, Roberto Zucco áll. Egy sorozatgyilkos, aki szemrebbenés nélkül, látszólag érzelemmentesen végez áldozataival, legyen az anya, szerető vagy testvér. Az előadást alapvetően Barabás Árpád szerepformálása határozza meg, szétsugározva energiáit az egész társulatra. Olyan médium ő, aki összegyűjti, majd szerteszórja a világban pulzáló erőket, energiákat. Barabás robusztus, tettre kész, macsós, mondhatni, kegyetlen figurát formál, ugyanakkor hallatlanul finom eszközökkel jeleníti meg a gyilkosságok pszichológiáját; a folyamatot, a csapdahelyzetet s az egész rémületes szituációt, amelybe belesodródott, s amelynek végén ő is élettelenül marad a színen. Az anya (P. Finczíski Andrea) hiába próbálja védeni, óvni fiacskáját, a férfi mint valami monomániás őrült száguld előre, átgázolva mindenkin és mindenen. A lány (Albert Orsolya) könnyedén szegődik útitársává, hamar a bűvkörébe kerül, és afféle Bonnie és Clydeként együtt élik mohó héjanászukat, és együtt robognak magabiztosan az előre kódolható pusztulás felé. A lányt kitűnően alakító Albert Orsolya törékenysége, szelídsége, félelme, ugyanakkor feltámadó vad indulatai és erotikus kisugárzása könnyedén libbentik át a fiút a lélektani holtpontokon, egészen addig, míg elveszít mindent, legfőképpen az önkontrollt és önnön személyiségét. Albert Orsolya árnyaltan, sugallatosan és szenvedélyesen hozza színre a fiatal nőt, akit épphogy csak megperzselt az alkalmi szerelem tüze, a férfi vonzása és ereje. Az előadásban nők viaskodnak Zuccóval, a férfi ide-oda csapódik közöttük, az anya, a szerető, a kurva s egy titokzatos másik nő között, akit Varga Márta játszik illúziót keltően, távolságtartóan és mégis szenvedélyesen.

Igen, ez lehet a kulcsszó Zakariás rendezéséhez, a szenvedély. Érzelmileg túlfűtött előadást látunk, s a gyors szín- és szituációváltások közepette sem csökken a mindent átható, feketén izzó, szikrázó feszültség, az indulatok tombolása. Az előadás tűpontosan képezi le a zabolátlan, elvakult, gyilkos ösztönöket éppúgy, mint az erotikus vonzerőt, a szex pokolbéli tárnáit; a kiszolgáltatottság, a függőség bugyrait, legyenek azok egzisztenciálisak, testiek vagy bármilyenek. A személyiség elvesztésének stációit látjuk megelevenedni, nagy erejű passióként, filmszerű képekben. Mindehhez az alkotók kidolgoztak egy olyan sajátos, tulajdonképpen egyszerű, mégis szofisztikált dramaturgiát, amely elbírja a sztorit, a lélektani utalásokat, s közben még szórakoztató és vicces is tud lenni, amikor épp nem félelmet keltő. A színváltásokat feliratok jelzik, a fekete függönyök, paravánok mozgatása brechti képzeteket hív elő (díszlet, jelmez: Csiki Csaba). Az utca, az apró lámpácskákkal szembe világító rendőrök, a széthányt szeretői ágy, az akcióhős gyilkos visszavedlése gyerekké, jeges tekintete egyfajta pszichológiai folyamatot rajzolnak ki, amelynek a végén ott áll az önnön testének, indulatainak kiszolgáltatott fiatal férfi, aki önként, kéjjel öl, személyisége parancsára, s azt sem tudja, mit tesz, csak öl és öl, újra meg újra, rutinból.

Mi? Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco
Hol? Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely
Kik? Albert Orsolya, Antal D. Csaba, Barabás Árpád, Dunkler Róbert, László Kata, Márton Réka, Mezei Gabriella, Pál Attila, P. Finczíski Andrea, Sinka Ignác m.v., Szűcs-Olcsváry Gellért, Tóth Árpád, Varga Márta / Fordító: Bognár Róbert / Dramaturg: Demeter Kata / Díszlet- és jelmeztervező: Csiki Csaba m.v. / Zene: Csiki Csaba m.v. / Rendező: Zakariás Zalán

S e ponton el kell gondolkodni a játék etikai dimenzióin is, mert hát a történet interpretációja egyaránt érintkezik a *Bűn és bűnhődés* Raszkolnyikovjának kínjaival és a norvég tömeggyilkos Breiviknek a médiában bőségesen tálalt öntudatos cinizmusával. Az ítéletet a nézőnek kell meghoznia, s nem azért, mintha az alkotók el akarnának sasszézni az etikai dilemmák elől. Nem, Zakariás konzekvensen arra törekszik, hogy kibontsa a sorozatgyilkos pszichológiai rejtélyét, és azt a gazdag emberi televényt is, amely odalöki a fiút a csapdahelyzetbe.

Erőtől, szilaj indulatoktól, vad ösztönöktől átitatott az előadás. A produkció plakátja elég pontosan jeleníti meg a játék lélektanát: nyüszítő farkast látunk, „aki" valamiféle elzárt és bezárt térben szétmar maga körül mindent, hogy végül önmagát is megsemmisítse.

Üvöltenek, dulakodnak, vadul lövöldöznek, koitálnak, egymásnak esnek, birkóznak a játékosok. Az előadás nemcsak lélektanilag mélyre hatolóan jeleníti meg a gátlástalan ösztönöket, hanem szórakoztató is; akciófilm, pszichológiai mutatvány, lelki viviszekció, és így tovább. Zakariás, aki a *Szentiványéji álom*ban ugyancsak fölcsillantotta kiváló rendezői kondícióit, képes rá, hogy újraértelmezze a színház fogalmát, értelmét, s egyáltalán, a színházcsinálás miértjét. Meg az udvarhelyi társulat teendőit is. Mert hiszen erről szól ez a súlyos produkció, a színházcsinálás értelmének újrafogalmazásáról. Lehetne ugyanis a *Roberto Zucco*t szimpla akciójátékként is értelmezni. De nem, ezúttal bonyolultabb és intelligensebb játékmódról van szó: az udvarhelyiek megtalálták azt a nagyon vékony ösvényt, amelyen járva egyszerre szólhatnak a lét elemi kérdéseiről, nyűgözhetnek le, varázsolhatnak el és szórakoztathatnak.

Ehhez persze olyan színészek is kellenek, mint Barabás Árpád, Albert Orsolya, Szűcs-Olcsváry Gellért, P. Finczíski Andrea, Márton Réka, Varga Márta és a többiek. Az előadás, feltételezem, ebben a formájában nem jöhetett volna létre Demeter Kata dramaturgiai munkája nélkül. Az udvarhelyi színház láthatólag új korszakába lépett, s remélhetőleg a személyi változásoktól függetlenül (a dramaturg Kolozsvárra szerződött, s Csurulya Csongor művészeti vezető is távozik) megmarad és tovább erősödik az a szellemi jelenlét és erő, amely olyan emlékezetessé teszi a játékot.

TARJÁN TAMÁS

UJJNYI VÍZÖZÖN

Ivan Viripajev: Részegek – Nemzeti Színház

Az egyetlen lényeges kifogás, melyet az előadásnak nekiszegezhetünk: a terjedelme. A szöveg zeneisége és szereplőinek a címben jelzett állapota ugyan indokolhatja a sokszori ismétléseket, repetitív időhúzásokat, de kilencven percre saccolható matériánál nem érződik több a szünet nélküli két órára terjeszkedő, ugyanakkor szapora és emelt hangú szóömlésben.

A feszes tempó és felkiáltó dikció a részegségnek azt a stádiumát hivatott kifejezni, amikor az úgynevezett százszázalékos alkoholtelítettséget elérve a delíriumos delikvens szinte józanra itta magát. Egyszerre hányhatnékig seggrészeg és megvilágosultan színjózan. Viktor Rizsakov a Viripajev-darab gyakoribb interpretációját választotta: épp, hogy nincs vedelés, a szereplők – egy nemzetközi filmfesztiválon véletlenszerűen összeverődött, ünneplőbe öltözött, igen különböző foglalkozású, legalább két nemzedéket képviselő párok és személyek – rá sem néznek üvegre, pohárra, már egy korty sem csúszik le torkukon. Vélhetően valamennyien gyakorlott, hétpróbás ivók. Idősebbek és fiatalabbak egyaránt. Nem annyira a szesz betegei, inkább egy felcsigázó esemény, kivételes és bőséges ivási alkalom már-már szakrális állapotba mámorult bepiáltjai. Tökéletesen tisztában vannak ittasságuk fokával, a határon túllendülve uralnák az uralhatatlant. Testük nem támolyog: állásokba, járásokba, egyensúlyozásokba, széles gesztusokba rögzül-nyaklik. Szavuk nem höbög: mindenki egyetlen nyelvbotlás nélkül vágja ki aduit, kérdéseit, vallomásait, prófétálását. A testi-lelki ellentétek kereszteződési pontján, kései órán, egymástól is kapacitálva tör rájuk a gyónó igazmondás őszinteségi rohama, az Istenről, bűnről, szeretetről, új élet kezdéséről való idiotisztikus-infantilis, önmagában eléggé lapos igehirdetés, s az extrém cselekvés.

Ennek a rengeteg szétpergő dumának, eszement nekiveselkedésnek azonban van veleje. Nem elsősorban a kopírozott, nemegyszer elszabadult szövegezésű mondatok, ad hoc tettek logikai és etikai síkján (kb. például, Kozma András érdes szavaktól vissza nem riadó fordításában: „Isten nem tűri a fosást" – a szófosást, a begyulladást, a rangon aluli cselekvést stb.), hanem az önmagukból kivetkőzött egyének és szituációk tragiko-ironikus, precízen kódolt színházi játékrendjében.

Rizsakov stilizációs fogásainak csupán egyike, hogy a részegség jelzéséül jobbára sietősen és kissé hangoskodva beszélteti kreatúráit (személy és szava egybeforrva is elválik, elidegenedik egymástól). A Maria Tregubovától és Alekszej Tregubovtól kapott díszletet és jelmezt, a Vlagyimir Guszevet dicsérő video-látványt ugyancsak sikeresen állítja a komplex (nem a szöveg által vezérelt) formanyelv szolgálatába. A játéktér platója ferde, járást bizonytalanító; az emberek és tárgyak megcsúszásától kell tartanunk. A vetített optikai elemek ingást, siklást szuggerálnak, a fekete és fehér szín, a négyzetes és körös fényalakzatok kontrasztos ütközése: az egész „tábla" s a változó, kísérteties berendezés mintha gúnyolódna a figurákkal, bár egyben „alátámasztja" őket.

A terep enyhén, fonákul cirkuszias: négyzetes porond. Akad bűvészmutatvány is: feldőlő asztal, le nem potyogó (odaragasztott) palackokkal. A fellépők estélyi kiöltözöttségük ellenére bohócosak: a parókákkal, lemeszelt hajjal-szakállal, kihúzott szemöldökkel – ki mivel, akár a virító nadrágtartóval – a clownsághoz közelítenek. A bohócok mindenkor a manézs legbillenékenyebb, agresszivitásukban-bánatukban kiszolgáltatott éleslátói. Alexander Manotskov állatiasan emberhang-utánzó zenei löketei szintén cirkusziasak, köhögtető fűrészpor száll belőlük.

Rizsakov asszociatív elgondolása, *cirkuszozása* ugyanúgy beválik, mint a többi. Amikor a színmű kiélesedik, lehántják, feltekerik a színpadi szőnyegeket, s a megváltozott, új kialakí-

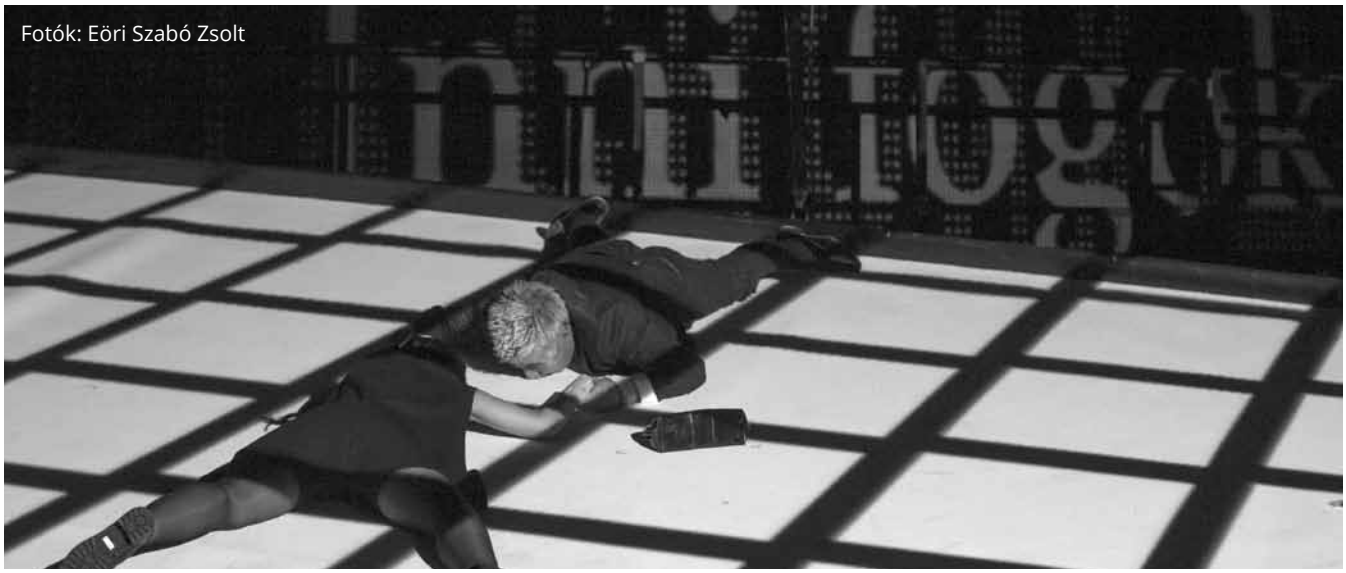
tású, üresebb közegbe, az eddigiekhez képest más színű, sötétebb felületre a rendező több forrásból folyamatosan vizet bocsát, amely azután kis tócsákból fokozatosan emelkedik ujjnyi, fél arasznyi magasságig. Alapvetően módosul a színészek mozgása, a térrel történő találkozása, átnedvesedő ruházatuk állaga. Víztől csepegnek arcok, hajzatok, kéz- és lábfejek. A korábbi „belső helyszín" (fényes mozipalota, étterem) illúzióját a külső tér (eső áztatta, késő esti utca) súlyosabb, árvább filmkockái váltják fel. Belép az interpretációba a színpadon mindig erős, sokszoros szimbolikájú, érdekes vízmotívum, hogy elmossa a szeszmotívumot (és mást is).

Mivel az alakok részben össze sem akadnak egymással, s a jelenetezés is töredezett, szaggatott – Viripajev sok mindenre felhatalmazza a címet, a cím is a szerzőt –, szerencsés megoldás a fiatal részegek, az ígéretes részegutánpótlás csoport hangsúlyú felléptetése a diszpergáltabb középkorú kiégettekkel, szétivottakkal szemben. Az ifjú gárda mindegyik tagja arccal bír, ám még zöldek a sejthető későbbi sorsdrámákhoz. Egyik osztaguk kerékpáros karikázása üde derűforrás, a vegetáriánus éttermi jelenet fölöslegesen pepecselő beépítését, majd a hústalan zabahely belakását is győzik lendülettel, humorral; ki fapofával, ki idézőjeles mimikával. Majdnem mindegyikük *e. h.*, ami „egyetemi hallgató" helyett a másik szereplői kör tapasztaltabb színészeivel való *egyenrangú helytállás* rövidítése is lehetne (Barta Ágnes e. h., Katona Kinga e. h., Ács Eszter e. h., Szabó Sebestyén László, ifj. Vidnyánszky Attila m. v., Bordás Roland e. h., Berettyán Sándor e. h., Mikecz Estilla e. h. az útjuk vesztett „felnőttek" felé kapcsolódásokat is mutató játékát nézve).

Amit az utóbbiak, veszendőbbek, a megállapodott egzisztenciák közölnek, bevallanak, attól sokkal okosabbak nem leszünk. Nagy igazságaik, titokleleplezéseik sablonosak, a teljes igazmondás sem feltétlen erényük. De ahogy a Giulietta Masinára hasonlítóan maszkírozott, tipegtetett Nagy Mari (Linda) komolykodva elvész a többiek között, ahogy Fehér Tibor (Laurenz) rózsás arcú tajt siker Csongort ragyogtat, Szűcs Nelli (Lora) bomlott frizurájú feleségből parancsok ostorát pattogtató anyacárnőt bűvöl elő, Kristán Attila (Gustav) és Tóth László (Karl) végeérhetetlen rosszabbsági licitálással igyekszik a másik fölé kerekedni vétkességben, az nem hétköznapi egyéni és közös brillír. Trill Zsolt (Mark) pedig, akinek a legeleje és a legvége jut, képes a részegség mint extázis felfakasztására. Mintha Istennek a pokolban is lennének angyalai, akiknek legkiválóbbját – legrészegültebbjét – delegálná a pusztulásra megérett felvilágba, ahol az – a kissé felszegett fejű, a beszédattak elragadtatottságából nem engedő Trill gyöngyöző hangján, „az utolsó szó jogán" jelleggel, a küldetés és talán a halálos betegség kiváltotta szenvedéllyel – megmondja a tutit. Amit deklamál, oly megtévesztően frázisos és lelkes, hogy kőbe lehetne vésni tizenegyedik parancsolatként, amennyiben Trill színészi bűvésztrükkje nem ébresztene rá: nem kőbe íródnak bűnbánat és megjavulás banalitásai, hanem elcsorgó vízre.

Elborította a világot a bűn, Isten hőbörög, mert megáradt a gonoszság, szennyes habjai szent lábát mossák. A színpadon előttünk lotyogó ötcentis özönvíz láttán, a figurák locsogása hallatán bontakozó, aligha indokolt fölényünk – nem részegek magabiztossága a részegek zavaros fejével, hirtelen támadt, nevetséges nagy Élet-Tippjeivel szemben – arra a reményre indíthat: ha egy özönvízi bárka megint útnak eredne, hogy majd – galamb, olajág, satöbbi – az Ararátra sodródva kössön ki, a talán csak papírcsónak-hajóban embert, emberpárt semmiképp se vigyen magával.

Jó slusszpoén lenne. Csak hát Rizsakov a maga kritikai módján szereti Viripajev hamistudat-ittas embereit, részeg agy- és szívtépésüket, a „holnaptól majd egészen másképp!" vágyát – pedig tudja, hisz elhangzik, hogy holnap is lesz nap, történetesen egy esküvő napja, és a holnapi fő program ugyanúgy az ivás, mint a mai.


Fotók: Eöri Szabó Zsolt

Mi? Ivan Viripajev: Részegek
Hol? Nemzeti Színház, Gobbi Hilda Színpad
Kik? Trill Zsolt, Fehér Tibor, Kristán Attila, Nagy Mari, Tóth László, Szűcs Nelli, Barta Ágnes e.h., Katona Kinga e. h., Ács Eszter e. h., Szabó Sebestyén László, ifj. Vidnyánszky Attila m. v., Bordás Roland e.h., Berettyán Sándor e.h., Mikecz Estilla e. h. / Fordító, dramaturg: Kozma András / Díszlet- és jelmeztervezők: Maria Tregubova, Alekszej Tregubov / Video-látvány: Vlagyimir Guszev / Zene: Alexander Manotskov / Rendező: Viktor Rizsakov

VARGA ANIKÓ

PERFORMATÍV INTÉZMÉNYKRITIKA

Elfogadásra javaslom – Magyar Képzőművészeti Egyetem

Két alkalommal, júniusban és novemberben volt látható az MKE képzőművészet-elmélet tanszék kurátor szakos hallgatóinak diplomaprojektje, egy dokumentumszínházi esemény, amelyet levéltári kutatások alapján és az SZFE hallgatóival közösen hoztak létre, azt vizsgálva, hogyan zajlottak a képzős diplomavédések az ötvenes-hatvanas években. Mélyi József témavezetőnek nem ez az első kísérlete, amelyben a képzőművészethez a színház eszközein keresztül közelít: a Szabó-Székely Ármin rendezte *Nem szabad. Művészettörténeti színház több képben* XX. századi művészeti vitákat rekonstruált. A performatív intézménykritika izgalmas jelenség a palettán – színházi témában Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című rendezését említhetjük.

Az *Elfogadásra javaslom* novemberi változata, picit szélesebbre nyitva a diplomavédések témáját, a képzőn megtekinthető 1956-os kiállításhoz kapcsolódik, és a júniusi eseményhez képest több 56-os utalással bővült, konkrétan említésre kerül benne a Képzőművészeti Főiskola Forradalmi Bizottsága, az egyetemen szovjet katonák által 1956 novemberében agyonlőtt négy hallgató. A színházi rekonstrukciós kísérlet fő vonalát azonban a diplomavédés jelensége, illetve ennek intézményi változásai adják. Az előadás három helyzetenmozzanaton keresztül – amelyek a Képzőművészeti Egyetem különböző tereiben kapnak helyet, így a nézők vándorlása a 10-15 perces jelenetek után és közben is egyfajta, a tárlatvezetéshez hasonló fesztelen figyelemmel társul – vázolja fel a védések történeti-intézményi kontextusát, miközben magával a művészeti oktatással kapcsolatos általánosabb dilemmákat is érint. Három eseménynek lehetünk résztvevői és bizonyos tekintetben – hiszen múltidézés zajlik a szemünk előtt – tanúi: a sajtótájékoztató, a megnyitó, a kerekasztal-beszélgetés különböző fókuszokat tesznek lehetővé.

A vetítőben zajló sajtótájékoztatón frontálisan, velünk szemközt elhelyezkedő oktatási káderekből – egy már-már rebellisen lazán öltözött tanárnő kivételével – egy áporodott kor hangulata árad, a bézs és szürke öltönyökhöz, a kék kiskosztümhöz finom tikk, gyors hunyorgatás, gesztikuláció társul. Hosszan kitartott várakozás, és az elkésett konferanszié beloholása után ebben a képben hangzanak el a szocialista-realista művészeti nevelés propagandaszövegei, amelyek frappáns vizuális összefoglalójaként a sarokban látható, bekeretezett vörös csillag egy adott ponton, akárha reklám volna, fé-

Fotók: Kollár Zsófia

nyesen felragyog. Mint megtudjuk, a képzőművészeti oktatás 1950-ben bevezetett nyilvános diplomavédései az „ideológiai és mesterségbeli felkészültséget" hivatottak feltárni: a vizsgázó hallgatók bizonyságot tesznek „egyrészt arról, hogy menynyire tudták vérükbe fogadni azt a társadalom- és művészetformáló erőt, amelyet a marxi-lenini elmélet jelent, másrészt bizonyságot tesznek rajzi, festői, grafikai vagy szobrászi, tehát művészi formáló készségük fejlettségéről". A Barcsay-terembe átvonulva egy ilyen nyilvános védést követhetünk végig: a Bortnyik Sándorként fellépő színész rektori nyitóbeszéde után a vizsgadrukkos, szorongó hallgatók rövid prezentációval bocsátják „objektív bírálatra" élő szoborként is megszemlélhető diplomamunkáikat. Elsőként egy Lenin-szobor kerül tárgyalásra, amely egyértelműen fut át a bizottságon, ám a következő alkotás, a forgalomirányító rendőrnő szobra már nem ennyire sima ügy. Az eszmei mondanivaló (az új típusú, egyenjogú és dolgozó nő alakjának témája) rendben volna, de a bírálók felróják a sematikus emberábrázolást, majd kissé vitázva még az alkotás köztéri paramétereiről, elfogadásra javasolják azt is. A nyilvános védés jelenete az előadás egyik legszórakoztatóbb része – a verejtékes művészeti okfejtések a nyilvánosság játékszabályait követik, a hivatalos vállalhatóság keretei közt vívnak meg (vagy sem) az ideológiai szempontok az esztétikaival.

Mi? Elfogadásra javaslom – Tragédia 3 vagy 4 felvonásban
Hol? Magyar Képzőművészeti Egyetem
Kik? Fekete Gábor, Hunyadi Máté, Martinkovics Máté, Messaoudi Emina, Mészöly Anna, Vizi Dávid / Dramaturg: Nagy Mihály / Látvány: Mucsi Balázs / Grafika: Lakosi Krisztián, Lakosi Richárd, Peltán-Brósz Roland / Kurátorok: Dohy Anna, Kollár Dalma Eszter, Magyar Milán, Szörényi Péter / Témavezető: Mélyi József / Rendező: Széphelyi Júlia

A következő stáció már zárt diplomavédést modellez. Ehhez információként a „tárlatvezetőnk" elmondja, hogy az 1956/57-es tanévtől kezdődően beszüntették a nyilvános védést, mivel sok alkotást a kulturális vezetés nem gondolt tanácsosnak megmutatni a szélesebb közönségnek. A Dávid-térben tehát egy zárt ajtók mögött zajló tanári vitát követhetünk – előbb Gyémánt László, majd Maurer Dóra vizsgamunkája kapcsán. Gyémánt mellett szól, hogy tehetséges diák, végig jeles osztályzattal, ellene, hogy vizsgamunkája szürrealista – a *Béke karnevál* című festményén a béke haláldemonstrációként hat –, és az, hogy diplomájával az intézmény ellenséges festészeti irányzatokat legitimálna. Végül – eléggé komikusan – mégsem ez billenti ez elfogadás felé a mérleget, hanem hogy az ideológiai alapú művészeti termelés miatt válságba került a valódi értékkel bíró festészet. Mielőtt Maurer vizsgamunkaként beadott rézkarcaira térnek rá a tanáriban, a lépcsőn a diák Gyémánt és Maurer bukkan fel egy páros jelenetben – még nem tudják az eredményt, és nem is számítanak sok jóra. Maurer kapcsán a hasonló érvelési körök ugyanakkor diplomamunkája elutasításához vezetnek. Mindez azzal szembesíti a tanárokat, hogy ebben a formában a diplomának semmi értelme. A következő rövid jelenet a diploma eltörlését jelenti be: 1963-ban beszüntették a művészdiplomák kiadását, és a 80-as évekig, amikor újból visszatért a nyílt bírálat lehetősége, csak tanári diplomát lehetett szerezni a főiskolán.

A két egyetem hallgatóinak közös munkája jó arányokat szab: egyszerre informatív és játékos, a dramaturgia érthetően vezeti a nézőt, a helyszínek közti vándorlás dinamizáló erejét jól használja a koncepció, a színészek pedig villanásnyi idő alatt teremtenek érzéki, korhű figurákat. Persze ezek a figurák és szövegeik, vagy a jelenség bemutatása a létrehozás körülményeiből, mondhatni, a műfajból fakadóan vázlatosak, tipikusak maradnak. Az viszont egyértelmű: nagyon izgalmas projekt ez.

ZAPPE LÁSZLÓ

A THÁLIA BIZTOSRA MEGY

Gellérthegyi álmok. Fotó: Csatáry-Nagy Krisztina

Ha létezne genius loci, a Nagymező utca 22–24. számú épületben vagy nagyon nagy lenne a szellemek nyüzsgése, vagy egy sokszoros tudathasadásban szenvedő lélek kísértene benne. Volt ez mozi és mulató, ifjúsági színház, átépítés, tatarozás alatt álló színházak (Víg, Nemzeti, Operett) menedéke… és néhány, egymástól erősen különböző próbálkozás, kísérlet színhelye. Itt próbált musicalszínházat teremteni Szinetár Miklós és Petrovits Emil, Kazimir Károly két évtizeden át itt kísérletezett új formákkal, mígnem beledermedt a hivatásos-hivatalos újító kétes szerepébe. Ide szerette volna Mikó István beoltani-betelepíteni a Rock Színházat – és az Arizona Színház névvel megidézni az egykori mulatót –, majd Törőcsik Mari igazgatása alatt Schwajda György itt kísérelte meg, hogy a fővárosba honosítsa Szolnokon bevált színházfinanszírozási praktikáit. A Nemzeti Színház éléről kipenderített és elhivatottságában, tehetségében is megrendült Csiszár Imre is itt próbálkozott utoljára saját színház, saját társulat létrehozásával, saját stílus érvényesítésével. Nem részletezem, a történet olvasható a Thália Színház honlapján.

A színház mai arculata nagy vonalakban már az ezredforduló éveiben kialakult. Megszilárdult a befogadó vagy éppen fesztiválszínház jelleg, megjelentek a vidéki és a határon túli színházak fesztiválnak tekinthető sorozatok vagy csak műsorblokkok keretében: minden esztendőben szeptember elején megrendezték a vidéki színházak találkozóját az előző évi, figyelmet keltő előadásokból, az Égtájak Iroda szervezésében pedig határon túli társulatok érkeztek a Nagymező utcába. De alternatív társulatokat, előadásokat is befogadott a Thália, egy időben a Régi Stúdió (a tulajdonképpeni egykori Arizona) Schilling Árpád Krétakörének állandó játszóhelye volt, és a Maladype is itt mutatta be két produkcióját 2008-ban.

Ezek közül az előzmények közül csaknem mindenből megtalálható valami a mostani Thália programjában is. Vannak vidéki és határon túli előadások, sorozatok, fesztiválok, a stúdiókba befogad a színház alternatív előadásokat, tantermekbe szánt produkciók bemutatóit. Arculatát azonban alapvetően a nagyszínpadi szórakoztatóipar szabja meg. Nyilván ez tartja el a többi, nemesebb, de korántsem annyira kifizetődő funkciót.

A minőségi igények azonban a szolgálatnak, a kulturális küldetésnek tetsző ügyek esetében is kiszámíthatatlanok. Ha a szolnoki *Hello, Dolly*val kezdődik a vidékiek sorozata, az sok jót nem ígér. És nem a darab, hanem az előadás minősége miatt. Hajlamosak vagyunk Balázs Péter színházáról látatlanban érdektelen profizmust, tisztes szórakoztató színvonalat feltételezni. Ez a *Hello, Dolly* azonban Szente Vajk rendezésében a legigénytelenebb röhögtetés mellett az elképesztő ripacskodással tűnik ki, amiben élenjár a két főszereplő, Kertész Marcella és Szolnoki Tibor. Az érdektelen profizmust ebben az évadban Méhes László pécsi *Amadeus*-rendezése hozta, Salieri szerepében az enerváltan fakó Rátóti Zoltánnal, és Lukáts Andor is meglepett a Miskolcon megrendezett *Pillantás a hídról* gondolatszegénységével. A békéscsabai *Bánk bán* viszont Szabó K. István rendezésében, a címszerepben Demeter Andrással legalábbis figyelmet érdemelt, még ha nem is volt mindig igazán világos, mi miért történik a renoválás alatt álló királyi palotában. Mindenképpen öröm volt viszont,

hogy bekerült a szűkös válogatásba a kaposvári *Szerelem*, bár Guelmino Sándor rendezésében nem akadt sok izgalom, viszont nagyszerű színészi alakításokat láthattunk Takács Katitól, Kovács Zsolttól, Kelemen Józseftől, Mészáros Sárától, Nyári Szilviától, Érsek-Obádovics Mercédesztől, Szvetnyik Katától. A tatabányai remek *Tartuffe*-előadás Szikszai Rémusz rendezésében ugyancsak rászolgált a fesztiválszereplésre. A salgótarjáni Zenthe Ferenc Színház pedig Pinter *Hazatérésének* korrekt színrevitelével – rendező: Gyuriska János – létjogosultságát igazolta. Csehov klasszikusa meg remek mulatság Réthly Attila *Ványa bá* című, kaján színpadi változatában kiforgatva-kifigurázva. Sárközi-Nagy Ilona a debreceni Csokonai Színház képviseletében Virginia Woolf *Orlandó*jának címszereplőjeként szerzett kissé túlzottan is kifinomult, de emlékezetünkbe vésődő művészi élményt Anca Bradu érzékeny rendezésében.

Nem olyan gazdag mostanában a vidéki színjátszás, hogy hiánylistával állhatnék elő, el kell hát fogadnom, hogy ez van. Még ha több produkciót sem éreztem méltónak arra, hogy dicsekedjenek vele. Az pedig végképp kideríthetetlen, hogy a színház fesztiválfelelősének van-e valamilyen koncepciója a válogatás során.

A határon túli színházak szemléje esetében még nehezebb megítélni, hogyan viszonyul a merítés a teljes kínálathoz. Olyan gagyi azonban nem akadt a válogatásban, amilyen a szolnoki *Hello, Dolly* volt határon innenről. Más kérdés, hogy Sardar Tagirovsky kétségkívül eredeti művészkedése változatlanul nagyon távol maradt tőlem, még a kitűnő sepsiszentgyörgyi társulattól sem bírtam végig, amit az *Úrhatnám polgár*ral műveltek. Sose hittem volna, hogy egyszer még Pálffy Tibor játékát nem tudom elviselni. Most ez megesett. Ellenkező értelemben írta fölül eddigi vélekedésemet Matei Vişniec művészetéről a *Nyina, avagy a kitömött sirályok törékenységéről* című Csehov-parafrázis vagy -kiegészítés a marosvásárhelyi Spectrum Színház előadásában, Török Viola rendezése. Különösen szíven talált Márton Katinka kiégettségével megrendítő címszereplője. Sebestyén Aba túlbuzgalmát talán tudtam volna díjazni Székely János *Dózsa*-monológjának előadásában, ha nem lett volna végig az az érzésem, hogy mindössze a szöveg szikár unalmát szerette volna elűzni. Holott Székely János szövegei általában – meg ezúttal is – szikár filozofikusságukkal erősek. Még plasztikusságuk is erejét veszti a forszírozott átéléstől, a felturbózás igyekezetétől. Mezei Kinga *Piaf*-műsoráról nehéz többet mondani, mint hogy méltó volt az eredetihez, hangutánzásnál több, beleélés, azonosulás, amin azonban átsüt a saját erős egyéniség.

> *Mégsem volna igazságos megvetni azt, amin röstelkedve ugyan, de mégiscsak jókat röhögök.*

Sebestyén Aba ezúttal rendezőként szerzett igazi örömet. A szabadkai magyar társulattal nagyszerű előadásban hozták Lev Birinszki *Bolondok hajója* című keserű bohózatát. Több van benne, mint amit az ajánló szöveg ígér, mármint „korrupció, sikkasztás, csalás és ámítás mellett egy furcsa szerelmi háromszög". Álforradalom van benne, amelyet a vidéki város polgármestere maga szervez maga ellen, hogy elfedje sötét ügyeit. Ugyanis revizor érkezik. Nem az első és nem is az utolsó látlelet ez Európa keleti végeinek társadalmáról. A szabadkai színészek pedig pompásan eljátsszák, élükön Mezei Zoltánnal, G. Erdélyi Herminával, Vicei Natáliával, Pálfi Ervinnel, Csernik Árpáddal. De felsorolhatnám az egész színlapot.

Tartok tőle, hogy kevesebb mondandóm lesz a Thália saját produkcióiról. Nem mintha lebecsülném a tisztes, meg néha a nem is annyira tisztes szórakoztatóipart. Mégsem volna igazságos megvetni azt, amin röstelkedve ugyan, de mégiscsak jókat röhögök. Egyébként ezek sem képeznek homogén egységet. Több rétegük van, sőt, mondhatni, ahány produkció, annyiféle. Még olyanok is akadnak köztük, amelyeken egyáltalán nem lehet röhögni. A *Gellérthegyi álmok* Karinthy Ferenc elbeszélése nyomán például érzelmes táncjáték videóval feldúsítva. Schell Judit és Finta Gábor nem eljátssza, hanem eltáncolja azokat az érzelmi impulzusokat, amelyeket a két ember háborúvégi találkozását megelevenítő szöveg sugall. Színvonalas érzelgés és szépelgés. Biztos siker. Ezt egyébként az alább említendőkről kivétel nélkül elmondhatnám. Hogy ezt belássuk, talán a témákat is elég fölsorolni. Munkanélküliek férfisztriptízzel próbálják kiegészíteni a segélyt, esetleg házastársuk elől is elleplezni a csődöt *(Alul semmi)*. Hajsza nagy ábrándok után, amelyeket történetesen egy ötcentes reprezentál *(Amerikai bölény)*. Menekülés egy csapdából, amelyet egy esküvő képvisel *(Rövid a póráz)*. Menekülés három bomba nő elől *(Boeing, Boeing – leszállás Párizsban)*. Hajsza egy alkalmas énekes után *(A hőstenor)*. Hajsza egymás jelleme után *(Ketten egyedül)*.

Olykor igényesebb darabok is keveredtek a direkt mulattatók közé. Ilyen Petr Zelenka *Hétköznapi őrületek* című groteszkje. Cseh eredetije egykor a Merlinben merészen szellemes, éles karikatúrának hatott. Gothár Péter rendezésében a Kamrában már inkább csak a gorombasága élt. Szegeden Balikó Tamás rendezésében mélységei betemetődtek, a Tháliában Béres Attila pedig ugyancsak a szókimondás mulattató oldalára helyezte a hangsúlyt. A közelmúltban Martin MacDonagh *A nagy kézrablás*a bírta borzongó kaccanásokra a Thália közönségét. Radnai Márk rendezésében Szervét Tibor igyekszik fekete humorral nevettetni. Ez sikerül is. Fegyelmezett, koncentrált, szinte átszellemült őrülettel hozza a levágott kezét kajtató főszereplőt. Mellette jól érvényesül Tamási Zoltán recepciósának fanyar cinizmusa. Bán Bálint viszont feketére festve sem néger.

A két stúdió és a Mikroszínpad névvel bekebelezett egykori Mikroszkóp műsora vegyesebb. Ezekben jelenik meg a befogadott produkciók nagy része is. Például a tantermi előadások bemutatói, köztük a remek *Ady/Petőfi*-összeállítás a Nézőművészti Kft.-től, és ugyancsak tőlük pompás oktatóműsor *A kézmosás fontosságáról*. De itt játsszák az elnyűhetetlen *Mulatság*ot, itt újította fel Tamási Zoltán a korábban is nagy sikerű *Moszkva–Petuski*t. Játszanak Ulickaját *(Rövid)* és Bergmant *(Őszi szonáta)*, Szabó Borbálától a *Telefondoktor*t, Quiltertől a *Mr. és Mrs.*-t, és nem maradhat említetlen Bíró Kriszta nagyszerű versösszeállítása, a *Nőnyugat* sem, amely már több mint öt éve van műsoron.

A Thália sokarcú színház. Ady írta Molnár Ferencről: „Majdnem páratlan munka: a kettősséggel mindenkinek kedvébe járni, az utolsó karzatosnak, az előkelő páholyos senkinek s a mániákus esztétának." Ez utóbbi emberfajta talán ritkábban leli örömét a Tháliában. A többiek gyakrabban. A Thália nemigen kockáztat. Inkább biztosra megy.

Fotó: Schiller Kata

Beszélgetés Meg Stuarttal

MEDDIG TART A TEST?

Meg Stuart, a posztmodern tánctörténet ikonikus alakja New Orleansban született, de több évtizede Brüsszelben dolgozik társulatával, a Damaged Goodsszal; újabban a berlini Akademie der Künste vendégtanára. Csupán pár napot töltött Budapesten, mialatt a Trafóban bemutatta VIOLET című darabját, a Műhely Alapítvány szervezésében pedig workshopot tartott, amelyre még Csehországból és Dániából is érkeztek résztvevők.

– *A* VIOLET az *első előadása, amelyet elhozott Magyarországra. A nézőtéren ülve hogy érezte, milyen volt a fogadtatása?*

– Szerintem kicsit sokkolta, vagy legalábbis meglepte a nézőket. Első este szélsőségesebbek voltak a reakciók: volt, aki gyűlölte, volt, aki imádta, még fújolást is hallottam. Magam is meghökkentem, mert néha elfelejtem, mennyire megosztó a munkám, hiszen általában ugyanabban a közegben, hasonló közönség előtt lépünk fel. De még ha az előadásom picit felkavarta is a kedélyeket, a workshopon különösen jó élményeim voltak a táncosokkal. Egyszerűen csodálatosak voltak! Energikusak, kreatívak, nyitottak, izgalmas órákat töltöttünk együtt. Örültem, hogy mindkét este találkoztam néhányukkal a Trafóban is, biztatásként éltem meg, hogy eljöttek. Másoknak pedig talán csak nem volt még hasonló tapasztalatuk a kortárstánc-előadások terén.

– *Valóban új még a magyar közönségnek az az absztrakt irányzat, melynek egyik úttörője és elismert alkotó személyisége – a szakmai közönség ezért is várta olyan nagyon az előadást. Másfelől a nemzetközi sajtóban többször használták a munkáival kapcsolatban az „irritáló" jelzőt. Ez lehet az ön számára akár dicséret is?*

– Az irritáló azért elég negatív kifejezés, de valóban szeretem felrázni, kibillenteni a nézőket. A *VIOLET* több szempontból is „sok". Hangos az élő zene, nagyon intenzív a mozgás, és az előadás meglehetősen absztrakt nyelvet használ, amelyet nem egyszerű olvasni. Egy ideig olyan, mintha a dübörgés soha nem akarna véget érni, aztán az egész hirtelen nagyon csendesre vált. Egyszerre tánc, művészet, előadás – és kutatás, hogy mire képes a test, mennyi mindent lehet vele kifejezni. Én nagyon szeretem.

– *A nézők „saját bőrükön" is megérezhették, hogy az előadást egyrészről Francis Alÿs belga performansz- és videoművész egy híres alkotása ihlette, ahogy kamerával a kezében belerohant egy tornádóba, másrészről a 2011-es japán cunami és az arab tavasz. A viharosság és a vakmerőség, ami az előadás intenzitásában is megjelenik, a táncosokat is saját határaik átlépésére sarkallja. Ezzel a közönséget is inspirálni szeretné?*

– Ettől az előadástól mindenki teljesen mást kaphat, azt, amire épp szüksége van: feltöltődést, feloldódást, szépséget… Fontos számomra a *jelen-lét*. Szeretem, ha a táncosok élőben alkotnak, valós időben hoznak döntéseket, és ebből építenek struktúrákat, nem betanult mintákat ismételnek. Érezniük kell az adott pillanatot, amelyhez persze a közönség is hozzátartozik. Különleges ebben az előadásban, hogy mindenki a saját útját keresi benne. Öt szimultán utazás történik, melyek során a táncosok különböző energetikai megoldásokkal kísérleteznek, amihez a természetből, az alkímiából, a kémiából keresnek mintákat, miközben átadják magukat a mozgásnak, és eggyé válnak vele. Ebben is van erőbefektetés, de nem azért, hogy kifelé megmutassanak valamit. Ez felszabadítja őket a performatív kényszer alól: a színpadon nem bravúrokat kell bemutatniuk, nem egy show-t kell elővezetniük.

– Ezáltal változik meg a befogadás is, és válik (szinte) valós fizikai tapasztalássá?

– Ahogy Francis Bacon mondta a festményeiről, ez az alkotás is „közvetlenül az idegrendszerre hat". Nem csak a hangokat és a zene vibrációját érezhetik át a nézők. Mikor a táncosok előrejönnek, izzadtan, üresen, és látjuk rajtuk a kimerültséget, az fontos pillanat. Lehet, hogy csak később, az előadás után kezd hatni, amikor elgondolkodunk azon, hogy milyen sokat adtak, és talán nekünk, nézőknek is adnunk kellene valamit, valahogyan magunkból.

– Önre is hatással tud még lenni az előadás?

– Igen. Minden este másképp. Néha problematikus, mintha nem jutnának el sehová; máskor egyszerűen feszültségoldó, reményt ad, hogy igenis meg tudjuk csinálni, meg tudjuk változtatni a világot. Megint máskor hiábavalóságot érzek, azt érzem, hogy minden elpusztult, és azon gondolkodom, hogyan lehet egyáltalán olyasmi ellen harcolni, amivel szemben tehetetlenek vagyunk.

– Bár külön utakon járnak, mégis hatással vannak egymásra a táncosok. De valahányszor kezdett kialakulni valamiféle összhang vagy struktúra, mintha szándékosan lebontotta volna azokat. Jól éreztem?

– Voltak kapcsolódási pontok, de nem akartam, hogy túlságosan uniszónóba vagy kánonba menjen át a mozgás. Próbáltam kitolni a forma határait, amennyire csak lehet. Amikor kezdett olybá tűnni, hogy ez teljesen szabad improvizáció, akkor viszont felállítottam a táncosokat egy sorba, hogy megmutassam, végül is nem az.

– Mikor kezdett a formákkal és a saját testével kísérletezni? Mi volt az a pont az életében, amikor rátalált a saját alkotói útjára, módszerére?

– Nem volt ez egyenes útvonal, egyszerre indultam több irányba. A tánc kreatív műfaj, mindig szívesen kísérleteztem azzal, mit tudok az egyes testrészeimmel, például csak a kezemmel elmondani, és hogyan tudom a hétköznapi életet, mindazt, amit a test tapasztal, félelmet, fájdalmat, álmokat, projekciókat előhozni a színpadon. Mikor táncolni kezdtem, a mozgás számomra még főleg a feloldódásról és az elengedésről szólt, aztán meg akartam ezt törni, és a belső világot kifelé megmutatni. Akkor kezdtem különféle testi torzulásokat tanulmányozni, ezekből született az első szólóm, a *Disfigure Study*, amelyet 1991-ben mutattam be. Ez az egyetlen előadásfelvétel, amely teljes hosszában megnézhető az oldalamon (damagedgoods.be), de a jövőben talán többet is felteszek.

– Mit jelent önnek a test?

– Nagyon sok mindent. Ez a tér, amelyen keresztül a világot érzékeljük; eszköz, amellyel kommunikálunk, aminek segítségével megosztjuk a lényünket, érzéseinket, gondolatainkat. Nem nagyon tudunk szabadulni tőle – hiába is próbáltam többször a testem nélkül táncolni! Érdekel, hogyan öregszik, ahogy egyszerre él és haldoklik. Szeretem figyelni az emberek mozgását, hogyan árulja el vagy épp leplezi az érzéseiket. Lenyűgöz a „szociális test", és az, hogyan hatnak a különböző terek a testre.

– Hányféle testet érzékel?

– Mondják, hogy legalább tízféle test van. Hiszem, hogy nemcsak a bőrünk határain táncolunk. Kíváncsi vagyok, hol húzódik az a tér, amely ezen túl van, ahol találkozhatunk. Érdekel az érintés, annak különböző jelentései, minőségei.

– Philipp Gehmacherrel is ezt kutatta Maybe Forever *című 2007-es előadásukban. Az absztrakció segít ezeknek a mélyére, az esszenciákig hatolni?*

– Szerintem absztrakt és konkrét nem két külön dolog, nagyon is összefügg. De ahhoz, hogy lássuk, kik vagyunk, vagy hogy az egész emberiséget nézzük, kicsit el kell távolodnunk, ki kell lépnünk belőle. A kiindulási pont a való élet, azt aztán szépen lekapargatjuk, míg egyetlen vonallá nem válik. Az absztrakció segítségével láthatóvá válnak az összefüggések, az anyagi világ és a természet, az energia, a fény között… Mikor ráébredünk, hogy mindezek összefüggnek, rájövünk arra is, hogy minden élő, mindennek van jelenléte.

– Mit gondol arról, ha konceptuális művésznek nevezik? Xavier Le Roy szinte kikérte magának ezt: „Nem tartom magam konceptuális művésznek, és egyetlen koreográfusról sem tudok, aki koncepció nélkül foglalkozna tánccal."

– Nem is tudom, ezt még nem mondták nekem. Talán ez is koncepció, hogy csak nekem nem szólnak!? Nagyon különböző előadásokat készítek, a színháztól a táncba ágyazott vizuális művészetig. Mindig az alkotás folyamatára támaszkodom, nincs előttem pontos terv, hogy mit akarok elérni. Apró ötleteim, impulzusaim vannak, aztán elkezdek velük dolgozni. A munkáim a táncosokkal együtt töltött idő, a véletlenek, a befektetett energia, az egymásra találások eredményei. Van bennem igény, belső szükséglet, hogy alkossak, de ezt nem mondanám koncepciónak, már abban az értelemben, hogy előre tudnám, mit akarok létrehozni. Ez nem olyan, mint a főzés. Inkább olyan vagyok, mint egy szobrász, akinek van anyaga, amelyet megformálhat. A tudatosság, az éber figyelem azért végig ott van a munkafolyamatban.

– Ezt tanítja a berlini egyetemistáknak is? Milyen tanárnak látja magát?

– Kaotikusnak! A hallgatóim sosem tudják, mi lesz a következő órán. Nagy felelősséget bízok rájuk, saját munkákat kell készíteniük, amihez Valeska Gert[1] munkássága a kiindulópont. Nincs túl nagy biztonságuk, komoly kihívásokat kapnak. A tanítás számomra is kísérletezés, ismeretlen terepen, helyzetekben mozgok.

– A kísérletezés a lételeme, ezen belül a sámánizmus technikáival is ismerkedett. Mi érdekli ebben?

– Az izgat, hogy a sámánok hogyan tudnak kapcsolatot létesíteni különféle világok között, és megint csak az, hogy hol kezdődik és meddig tart a test. Egy kis távolságtartással figyelem ezt is, de mindenben ilyen vagyok. Szeretem figyelni, hogyan működnek a dolgok, még akkor is, ha részt veszek bennük.

– Hogyan érez a halállal kapcsolatban?

– Szerintem folyamatosan azt gyakoroljuk, az elengedést, és azt, hogy a dolgok végesek. Több milliárd végpont van, mikor felkelünk, mikor lefekszünk… Az igazi potenciál az átmenetekben lakozik, amikor egyfajta űrbe kerülünk, és valami újat kell alkotni, vagy meg kell újulni, ami egyszerre rémisztő és felszabadító. Gondolkodom a halálon, érdekelnek a test változásai, a megöregedett testek, de jobb szeretem a fiatal, erősen fizikális táncosokat, noha még én magam is táncolok.

– Van egy 14 éves fia. Az anyaság befolyásolta az alkotói munkájában?

– Sokkal türelmesebb lettem, elfogadóbb. Jobban látom az emberek képességeit, jobban tudom biztatni, támogatni őket, ezt egy anya a gyermekével megtanulja. De egyedülálló anyaként nagy kihívás művészként is alkotni, turnézni.

– Milyen élményeket őriz a szülésről?

1 XX. századi német táncosnő, kabaréművész, a hetvenes évek punkmozgalmának is ikonja.

– Olyan volt, mintha egy előadáson lennék. Mintha már régóta ezt gyakoroltam volna. Ha nincs mögöttem ennyi testkutatás és táncos tapasztalat, biztosan megrázó élmény lett volna, de így nagyon élveztem; kár, hogy olyan hamar, alig három óra alatt lezajlott.

– *Vannak kedvenc érzetei?*

– Nem vonzódom a fájdalomhoz, de tudom, hogy felébreszti az összes érzékünket. Nem hiszem, hogy jó, ha folyton védelmezzük magunkat tőle. Az érzéketlenséget, az empátia hiányát nem állhatom. Ha valaki belül halott, az a legerőszakosabb, legkártékonyabb magatartás, egész közösségeket, családokat tönkre tud tenni. A közösségi média is hatalmas csapda, túl sok energia folyik el ide, és hiába érezzük tőle magunkat mindenütt jelenlévőnek, teljesen eltávolodunk a valóságtól. Megtévesztő, ha mindenki a saját kis önmegerősítő buborékjában ücsörög, és nem találkozik az övétől eltérő véleményekkel, életekkel.

– *Mit szólt az amerikai választások eredményéhez?*

– Teljesen sokkolt. Aznapra egy interjút beszéltem meg, azt is le kellett mondanom. Egyáltalán nem számítottam erre, ezért nem is akartam előzetesen nagyon belemélyedni, de most már elkezdtem kutatni és megérteni az okokat. Az is aggasztó, mit mond el ez az eredmény az egész rendszerről, a világról. Ez egy történelmi pillanat, hangos ébresztő, de iszonyúan ijesztő is. Ébernek és tevékenynek kell lennünk, nem szabad semmit sem készpénznek vennünk.

– *Ez a történelmi pillanat – nem csak Amerikában – a művészek számára is nagy lehetőség?*

– Amennyiben a művészetük nem kizárólag róluk szól, hanem másokat is megérint, más emberek gondolkodására, életére is hatással lehet, akkor igen.

Az interjút készítette: Bálint Orsolya

DOHY ANNA

A LÁTHATATLAN

Meg Stuart / Damaged Goods: VIOLET – Trafó

Meg Stuart a konceptuális tánc pápájaként egy új világot hozott be az innovatív, de zárt, és többnyire nagyon más utakon keresgélő magyar kortárstánc-közegbe. Meg Stuart formanyelve a végletekig fokozott gyorsaság, a reszketés, remegés elemeiből építkezik, miközben táncosai egy olyan speciális színpadi tér-jelenlétet valósítanak meg, amely messze túlmutat a saját testük határain. Darabjaiban megkérdőjelezi a kukucskálószínház megszokott hierarchikus viszonyait, lehetőséget ad a nézőpontválasztásra a befogadás aktusában, sőt kiprovokálja azt. Első magyarországi látogatása során az egyik legabsztraktabb darabja, a *VIOLET* érkezett hozzánk, amely a – nem feltétlenül koherens – táncoló test-szubjektum színpadi láthatóságának kérdését feszegeti.

A „színpadon táncoló emberi test" kifejezéssel a modernitás vége óta szinte minden ponton probléma van. Mi a tánc, hogyan igazolható egy olyan testkoncepció, melynek határai nem érnek véget a fenomenális test körvonalainál,[1] hogyan definiálható az emberi, hol a színpad, és hol van ebben az egészben a néző helye? A modernitás válaszai[2] a kilencvenes évekre tarthatatlanná váltak, és Meg Stuart egyike azoknak, akik ha nem is adnak a régi kérdésekre új válaszokat, legalább felteszik az új kérdéseket.

Az egyik legsürgetőbb az új kérdések közül, hogy olvasható-e a tánc. A *VIOLET* budapesti bemutatója után a Trafó kávézójában intenzív beszélgetés alakult ki a nézők és az alkotók között, melyben többször is előkerültek asszociációk, a látottak megfogható, megérthető vizuális képekké való transzformálására tett kísérletek. Ezek a törekvések azt a befogadói agyi aktivitást jelzik, amely kikapcsolhatatlanul törekszik magáévá tenni, elolvasni és birtokolni a látottakat. Én egy gyári tájképet láttam. Én a hullámzó tengert. Én viharos szelet. Miért ne láthatnék én öt forgó-remegő embert egy óriási, fehér padlójú fekete dobozban, amelyet hátulról egy fénylő felület, elölről pedig egy nagy tömegnyi néma ember fala zár le? Meg Stuart ezt az ellentmondásos értelmező igyekezetet provokálja azáltal, hogy végtelenül lecsupaszított és absztrahált mozgást rak fel a színpadra egy kikapcsolhatatlanul asszociációkat generáló történeti keretben tálalva – a koreográfia gondolati magja ugyanis a megfékezhetetlen természeti erők és katasztrófák, egészen konkrétan a fukusimai cunami köré épül. Ezzel a kettősséggel Meg Stuart eléri, hogy az előadók mozgását ne pusztán mint tiszta táncot lássuk, hanem mint a tánc olvashatatlanságának manifesztumát. Felmutatja, majd le is választja a darabról az irodalmias narratíva lehetőségét.[3]

Az olvashatatlanság ugyanakkor nem jelent értelmezhetetlenséget – csupán ösztönzést arra, hogy a látottakat a tánc, és ne más művészeti médium keretein belül vizsgáljuk, miközben minden asszociáció és befogadási aktus érvényes marad.

Milyen más magatartást választhat a néző, ha nem próbál történetet szőni a látottak köré? Számos lehetősége van, de

1 A kérdést Gabrielle Brandstetter teszi fel *Test-transzformációk* című tanulmányában; in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 98.

2 A Loie Fuller, Isidora Duncan és Martha Graham nevével fémjelzett modern tánc három alapelve: *„A kifejezés elve, mely szerint a mozdulatnak érzést kell kifejeznie; a vertikalitás elve, amely jóllehet nem mindig irányítja felfelé a mozdulatot, mégis tagadja a test súlyát; végül az elrendezés elve, minélfogva a táncos vagy tánccsoport teste organikus egységet alkot, amelynek mozdulatai egy közös cél irányába hatnak."* Ld. José Gil: A táncos teste, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek,* i. m., 52.

3 Meg Stuart elmondta, hogy a *VIOLET* próbafolyamata során először még számos tárgy megjelent a darabban, amelyet fokozatosan csupaszított le most látható formájára. Alkotói módszeréről általánosságban egyik interjújában számol be: http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=60&t=content.

Fotó: Tine Declerck

egy dologra egészen biztosan rá van kényszerítve: nincs kijelölt ösvény, választania kell. Meg Stuart több koreográfiája koncepciójába is beépíti a néző i választást: *All Together Now* (2008) című darabjában például a néző szabadon választhatja és változtathatja a helyét előadás közben,[4] míg a *VIOLET*ben a színpadon mozgó individuumok között vándorló figyelemnek kell döntéseket hoznia. A darabnak nincsen egységes fókusza, nem épít a reneszánsz színházi perspektívától örökölt és a mai napig alkalmazott tekintetirányítási stratégiákra. A néző i döntés bevonása a koncepcióba egyben azt is jelenti, hogy az alkotók részben kiengedik a kezükből az irányítást, és lehetőséget adnak rá, hogy a figyelem vándorlásának végtelen variációiból a darab minden néző számára másképp szülessen meg.

Mi az, amit a néző néz? A darab kezdetét jelző színházi sötétség után (fontos, hogy ezt a hétköznapi szabályok alól mentes, fejtetőre állított bahtyini világ kezdetét és végét jelző egyértelmű gesztust nem vetette még el teljesen a kortárs tánc) hirtelen felvillanó éles fehér fényben öt táncost látunk a táncteret lezáró hátsó fal mentén felsorakozva egymástól egyenlő távolságra, egy vonalban. Csak állnak stabilan, és néznek ránk, bal oldalt, a dobfelszerelés mögött Brendan Dougherty várakozik. Hamarosan az egyik táncos kibillenti válltengelyét – ezzel az apró mozdulattal azonnal magára vonva a néző i tekinteteket, melyek számára mostantól a többi táncos, ha nem is láthatatlan, de jóval kevésbé látható egészen a következő megmozdulásig. Ha minden néző lézerpöttyöt rajzoló távcsöves puskán keresztül figyelné a színpadot, az eddig szanaszét vándorló pöttyök most hirtelen egy foltba sűrűsödve tapogatnák le a teret, csupán néhány kósza pillanatra cikázva el a többi, mozdulatlan táncos felé. Vajon a monitorozó tekintetek mikor veszik észre, hogy egy másik táncos is finoman és lassan mozgatni kezdte az ujjait? Milyen ütemben szóródnak szét a néző i tekinteteket jelölő képzeletbeli kis lézerpöttyök? Visszatérnek-e többször a tekintet első kiválasztott tárgyához, mint a többi táncoshoz, ha már mindannyian mozognak? Erre az utolsó kérdésre valószínűleg igen lehet a válasz, mert a darab szinte valamennyi új szerkezeti elemét ugyanaz a táncos vezeti be.

Ez a szerkezet egyébként nem túl bonyolult, ahogy a darab egésze sem az: a hátul egy vonalban álló táncosok egyre dinamikusabb, végül már őrült rángatózásig fokozott mozgással előrejönnek, ahol a kezdőképhez hasonlóan egy sorban megállnak a nézőkkel szemben, várnak, majd egy lassú, kinetikus mozgássor következik, mely egységes energiamezővé gyúrja össze a táncoló testeket.

Meg Stuart a mozgás integritásának felbontásában, a tudatosról való leválasztásában és a láthatóság határainak feszegetésében talál rá a test által történő testfelbontás koncepciójára. Ez a három törekvés a rezgésben valósul meg, amely elem Meg Stuart mozgásnyelvének, alkotói kézírásának jellegzetes eszköze. A rezgés során a test leválik a mozgást kontrolláló tudatról,[5] és az ösztönös, az idegi működés terepének engedi át magát, miközben az egyes testrészek külön valóságának kérdése is problematizálódik, hiszen például ahhoz, hogy a rezgő kéz mozgása ne terjedjen át az egész felsőtestre, hatalmas ellenenergiát és kontrollt kell a stabilan tartott testrészekben működtetni.

Mindeközben a rezgés maga olyan szintűvé fokozódik, ami már a láthatóság határait súrolja – mintha a táncosok azzal kísérleteznének, hogyan lehet a figyelem (el)terelésével vagy a mozgás láthatatlanná gyorsításával eltűnni a színpadot vizsgáló szemsugarak elől. A láthatóság-láthatatlanság kérdésének problémáját fokozza, hogy a színpad hátsó oldalát lezáró fénylő, egyenetlen, fekete felület megkettőzi a színpadi látványt, és a rezgő mozgásnak köszönhetően elmosódó, amorf alakokkal teli hátteret ad a jelenetnek. A rezgés teret teremt. Elmossa a testhatárokat, így nem állapítható meg pontosan, meddig tart a táncos, és hol kezdődik körülötte a „nem-táncos".

Herder 1788-as, *Plasztika* című munkájában megjegyzi, hogy a klasszikus eszményeknek megfelelően nem szabad látszania annak, ami a bőr alatt van, hiszen ezek a test halandóságára emlékeztetnek.[6] A táncnak ellenben – Kazuo Ohno[7] szerint – három helye van: „Először is a bőr. Másodszor ami

4 A néző helyváltoztatását szorgalmazó alkotói magatartásra magyar példa Réti Anna és Ricardo Machado *Point of You* (2015) című darabja.

5 „Dramaturgja, Rudi Laermans szerint Stuart koreográfiái *szubjektumát vesztett állapotában viszik színre az emberi szubjektumot, úgy, mintha a testrészek a fej nélkül illeszkednének egymáshoz*. Támadást intéznek a működőképes, fej uralta, individuális test és »figura«, továbbá az egésznek illetve zártnak feltételezett szubjektum vezéreszménye ellen." Gabriele Brandestetter: Test-transzformációk, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek,* i. m., 109.

6 Benkő Krisztián: *Bábok és automaták,* Napkút Kiadó, Budapest, 2011, 144.

7 Kazuo Ohno (1906–2010) japán táncos és koreográfus, a butoh táncműfaj egyik legismertebb képviselője.

a bőrön belül van. Harmadszor pedig, ami a bőrön kívül."[8] Meg Stuart rezgései lehetőséget adnak rá, hogy a táncnak ez a három helye áttüremkedjen egymásba: a test kitüremkedik a térbe, a tér pedig betüremkedik a testbe, vagy két test türemkedik egymásba, ha erre az érintés lehetőséget ad. Hol van akkor az alak határa?

Hugo von Hofmannsthal definíciója szerint „az alak szorosan egymásra halmozott mozdulatokból álló tömb"[9] – vagyis nem szükségszerűen azonos a bőr által határolt emberi testtel. Ez az elmélet a *VIOLET*ben különösen szépen jelenik meg: a lassú, kinetikus mozgás egy pontján két táncos egy tömbbé gabalyodik, majd végiggurulva a színpadon összeszedik a többi táncost, ahogyan a kenyértészta szedi össze a morzsákat a gyúródeszkán. Az egy egységet, egy táncoló „alakot" alkotó öt táncművész mozdulatai egyértelműen összekapcsolódnak – viszont ebben az esetben fölmerül a kérdés, hogy mi az egységgé kovácsolódás oka. Ha nem csupán a fizikai közelség, akkor egyetlen táncoló alaknak tekinthetőek-e a táncosok a szétválás után is? Abban az esetben igen, ha fennmarad köztük valamiféle (nem érintésen alapuló) kapcsolat. A *VIOLET*ben ez a kapcsolat a különleges tér- és energiaszerkezet, amelyet a mozgás a darab első pillanataitól kezdve épít és létrehoz: mintha kocsonyában táncolnának, a mozdulatoknak, az energiáknak (és a testeknek) nincs vége a bőrnél, hanem folytatódnak, kiterjednek az egész térre, a falak között rezgéseket és ellenrezgéseket generálnak, amelyek összeütköznek, és kioltják vagy fölerősítik egymást. Az előadás utáni beszélgetésen az egyik néző megkérdezte, hogy a táncosok válogatásánál fontos szempont volt-e, hogy mérhetetlenül hosszú karjuk legyen – mert a színpadon valóban úgy tűnt, mintha nem is emberi méretekig tudott volna elhatolni egy-egy testközpontból indított mozdulat.

A tésztagombóc-mozgáskompozíciótól eltekintve szinte egyáltalán nem jelenik meg a darabban az érintés, aminek pedig nagy szerepe is lehetne – kiindulva Meg Stuart ikonikus *Maybe Forever* című duójából.[10] Csakhogy a *VIOLET*ben nincs helye narratívagyanús szálnak, ezért az előadás egyaránt mellőzi az érintések adta érzelmi és technikai lehetőségeket annak érdekében, hogy az emberi személyiség helyett egy új típusú energiajelenség állhasson a darab mondanivalójának középpontjában. Ráadásul a közvetlen érintések megszakítanák a kocsonyaszerű teret, amelyet a táncosok néha simogatnak, néha pedig összerezegnek.

Talán az érintések, talán a narratíva hiánya teszi, hogy a *VIOLET* nem aratott osztatlan sikert az alapvetően irodalmias gondolkodásmódhoz szokott magyar kortárstánc-közönség köreiben. A violet (lila) az utolsó szín a látható spektrumban – a *VIOLET*et nem lehet tovább fokozni a megismerhetőség, a láthatóság keretein belül, és úgy tűnik, a magyar nézők egy részénél már ez is kiüti a biztosítékot, túlmegy a nézhetőség határán. Azon túl, hogy a világklasszis koreográfus első magyarországi látogatása nem tudott megtölteni két estét a Trafóban, az előadás alatt is volt, aki kiment, és a taps is inkább volt bizonytalan, mint határozott. A darab nem kellemes élmény – de miért is kellene egy cunaminak kellemesnek lennie? Lehet, hogy a magyar kortárstánc-közösség még nem készült fel az elkerülhetetlen természeti katasztrófákra.

8 Rirkrit Tiravanija: *Sarah Sze about the US pavilion at the 55th Venice Biennale,* in *Artforum*, 2013, Summer.

9 Gabriele Brandestetter: Test-transzformációk, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek,* i. m., 107.

10 Ld. Gerko Egert: Az érintés mozdulatai a *Maybe Forever*ben, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek,* i. m., 321.

NÉDER PANNI

MAJDNEM KIFULLADÁSIG

Meg Stuart / Damaged Goods: UNTIL OUR HEARTS STOP – München

Amíg meg nem áll a szívünk – a világhírű koreográfus müncheni produkciója már a cím által magasra teszi a lécet. Fizikai határfeszegetésre, féktelen energiabedobásra és teljes elszállásra számítok.

Meg Stuart ezúttal sem cáfol rá önmagára: optimista, bátor kísérletezése majdnem végig szuggesztív erővel odacövekel a jelen idő közepébe. Az egymásba átmosódó, laza szövésű etűdök az emberek közti kapcsolódások lehetőségeit boncolgatják, először a fizikai színház, majd a nézőkkel zajló interaktív akciók eszközeivel. Az előadás kezdőpontján szinte kontúr nélküli, lassú mozgással keresi ki-ki a helyét az óriási, letisztult térben. Oldalt egy háromfős zenekar pöntyög és penget langyos tempóban, míg a hat táncos-performer színes pulóverekben kószál. A három nő és három férfi párhuzamos magánya ólmosan ível át diverz párosodási jelenetekbe. Mintha egymást épp felfedező-kurkászó majmok vagy méla óriáscsecsemők lennének, egy szabály és norma nélküli, fiktív univerzumban. Minden társas tapasztalatot nélkülöző, a kapcsolódás módja-

it itt és most feltérképező, naiv, esetlen lények. Személyiségük kialakulatlan és irreleváns – a résztvevők egy alakváltó massza főbb sejtjei, amelyek újabb és újabb módokon keresik a társulás fizikai lehetőségeit. Összetalálkozás-egyesülés-szétesés-újrarendeződés – pulzál az etűdök belső sorrendje.

A sokszor szexuális találkozásokban kicsúcsosodó jeleneteket humor, agresszió, megkapó intimitás és fizikai határfeszegetés fűszerezi. Ez a hat ember minden lehetséges dolgot ki szeretne próbálni egymással és egymáson, s ez a fentebb említett feltételezett tapasztalatmentesség hiteles ábrázolása révén válik lehetségessé. A társadalom által generált nemi szerepek eldobása tiszta, gyermeki állapotot idéz elő: mindenkinek szabad mindent – szerelmesnek lenni, elhagyni és elhagyatottá válni, cirógatni, egyesülni, versenyezni, bántani. A különféle csoportosulásokban verekedő, enyelgő, egymást felfedező, olykor meztelen résztvevők tabutémákat, társadalmi kontextusban sokszor szégyellni való kérdésköröket idéznek fel asszociatív módon a szemlélőben; miközben ők maguk a legártatlanabb, játszó gyerekek. Szülő nélkül, aki rájuk szólna, és megítélné, mi helyes.

A hosszan burjánzó jelenetsorokat bármeddig lehetne nézni, Stuart remek arányérzékkel vegyíti a fix pontokat az improvizációnak hagyott tág térrel. A színlap elolvasása nélkül is egyértelmű, hogy a produkció csapatmunka eredménye, szigorú koreográfiai elemek csak elvétve akadnak benne. A luxemburgi dzsesszdobosból, svájci zongoristából és német basszusgitárosból álló trió a színpadi eseményekkel egyenértékű jelenléttel bír – zenéjük együtt pulzál a táncosokkal, egyikük pedig olykor a konferanszié szerepét ölti magára, kilépve a szavak nélküli dallamtérből. Stuart eleinte igazi big bandet szeretett volna kíséretként, ám ez nem valósult meg, így a kisebb létszámú zenekar törekszik a sűrű és nagyszabású zenei hatás elérésére a színpadon.

Struktúráját tekintve az *UNTIL OUR HEARTS STOP* erős jelzőbástyákon átívelő, három részre tagolható káosz-egyveleg. Az imént taglalt első harmad két nő játékában csúcsosodik ki, akik meztelenül foglalnak helyet a színpad közepén. A bő negyedórás jelenet során a találkozás szinte összes lehetősége megjelenítésre kerül; formailag a korábbi, csoportos etűdök mintájára, ám konkrétabban, kifulladásig játszva, s nem feloldódva az újraegyesülést megelőző anarchiában. A nők először kedvesen fedezik fel egymás testét, majd tudatosan szexuális, agresszív, mondhatni ketrecharcig fajuló cselekvéssorba kezdenek. Olykor pajkosan és szenvedéllyel dörzsölik össze mellüket, máskor szadomazo párosként csépelik egymást. A berlini publikumot nehéz pusztán a színpadi meztelenséggel kirángatni a komfortzónájából. Ezt azért fontos leszögeznem, mert amikor ott nézek előadást (pl. Ivo Dimchev provokatív, Magyarországon még nem bemutatott produkcióit: *P project, Fest*), gyakran szánkázom fejben a hazai és a német nézőterek között: ami itthon kiverné a biztosítékot, arra az ottani nézők szempillája sem rebben. De a két nő jelenete még a német közönségnek is határfeszegető: cselekvéseik elnyújtottsága, a pőre testek rendkívül intim megmutatása, majd kegyetlen kiaknázása ritka színházi esemény. A cselekvések dramaturgiája finom szövésű – amint egyértelművé, definiálhatóvá válhatna a köztük lévő viszony, szinte észrevétlenül fordul a kocka. Egyszerre kisgyerekek, legjobb barátnők, szerelmespár, szexuális partnerek, egymásra féltékeny nők, anya és lánya, és így tovább. Ne feledkezzünk meg az egész estén átzakatoló humorról sem: egy adott pillanatban egymással szemben ülve, versengve gyúrják a mellüket, aztán a hátsó falhoz rohannak, kézen állnak és lábat tárva-zárva gimnasztikáznak, majd ebben a pózban csiklandozzák lábujjaikkal a másik vaginája. Rég nevettem ennyit, miközben azt terveztem, hogy inkább rosszul fogom érezni magam. Többek közt ezért is zavarba ejtő a jelenet: amint átadná magát a néző a szexuális kizsákmányolás okozta sokknak, kifejezetten szórakoztató lesz a nők bohóctréfája. A test mint szexuális hordozó ezen a ponton szinte elértéktelenedik: saját nemi szerveik színpadi kellékké válnak.

A testcentrikus találkozások szakaszát váratlanul szakítja félbe, amikor az egyik szereplő önmagát kommentálva átszalad a „negyedik falon", remek színészi kvalitásokkal aláhúzva meglepettségét, hogy ezek szerint itt van, a nézők között. Kezdődhet az újabb határátlépés: a színházban sokszor kínos interakció az első pillanattól kezdve örvénylő aktivitásban nyer magának pozitív előjelet, a performerek elözönlik a nézőteret, levegővételnyi időt sem hagyva a kellemetlen gondolatoknak. Egyikük felinvitálja a pódiumra azokat, akik mindig is akartak a színházban dohányozni, és elszív velük egy cigarettát. Egy lány a mögöttem lévő sorban tarot-kártyát vet egy férfinak, és intim párbeszédbe bonyolódik annak életéről. Van, aki sütit és almát osztogat, más egy whiskyt ad körbe, akad, aki énekel. Egyikük azt kéri, valaki jöjjön vele haza, mert egyrészt elromlott a vécé, és nincs, aki megszerelje, másrészt nagyon magányos, és szeretné, ha valaki vele aludna. A forgatag magával ragadó, olyan valódi közösségélményt teremt, amilyen ritkán adatik meg. A nézőkkel való kapcsolatteremtés és a tértágítás logikusan illeszkedik a korábbi párosodások rendszerébe, a szereplők friss, naiv és természetes jelenléte módfelett szeretnivaló. A lakáskulcsát kínálgató lány mondatai autentikusak, pedig az efféle kikiáltás könnyen lehetne fals; tényleg elhiszem neki, hogy egy kis szeretetért kuncsorog.

Az utolsó harmad eseményei sajnálatos módon megtörik az első órában létrehozott kapcsolatot: a szereplők tarka estélyiket és frakkokat öltenek magukra, s kevéssé értelmezhető-átérezhető tevékenységekbe kezdenek a színpadon. Jóga, bűvésztrükkök, bemelegítő gyakorlatok, glitterek és flitterek, hatásvadász songok – mindez társas magányban. Még egy élő nyúl is a balettszőnyegre kerül valahogy, aztán kiválasztanak egy nézőt, akit furmányosan szétfűrészelnek, majd eltüntetnek egy mágikus tükörszekrényben. A konferanszié szerepébe bújt zenész a következőképp kommentálja az eseményt: „Ebből a színházból sok minden eltűnik épp. Csak nem ilyen elegánsan." Mondata arra reflektál, hogy az *UNTIL OUR HEARTS STOP* volt az utolsó produkció, amely a Münchner Kammerspiele legutóbbi intendánsa, Johan Simons érája alatt valósult meg; a tavalyi évadtól kezdve ugyanis Matthias Lilienthal, a berlini Hebbel am Ufer színház korábbi vezetője vette át a színház irányítását.

Visszatérve a bűvészkáoszra: Stuart talán a színházi, hamis varázslat kiforgatásával próbálkozott. Ez a Forced Entertainment egyik legutóbbi előadásában, a *Real Magic*ben is kudarcba fulladt, hiszen nézőgyilkos gondolat egy egész estét a vállaltan hamis illúziókeltésnek áldozni, amelyből nincs menekvés. A színház szerepét és feladatát tekintve határozottan fontos kérdés ez, ám egy olyan alkotó esetében, aki egyértelműen képes valódi mélységet és jelen időt teremteni, talán nem ilyen formában a legrelevánsabb. Ha legalább tényleg az utolsó szívdobbanásig, mindent elsöprően szerettek volna szórakoztatni, másképp gondolnám. Kár a végéért, de az előadás így is kétharmados többséggel nyert, ami nem manipulált, demokratikus közegben elég jó eredmény manapság.

A KRITIKUS LEGYEN KRITIKUS

Interjú Patrice Pavisszal

A Divadelná Nitra Fesztivál egyik innovatív kezdeményezése, hogy a fesztivál ideje alatt szemináriumot tartanak a régióból származó fiatal kritikusok és színházi alkotók számára. 2016 szeptemberében második alkalommal szervezték meg ezt a szakmai műhelyt Patrice Pavis vezetésével, aki már negyedik éve a fesztivál díszvendége. A szeminárium alakulásáról beszélgettünk, és arról, hogy érzi magát ebben a közegben, milyen nyugat-európainak lenni a kelet-európai diákok között.

– *A koreai élményeiről szóló cikke magyarul is megjelent,* Érti-e az idegen mások előadását? *címmel (*Színház, *2016. június). Ebben a szövegben számos kérdést vet fel azzal kapcsolatban, hogy mit jelent idegennek lenni. Itt, Szlovákiában, illetve a fesztiválon idegenként tekint önmagára?*

– Nem igazán. A nyelvet például megértem, bár nem beszélem folyékonyan; nap mint nap hallok szlovák beszédet otthon. Ami azonban a művészeti és kulturális kontextust illeti, nem ismerem alaposan az itteni helyzetet. Amikor Koreába utaztam, arra számítottam, hogy minden nagyon más lesz, ezért sokat készültem előtte. Az ott töltött idő alatt *(Patrice Pavis két évig tanított vendégtanárként a szöuli egyetemen – a szerk.)* mégsem éreztem magam igazán idegennek. A helyiek természetesen angolul beszéltek velem, és nagyon segítőkészek voltak. Márpedig amíg az ember azt tapasztalja, hogy kommunikálnak és előzékenyek vele, nem érzi magát idegennek. A színház pedig, amit ott láttam, nem különbözött olyan nagyon a korábbi élményeimtől.

– *Ezen a fesztiválon vegyes, nemzetközi program van; ezen belül is sok a szlovák és kelet-európai előadás. Ezek valamennyire „mások" az ön szemében? Milyen különbségeket lát a francia és a szlovák vagy általában kelet-európai színház között?*

– Ez mindig a konkrét előadástól függ. A befogadás szempontjából nem igazán számít, hogy az adott előadás francia vagy szlovák. Ha tudok kapcsolódni a mű egyes elemeihez, ha van benne olyasmi, amire „támaszkodhatom", akkor tudom értelmezni az előadást, mert a szabályokat és műfajokat illetően vannak ismereteim. A megértés nem nyelv függvénye, sokkal inkább kulturális kódé, illetve kulturális és politikai kontextusé. Ezen kívül pedig ahogy fokozatosan megszokja valaki, hogy különböző országokból nézzen előadásokat, idővel közös vonásokat is talál bennük, amelyekre hagyatkozhat.

– *Volt valaha olyan élménye előadásnézés közben, hogy teljesen elvesztette a fonalat, és nem értett semmit?*

– Van néhány ilyen emlékem, igen. De általában ez is a mű esztétikai felépítése miatt fordul elő, nem nyelvi oka van. Nehéz, mert nagyon zavarba ejtő, kellemetlen érzés, amikor hiába próbálok elcsípni végre egy olyan pillanatot, amelyre felépíthetem az értelmezésem, nem sikerül. És persze az ilyen előadásokról utána nem beszélhetek vagy írhatok; én legalábbis ehhez tartom magam. Nagyon fontos az óvatosság, jobb nem vitatkozni olyan előadásról, amelynek csak egyes részleteit értettem meg.

– *Nyugat-európaiként, aki sokfelé jár a világban és sok különböző embert tanít, lát olyan tipikus vonást, amelyet „kelet-európainak" nevezne?*

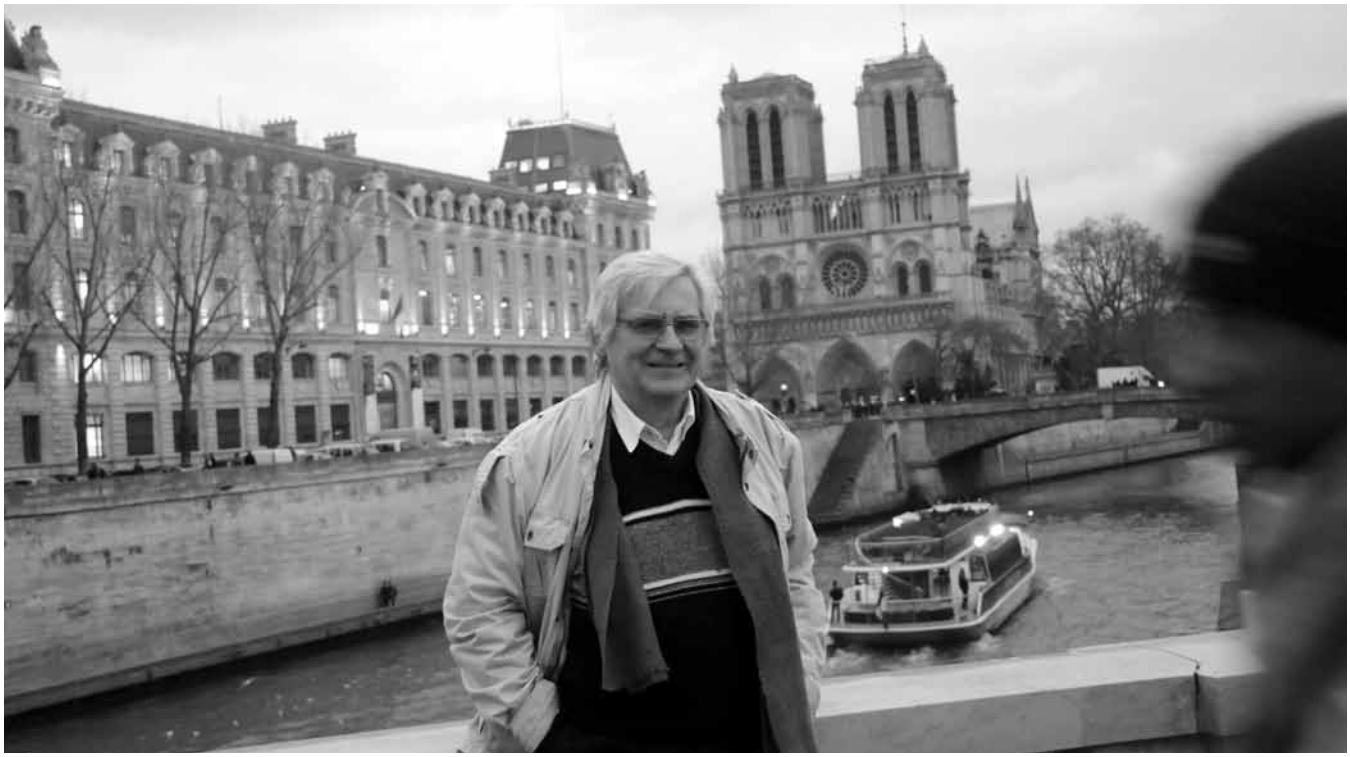
– Igyekszem nem sztereotípiákban gondolkozni, és tényleg különbözőként szemlélni mindenkit, akivel találkozom, ettől függetlenül látok közös vonásokat. Például úgy érzékelem, a kelet-európai országokban még van presztízse az egyetemeknek, még élő hagyomány, hogy fontos és jelentőségteljes dolog jó egyetemre járni, és ott jól tanulni. Ebből a szempontból nagyon fontos az ingyenes felsőoktatás; szerintem ugyanis ennek köszönhető, hogy a kelet-európai diákok sokkal inkább elitista csoportot alkotnak, mint azok a nyugati diákok, akik fizetnek az oktatásért, ezért megvásárolható szolgáltatásként tekintenek rá.

– *Azt gondolja, hogy az emberek itt elitistábbak?*

– Ez alatt szellemi elitizmust értek, nem anyagit.

– *Ez volt a második olyan év, amikor a fesztivál az ön vezetésével rezidenciaprogramot szervezett fiatal kritikusok számára. Milyen tapasztalatai vannak a fiatal kelet-európai kritikusokkal?*

– A tavalyi és az idei szeminárium is nagyon gyümölcsöző volt, mert a résztvevők mindkét alkalommal okos, elhivatott és aktív fiatalok voltak. Jó ötletnek tartom, hogy fiatal kritikusok, színházművészek és kutatók együtt dolgozzanak, ráadásul mind olyan országokból érkeztek – Fehéroroszország, Csehország, Magyarország, Moldova, Lengyelország Ukrajna, Szlovákia –, amelyek sokban hasonlítanak egymásra, ugyanakkor különböznek is egymástól. Izgalmas élmény együtt megbeszélni mindig az előző nap látott előadásokat. Ilyenkor megmutatkozik, hogy a közös érdeklődésünkön túl mennyiben rendelkezünk közös nézőponttal, mennyiben hasonlóak a meglátásaink és az elvárásaink. Ugyanakkor megmutatkoznak a különbözőségek is, amelyek nemcsak ízléstől vagy a megértés módjától és mértékétől függnek, hanem attól is, hogy melyikünk milyen történelmi és társadalmi kontextusban nőtt fel, él és dolgozik. Jó érzés olyan embereket látni, akik hasonló dolgokkal foglalkoznak, de különféle háttérrel rendelkeznek. Persze az itt jelenlévő kritikusok háttere annyiban azért hasonló, hogy mind kelet-európai országokból



érkeztek, és ezért kulturális értelemben szinte azonnal tudnak kapcsolódni egymáshoz. Ha lett volna köztünk valaki Egyiptomból, Japánból, Indiából vagy, mondjuk, Dél-Amerikából, az már egészen más lett volna. Ez ebben a formában nagyon homogén csapat volt, ezért gyorsan összerázódott, az ilyen csapatokkal könnyebben el lehet kezdeni együtt dolgozni.

– Mit gondol, miért fontos ez a szeminárium, és mi az ön feladata vele?

– A szeminárium alatt nem úgy éreztem magam, mint egy színikritika-tanár, sokkal inkább úgy, mint egy moderátor, aki olyan beszélgetést irányít, amelyben különböző, gyakran ellentétes vélemények nyilatkoznak meg. Persze a színházelméleti és tanári múltamat nem tagadhatom meg; fontosnak tartottam egy-egy fogalom definiálását, elméleti és metodológiai problémák megvilágítását. A csoporttal arra törekedtünk, hogy ne csak az egyes előadások, de a saját előfeltevéseink és nézeteink kulturális és politikai hátterét is megértsük. Szerintem lényeges dolog felépíteni egy olyan közös identitást, amely a közép-európaiságból, illetve az egyes országok szocialista múltjának egyszerre hasonló és különböző tapasztalataiból fakad. Ezen kívül jó, hogy feltérképezhetjük egymás eltérő gondolkodásmódját és elemzési módszereit; a kisebb esztétikai, módszertani és kulturális különbségek megismerése hozzáadhat a tudásunkhoz, alakíthatja a saját nézőpontunkat. Ez nemcsak azért fontos, mert ezáltal jobban megértjük egymást, hanem mert abban is segít, hogy közelebb kerülhessünk a világszerte létező másféle kultúrákhoz. Mindehhez elengedhetetlen, hogy megtanuljunk figyelni egymásra, és hogy hajlandóak legyünk olykor változtatni az álláspontunkon.

– A koreai élményeiről szóló, már említett cikkben a globalizációról is elmélkedik. Mit gondol, egy ilyen szeminárium választ adhat a globalizációs jelenségekre, vagy maga is annak terméke?

– Abban a globalizációs folyamatban, amelynek magunk is részesei vagyunk, nagyon nehéz megőrizni az egyediségünket, a különbözőségünket és a kulturális identitásunkat. Ugyanakkor viszont annak a veszélye is fennáll, hogy annyira másmilyennek látjuk a másik embert, a külföldit, hogy inkább feladjuk, és meg sem próbáljuk megérteni őt. Tehát elképzelhetőnek tartom, hogy a kulturális, politikai és gazdasági globalizáció melléktermékeként az érzékenységünk és az empátiánk is globalizálódott.

– A fesztiválon belül mi a szerepe ennek a szemináriumnak? Mit tud hozzáadni egy ilyen típusú műhelymunka egy fesztiválhoz?

– Nagyon jó, hogy van olyan fórum, ahol nyíltan és kritikusan megbeszélhetjük az előadásokat, és van időnk mélyebb elemzésre is. A délelőtti közönségtalálkozókon nincs erre lehetőség, azoknak nem annyira a nyílt vita a célja, mint inkább az, hogy többet tudjunk meg a művészek munkájáról és szándékairól. Egyelőre még keressük, mi lehetne a megfelelő módja annak, hogy a jelenlévő alkotókat valahogy szembesítsük a fiatal kritikusok nézeteivel. Hiányolom annak a lehetőségét, hogy a művészeknek kemény, esetleg zavarba ejtő kérdéseket tehessünk fel, amelyeken keresztül jobban megmutatkozhatna a véleményünk. Enélkül a közönségtalálkozók informatívak ugyan, de szerintem nem elég szókimondóak és kritikusak. Előfordul, hogy maguk a művészek nincsenek is jelen, mert rögtön az előadás után elutaznak. Az ilyesmi mindig kellemetlen a közönség számára, persze az is megeshet, hogy pont emiatt alakul ki nyíltabb beszélgetés. Olyan is volt párszor, hogy a közönség még nem látta az előadást, de beszélgetnie kellett róla az alkotókkal. Ilyen esetben ez utóbbiak jobb híján felvázolják, mit láthatunk majd este, ami a megértés szempontjából hasznos is lehet, ugyanakkor torzíthatja az elvárásainkat, és abba az irányba befolyásolhat, hogy az elhangzottak alapján ítéljük meg az előadást, ami pedig csökkenti a néző kritikai potenciálját, és gyakran megfosztja őt a nézés örömétől. Márpedig elengedhetetlen, hogy a kritikus maradjon kritikus.

Az interjút készítette: Kovács Natália

KOVÁCS NATÁLIA

TÓTÉK

Két szlovák fesztivál – KioSK, Divadelná Nitra

A kritikus vándor. Vagy inkább kalandor. Színházról színházra, előadásról előadásra jár, és mindegyre csak a csodára vár. Hogy elcsípje a pillanatot, amikor történik valami. Valami igazi, valami felforgató. Új. Esetleg meglepő. Olyasmi, ami nem fér el, és így nem is marad a színpadon. Amihez nem elég a díszlet és a színészek, amihez a néző is kell. A jelenléte, a tekintete, a gondolatai és a reakciói. Ami kapcsolatba lép vele, de nem csak zavarba ejti, helyette feltárja, kiforgatja, újraalkotja. Olyan élményre vágyik, amitől nem lehet szabadulni, de ami mégis felszabadító. Ez nagyon ritka, de olykor-olykor megtörténik, és mámorító érzés. Gyorsabban dobog tőle a szív; szédültséget okoz.

Én utoljára nyáron éreztem magam így, Zsolnán. A kisvárosban fiatal művészek szerveznek meg évről évre egy pici fesztivált, a Kio*SK*ot, és az idei program utolsó előadása váltotta ki belőlem ezt a reakciót. Az egyszerre groteszk, humoros, szürreális, izgalmas, precíz és gyönyörű előadást a szlovák Anton Lachky koreografálta, de magyar vonatkozása is van: a nemzetközi produkció egyik táncosa Varga Csaba.

Jelenetek a Herr R c. előadásból. Fotók: Ctibor Bachratý

Az előadás egy paranoiás elmében játszódik, minden, amit a színpadon látunk, képzelődés. Patricia Rotondaro testesíti meg az idősödő nőt, akinek megismerhetjük kényszerképzeteit; saját kis fiktív világában uralma alá hajt két férfit, akik vágyainak megfelelően cselekszenek. Amikor azonban megjelenik a fiatalabb nő, féltékenységre lobban. Az egyik pillanatban úgy tűnik, ebben a világban ő az irányító, ő a sztár, az imádott hős, a mindenkori győztes, majd a következőben elveszti önbizalmát, és összeomlik. Egyszerre szórakoztatóak és rémisztőek a hirtelen hangulatváltások, a kiszámíthatatlan viselkedés, és ahogy ezt Rotondaro színre viszi, az lenyűgöző. Úgy tűnik, a testének tényleg minden porcikáját tökéletesen ismeri, de nemcsak táncosként, a hangjával is precíz koreográfiát jár be. Hol a mikrofonba búg vagy suttog, hol felnevet vagy felordít, máskor rekedt, elhaló hangon szólal meg – mindezzel hátborzongató hatást ér el.

Kétségtelen, hogy ez a mű megkoronázta a rendezvényt, amelynek programja amúgy változó minőségű volt. A Kio*SK* alternatív színházi fesztivál, a szlovákok „új színházinak" mondják, ők és a csehek is így nevezik azokat a társulatokat, illetve művészi törekvéseket, amelyek a mainstreamen kívül esnek. Ezek között rengeteg a táncelőadás, és megfigyelésem szerint jellemző hozzáállás, hogy a szférába tartozó alkotók nem szeretik a szövegszínházat, magasabb rendűnek tekintik a fizikai kifejezésmódot. Számtalan olyan beszélgetésbe bonyolódtam, amelyekből ez derült ki, és több kerekasztal-beszélgetést, illetve vitát is végighallgattam az elmúlt egy évben, amelyek szintén ezt támasztották alá. Néha olyan érzésem volt, mintha ötven évvel ezelőtt lennénk, amikor még relevánsnak tűnhetett a mozgás versus szöveg vita. Ennek megfelelően a zsolnai „új színházi" fesztiválon is jellemzően tánc-, illetve mozgásszínházi előadások voltak műsoron.

Mivel ez szlovák alkotók találkozója, megmutatkozott az a nem túl szerencsés helyzet, hogy az országban nagyon nagyfokú az agyelszívás. Rengeteg szlovák művész dolgozik cseh társulatokban, mert Prágában vagy Brnóban sokkal több lehetőség kínálkozik számukra, mint

Pozsonyban, és még nyelvet sem kell tanulniuk. Ugyanakkor a táncosok közül sokan származnak el nyugat-európai országokba is, mert ha kimennek tanulni, nem igazán van mire hazajönniük. Ebből két dolog következik: az egyik, hogy sok az olyan koprodukció, amelyben külföldön élő szlovák művész dolgozik külföldiekkel, a másik pedig, hogy a hazai független szféra nem túl erős, hiszen kevesen maradnak itt kísérletezni, ha ugyanezt színvonalasabb és változatosabb szakmai közegben is tehetik, elfogadhatóbb fizetésért. Azok a szlovák „új színházi" alkotások, amelyek hazai közegben és csak hazai résztvevőkkel készülnek, többnyire alacsony színvonalúak. Erre példa a Med a Prach (Méz és por) nevű formáció, amely nagyon népszerű vendége a szlovák fesztiváloknak; a helyi közönség többnyire állva tapsol nekik (ez így volt Zsolnán is), pedig előadásaik patetikusak, és formailag sem mutatnak semmi különlegeset vagy újat. A szlovák színházi szakmában mégis sokan szeretik őket, és a kritikusok sem írnak róluk rosszat, akkor sem, ha egyébként látják az előadások hibáit. Akárkinél kérdeztem rá, miért van ez így, mindenki azt felelte, örülnek neki, hogy amit ez a társulat csinál, más, mint amit a kőszínházakban általában látni lehet.

A zsolnaihoz képest a nyitrai Divadelná Nitra nagyobb léptékű és más kaliberű fesztivál; egy megyeszékhely kőszínháza a központja, a profilja pedig nemzetközi. Nekem nagyon tetszik, hogy a szervezők mindig kijelölnek egy témát, amelyre felfűzik a fesztivál programját, ehhez rendelik az előadásokat, és egyéb kapcsolódó fogalmakat is megneveznek (a katalógusban, plakátokon stb.), amelyek a szakmai beszélgetések és közönségtalálkozók szervező elemeiként is működnek. Az idei főtéma az *Örömóda* volt. A fesztivál kezdete pont hétvégére esett, és ezekben a napokban tényleg úgy tűnt, az egész város ünnepel. Olyan hangulat uralkodott, mintha az ország éppen akkor csatlakozott volna az Európai Unióhoz. Mindenhol családokat lehetett látni, és diákcsoportokat, amelyek élőszobrokat alkottak például az európai zászlóról vagy a békéről, közben pedig a szabadtéri színpadokon időről időre felcsendült az *Örömóda*. És bármennyire furcsa érzés is egy nap többször meghallgatni ezt a szerzeményt, nem vitás, hogy a téma nagyon is aktuális.

Fontosnak tartom, hogy a visegrádi országok értelmisége minden lehetséges eszközt megragadjon az országok közötti politikai együttműködés módjának megkérdőjelezésére, és úgy éreztem, a fesztivál szervezői ezzel a témaválasztással éppen ezt teszik. Szellemes, okos és könyörtelenül számon kérő gesztus, hogy a szervezők a figyelem középpontjába emelték a közös európai himnuszt. Mert például egy kávézó teraszán ücsörögve félórán belül háromszor hallani az *Örömódát* kétségtelenül groteszk élmény; nevetséges az újra és újra felcsendülő vidám dallam és a békéről és szeretetről szóló szöveg, ám rögtön ijesztővé válik, amint belegondolunk, hogy ezzel egy időben emberek ezrei szenvednek és halnak meg a háború és a gyűlölködés miatt. „Testvér lészen minden ember" – szól a költemény, miközben azokat, akik a humánum és a testvériesség nevében dolgoznak, nemzeti szinten egyre inkább hazaárulónak, tágabb kontextusban pedig Európa megrontójának nevezik. Mintha mégsem mindenki férne bele a „minden ember" kategóriájába.

Ez a probléma felvetődhet Vlad Troitsky ukrán rendező és a Dakh Daughters Band nevű formáció közös alkotása, a *Rózsák* című koncertszínházi előadás kapcsán is. Az ukrán művészek 2013-ban Kijevben, a Majdan téri tüntetések során léptek fel egy rögtönzött színpadon, ebből fejlődött ki a mai formájában létező produkció. Igazi forradalmár koncert szelídített mása tehát, amely az erős aktualitáson, a politikai beágyazottságon túl az előadók miatt is nagyon hatásos. Erős, karakteres, lázadó, jellegzetesen szláv nőket látunk (a Pussy Riot tagjaihoz lehetne hasonlítani őket) – az igazság harcosait. Emellett mind az öten több különböző hangszeren játszanak, énekelnek, rappelnek és táncolnak. Nincsen köztük frontember, vezéregyéniség, öt egyenrangú nő áll a színpadon, akik csapatban dolgoznak; a rendszerük demokratikus. A repertoár széles: Shakespeare-szonettektől népdalokon át saját szerzeményekig terjed, és – a szerelemtől a szabadságig – mindenkit érintő témákról szól. Mindebből igazi show-műsort alkotott a formáció, amelynek zenei világa ötvözi a punkot, a rockot, a rapet és a népzenét, és amely vizuálisan is nagyon erős. Az előadás egy nemzetnyi közösség fájdalmának kihangosítása: hazaszeretet, szabadságvágy, összetartozás és rengeteg fájdalom megfogalmazódik benne.

Ha valahogyan kapcsolódik az *Örömódá*hoz az idei első programpont, Susanne Kennedy 2013-as *Miért lett R. úr ámokfutó?* című előadása, akkor az összekötő tényező az irónia lehet. A német rendező darabja Michael Fengler és Rainer Werner Fassbinder azonos című filmjén alapul, egy tisztességes családapa története, aki egyszer csak fogja magát, és lemészárolja az egész családját. Igazán érdekessé a színészi játék teszi az előadást. A szereplők úgy mozognak, mintha lassított felvételt néznénk. Az arcukat maszk fedi, amely bőrszínű ugyan, de tökéletlenül követi az arc vonásait, ezért rögtön észrevehető. A főszereplő házaspárt három színészpáros játssza egymást váltva, más és más jön be a különböző jelenetekben. Beszédük valójában tátogás, a hang felvételről szól, amelyet amatőrökkel készítettek, ezért a hangsúlyok és a kiejtés nem emlékeztet a színpadi beszédre. Olyanok ezek a szereplők, mintha a *Sims* nevű számítógépes játék életre kelt és színpadra állított figurái lennének, virtuális bábok, akiket külső erők mozgatnak, és akik felcserélhetők. Talán bárki mással is megtörténhetne az, ami velük vagy R. úrral; bárkivel előfordulhat, hogy egyik pillanatról a másikra megőrül, és olyat tesz, amire senki nem számít.

Bár az idei programban ezen a két előadáson kívül nem szerepelt más, ami tényleg érdekes lett volna, meggyőződésem, hogy Magyarországon nem létezik olyan magas színvonalú fesztivál, mint a nyitrai. Nálunk ugyanezt a funkciót a MITEM tölthetné be, de nem teszi. Nem elsősorban és főleg nem kizárólag az előadások színvonala jelenti a különbséget; azt gondolom, hogy egy fesztivál szellemi műhely is, ilyen értelemben értékét az mutatja meg, milyen minőségű diskurzus alakul ki alatta és körülötte. Valódi ereje és értéke nem lehet valami olyasminek, ahol a szakma jelentős részét eleve nem látják szívesen. És fontos az arculat is, amelyet a kiadványoktól kezdve a grafikai minőségen át a felvetett témákig és a megvalósult kommunikáció korszerűségéig és aktualitásáig sok minden meghatároz. Azon kívül, hogy mindez jól működik a szlovák városban, azt is megfigyeltem, hogy a Divadelná Nitrának rengeteg támogatója van. A fesztiválfüzetben több mint 70 partnert tüntetnek fel, ebből 20 médiapartner, a többiek gyárak, áruházak, helyi kiskereskedők, akik mind hozzájárulnak valamivel ahhoz, hogy évről évre megvalósulhasson a városka számára értékes fórum. Ehhez még hozzájönnek a szponzorok, akik között a Visegrádi Alapon kívül a négy visegrádi ország három tagjának kulturális intézetei is szerepelnek. A hiányzó láncszem a magyar Balassi Intézet, ami sajnos annyira nem meglepő, hogy fel kellene vennünk a hungarikumok listájára. Magyarországon nincs pénz a kultúrára, nincs pénz a kulturális intézetekre, nincs pénz a kulturális együttműködésre és értékcserére.

GEDEON JÓZSEF

(1956–2016)

Fotó: Kiss Zoltán

Nyilván nem gondoltuk, hogy halhatatlan volna Gedeon Jóska, de halála döbbenetes, felfoghatatlan, szinte a shakespeare-i tragédiákba csúszó, orvosolhatatlan dramaturgiai hiba. Mert bár hatvanévesen már lehet készülni a halálra, de az ő hatvan éve tele volt előidejűséggel, tervekkel, létrejövő és fejlődésnek induló kezdeményezésekkel, amelyeket ezután elgondolni sem lehet nélküle, ezek árvasága éppoly egyetemes, mint végleges.

„Miért jár mindig feketében?" – kérdezhettük volna tőle Csehovval, de a válasz semmiképpen sem lehetett az, hogy „Gyászolom az életem", hiszen ez az élet sikeres volt, gazdag és végtelenül adakozó. Amikor 1984-ben Sík Ferenc bemutatott a daliás és tehetséges korábbi statisztának, aligha hittem volna, hogy egy bő évtized múlva már nemcsak ő vezeti a Várszínházat, de egyenesen újrateremti azt, hogy végre létrehozza azt a Gyulát, imádott és minden ízében ismert mezővárosát, amelyben élni akart. Előbb a jazzfesztivállal, amely jóval több volt, mint zenei ízlés kérdése: kreativitás, szabadság, rögtönzés és harmónia intézményesült benne; a nyári játékokon pedig jelentős saját előadások, rangos vendégjátékok, humorfesztivál, adaptációk, Körös-völgyi sokadalom és ezernyi egyéb produkció töltötte meg az évről évre vastagabb és vonzóbb műsorfüzetet, miként a széksorokat, a tereket, a várost. Amikor pedig a Várszínház alapításának ötvenedik évfordulója következett, nemcsak pazar kötettel ünnepelte az általa új értelmet nyerő hagyományt, benne a színháztörténetté vált félévszázadot, de drámapályázattal próbálta történelmi emlékezetünket is korrigálni: hogy Eger és Szigetvár mellett Gyula is bekerüljön harmadik végvárként a közös, hősi narratívába, hiszen Kerecsényi László nem volt áruló, csak kétségbeesett realista.

Bölcsész volt és menedzser, intézményvezető és szövetségek létrehozója, könyvíró és gourmand, aki éppoly könnyeden beszélgetett a Shakespeare-kutatás élő klasszikusával, a kedvéért Gyulára utazó Stanley Wellsszel, mint amilyen gördülékenyen szervezte a tizenhárom méteres kamion útját Varsóból Budapestre a Koršunovas-féle *Szeget szeggel* díszleteivel, amikor a lengyel fővárosban már „ostromállapot" volt a NATO-csúcstalálkozó miatt. Mert feltehetően egyik legkedvesebb alkotása a Shakespeare Fesztivál volt, amelynek első kuratóriumi ülése 2004-ben, még a Színházi Intézet igazgatói irodájában, aligha tűnt többnek vágy vezérelte ábrándozásnál – ám amely az elmúlt 12 évben Európa egyik fontos eseménye lett, olyan remekművekkel, amelyek csak Gyulán voltak láthatók, nemzetközi jelentőségű ősbemutatókkal, no meg kiállítással, konferenciával, műhelymunkával, koncertekkel és a „bárd" ínyére való vacsorákkal.

Hogy olykor sebeket osztott vagy érzékenységeket sértett, aligha vitatható, mert aligha elkerülhető akkor, amikor valaki szinte a semmiből teremt, és mögötte voltaképpen csak az elszántsága áll, a hite, és ezeknek alárendelt pragmatizmusa; ne menjen fejjel a falnak, figyelmeztették egykor Mahlert, aki legyintett: „Legfeljebb lukat ütök a falon." És ezt az erőt és hitet az a hibátlan minőségérzék igazolta, amelyből adódóan nem kívánt semmiféle kompromisszumot kötni, amellyel azt is érzékelte, ha valamelyik előadás elmaradt az ígérettől és a várakozástól, és amely az egyedüli legitimációja lehet egy efféle vállalkozásnak – mert mindezzel új lapot nyitott a magyar színház történetében, egy bájos mezőváros téglavárában.

Amikor az elmúlt július estéin hallgatta, miként tapsol a közönség, vagy a konferencia előadásait vezette be, délutánonként pedig a diákok közé ült a kertben, hogy Nádasdy Ádámmal elemezzük az előadásokat, ő már feltehetően tudta, mekkora a baj, amit mi még nem sejtettünk. Mert ekkor is minden ugyanúgy működött, mint mindig: dinamikusan, profin, kedélyesen és nívósan. Csak már felállni nehezen tudott. És olykor mozogni sem nagyon. Járókeretével, majd elektromos székével volt jelen, minden alkalommal ugyanott és ugyanúgy, míg a fájdalmak erősödhettek, vele pedig a búcsúzás elhatalmasodó érzése: Gyulától, a Várszínpadtól, a féltve felnevelt „kiskamasz" fesztiváltól, a közönségtől és a kollégáktól, ettől az élettől. Ugyanolyan csendben, szerényen és méltósággal, ahogy létrehozta ezt az élni érdemes életet.

Azután elment. Odaát nagyobb szükség volt rá. Mi itt maradtunk, nélküle, az örökül hagyott, felfoghatatlan fájdalomban. Barátom volt. Nagyon hiányzik.

Nagy András

A 2016-OS ÉV (XLIX. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A 2015. évi tartalomjegyzék 2/47
Színikritikusok Díja 2015/2016 . . . .10/2

CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

ADORJÁNI PANNA
Ahhoz képest jól állunk 1/23
Esszé a férfitest-reprezentációról
A férfi (hetero)szexuális hatalma 5/15
Férfiábrázolás Vidnyánszky Attila Isten ostora és János vitéz című előadásában
ANTAL KLAUDIA
Apák és fiúk Pintér Béla és Társulata előadásaiban 5/18
BASS LÁSZLÓ
„Az igazi valóság az kinn van az utcán” 3/4
Szociopoly, Mentőcsónak Egység
BERECZ ZSUZSA
A felszabadult néző pedagógiája 6/64
Táncszínházi nevelési és beavatási előadásokról
BOROS KINGA
Ennyi elég? 10/35
Határon túli magyar színházak Magyarországon
(Válaszol: Gáspárik Attila, Czajlik József, Kelemen Kinga, Parászka Miklós, Nánay István)
DERES KORNÉLIA
Szürreália emlékezete 4/14
A kabaré-dramaturgia és Bodó Viktor színházának összefüggései
FORGÁCH ANDRÁS
A szabászolló 3/1
FUCHS LÍVIA
Fogaskerekek között 6/78
Megfigyelések, beszervezések és beszervezési kísérletek a hatvanas-hetvenes évek táncművészetében – három történet
Egy évad hordaléka 10/31
Magyar Nemzeti Balett
HAMVAY PÉTER
Zenés/művész/nép/operett színház 6/19
A Budapesti Operettszínházról
Kinek éri meg a Centrál Színház eladása? 10/26
HERCZOG NOÉMI
Trafó: a network része? 11/30
A Trafó színházi profiljának elemzése
JUHÁSZ DÓRA
A tánc elbeszélhetetlen könnyűsége? 6/61
Táncművészeti beavatás, kortárs előadó-művészeti közönség- és közösségépítés
KOVÁCS NATÁLIA
Polgári és intellektuális 10/24
Örkény István Színház 2015/2016
KÖLLŐ KATA
If I were... . . . . .2/31
Parental Ctrl, Kolozsvári Ecsetgyár
KÖNCZEI CSILLA
„Dajkám jó hajdútáncos volt” 5/1
Maszkulinitások és feminitások a hagyományos tánckultúrában
KRÁLL CSABA
Egyedül a vártán 11/33
Hézagok és pillérek a Trafó tánckínálatában
MAUL ÁGNES
Testek demagógiája 5/25
Nemiszerep-leosztások Juronics Tamás koreográfiáiban
MÉLYI JÓZSEF
Bors Máté mosolya. 12/20
Október 23. mint állami ünnep
MOLNÁR ZSÓFIA
A régi és az új. 11/18
Mélyen szubjektív cirkuszi körkép
MUNDRUCZÓ KORNÉL
Zuhanás az ismeretlenbe 1/1
Menekült-krízis és a „humanista művészet”
MUNTAG VINCE
Az önértelmezés szövevénye . . .6/88
Mikó Csaba Apátlanok című drámájáról
NAGY ANDRÁS
A négyszáz éves kamasz 10/42
A XII. Shakespeare Fesztivál Gyulán
Neked így jó? 10/39
Milyen az ideális független fesztivál?
(Válaszol: Jászay Tamás, Szabó Réka, Szabó György, Herczog Noémi, Horváth Csaba)
PASS ANDREA
„Mi nekem a valóság?” 3/7
PÉTER PETRA – SÓLYOM PÉTER
Az eltapsolt forradalom 12/5
Évfordulós táncelőadások
RÁDAI ANDREA
Új – Színház – Utópiák 11/27
Újszínházi pályázatok
RÓBERT JÚLIA
Titkaink jelentése 6/74
Négy ügynökelőadás: Titkaink, Reflex, Jelentés. Bihari
SZABÓ ISTVÁN
Sikerre viszik 6/21
A vidéki színházak helyzetéről
A Színikritikusok díjáról szociológusszemmel 10/20
SZERKESZTŐSÉGI ELŐSZÓ
az összevont júniusi-júliusi számhoz 6/1
SZILÁGYI-GÁL MIHÁLY
Felforgatókönyv 4/1
Kontextus – a vicc nyelvétől a politikai kabaréig
A közszolgálatiság fogalmáról. . .6/10
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA
Valahogy másként?. 2/29
A Szegedi Kortárs Balett és a Győri Balett előadásairól
SZŐNYEI TAMÁS
Rongyemberek 6/70
A kutató gondolatai a Bihari kapcsán
SZŰCS MÓNIKA
Gyerekszínházi kínálat Budapesten 10/28
TÖRÖK ÁKOS
Honnan hová? 6/25
A vidéki tánctagozatokról: Miskolc, Eger, Kecskemét
TÖRÖK TAMARA
A riasztó valóság költőisége 1/14
Az Olaszliszkai című előadás dramaturgiai munkálatai
A velenceiek Kínában 6/126
Carlo Gozzi dramaturgiája
UGRAI ISTVÁN
Médiakabaré 4/4
Egy műfaj huszonöt éve a magyar elektronikus médiában
A sötétség fénye 6/4
Milyen közfeladatot végeznek a magyar színházak?
Minden szerepben 12/18
Állami ünnepség október 23-án
URBÁN BALÁZS
Válaszúton? (1. rész). 10/21
A Nemzeti Színház 2015/2016-os évadja
Válaszúton (2. rész). 11/24
URFI PÉTER
Csak gondolkodni ne kelljen 12/2
56-os előadások a 60. évfordulón
VISKY ANDRÁS
Végre beszél 6/93
Újabb megfontolások az autista dramaturgiáról – Pilinszky János

VISKY ANDREJ
Három év a Yale rendező szakán. 1/44
ZSIGMOND ANDREA
A hiányzó atya 5/6
Tompa Gábor színházában

KRITIKA

ADORJÁNI PANNA
A mindennapi feszültségek kinevetése 4/17
Ivan Viripajev: Részegek, Kamra
Könnyű traumajátékok 6/117
Várunk. Haza, Stúdió K
Forradalom, máshol? 12/11
Mihály Tamás – Horváth Péter – Pintér Tamás: 56 csepp vér, Székesfehérvár, Magyar Állami Operaház
ANTAL KALUDIA
Nem senkik! 4/29
A kolozsvári Váróterem Projekt három előadásáról
Amikor egy ember tüsszent . . 12/34
Szálinger Balázs: A csillagszemű juhász, Budapest Bábszínház
ARTNER SZILVIA
Kommentár a *Grace* kritikájához 4/32
CSÁKI JUDIT
Oly korban élt 3/19
Gyarmati Fanni naplója, FILC Fischer Iván Lakásszínháza
Ez vicc 6/128
Carlo Gozzi: Turandot, Radnóti Színház
DECZKI SAROLTA
Átokföldje. 2/24
Tar Sándor – Keresztury Tibor: A te országod, Forte Társulat, Trafó
Bedobozolva 6/72
Ménes Attila: Bihari, Katona József Színház
FUCHS LÍVIA
Az élet diadala 2/4
Tünet Együttes: Sóvirág, Vígszínház
Koncert/Színház 12/30
A Forte Társulat Bartók-estje
GYÖRGY PÉTER
Kommentár a *Sóvirág* kritikájához 2/8
HALÁSZ TAMÁS
Közel a távol, avagy faunok, kendő(ze)tlenül 5/27
Molnár Csaba – Marcio Canabarro: Tropical Escape, SIN Kulturális Központ
HERCZOG NOÉMI
Kommentár a *Sóvirág* kritikájához 2/5
Ki jön a fehér macsó rendező után? 5/21
Dollár Papa Gyermekei: A TÁGRA ZÁRT SZEMEK próbája, Trafó
Kommentár az *Árvaálom*hoz 5/47
HERMANN ZOLTÁN
Fél. Igazság. 1/9
Borbély Szilárd: Az Olaszliszkai, Katona József Színház
Illuzionisták 5/43
Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő, Örkény Színház
JÁSZAY TAMÁS
Nem lehet elmondani 1/5
Tolnai Szabolcs: Exodus, szabadkai Kosztolányi Dezső Színház
KARSAI GYÖRGY
„Vissza, vissza!” 5/39
Az Istenítélet háromszor
... és az élet megy tovább 12/27
Molière: A nők iskolája, Katona József Színház
KARUCZKA ZOLTÁN
Féligazságok 3/21
Suha, KB35, Inárcs, MU Színház
KOLOZSI LÁSZLÓ
Eltűnt aranymezők 12/36
Erkel Ferenc Bánk bánjának ősváltozata Szegeden
KOVÁCS BÁLINT
Kommentár a *Sirály* kritikájához 3/32
KOVÁCS DEZSŐ
Egy romvilág emlékképei. 4/46
Újranéző: Vidnyánszky Attila Három nővére
Az elnökvezérigazgató esete a menedzser kisasszonnyal 6/119
Shakespeare: Makrancos hölgy, Zalaegerszeg
KOVÁCS NATÁLIA
Kommentár *Az Olaszliszkai* kritikájához 1/12
Játék a színházban 12/25
Mihail Bulgakov: Iván, a rettenet, Radnóti Színház
KÖLLŐ KATA
„... és nem érti, minek él ezen a világon”. 3/36
Csehov: Sirály, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata
„Mit nevezel életnek?” 12/42
Hamvas Béla: Olbrin Joachim csodálatos utazása, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata
KRÁLL CSABA
Kommentár az *Emlékmű 0* kritikájához 6/124
MIKLÓS MELÁNIA
Kommentár a *Psyché* kritikájához 1/19
Az emlékeztetés terei. 2/26
Nádas Péter – Vidovszky László: Találkozás, Pesti Színház
Küzdelem a Nagyszínpaddal . . 6/113
Don Quijote voltam, Dunaújváros
Nyelv, hagyomány, mese. 12/44
Kincses Réka: A Pentheszileia Program, Vígszínház
MOLNÁR ILLÉS
Hang, ami átüt a fényen. 6/96
Pornó, Ars Sacra Fesztivál, Kolozsvár
NÁNAY ISTVÁN
Jövőtlenség 3/32
Csehov: Sirály, Katona József Színház
PAPP TÍMEA
Fejének belseje 4/24
Virágot Algernonnak az Operettszínházban és a Játékszínben
PETHŐ TIBOR
Kommentár a *Sirály* kritikájához 3/32
Totál plán 4/21
Vidnyánszky Attila Szindbádja
Szépségflastrom 12/12
Kocsák Tibor – Miklós Tibor: Lady Budapest, Budapesti Operettszínház
PÉTER PETRA
Bokszzsák és tütü 11/43
Frenák Pál Társulat: Lutte, Trafó; Gergye Krisztián Társulat: Lautrec táncolni fog, MÜPA
PUSKÁS PANNI
Szent fallosz. 5/23
Selmeczi Bea: Férfivallomások, Sanyi és Aranka Színház
RÁDAI ANDREA
Egyben lenni 1/26
Változatok a női testre az Egyasszony című előadásban
Kommentár *A harag napja* kritikájához 2/18
Lányprojekt 5/46
Schermann Márta: Árvaálom, Trafó
Magyarország Magyarország . 6/111
Pintér Béla: A bajnok, Katona József Színház
Magyarnak lenni: semmi és minden 10/52
Magyar, Temesvár, Szabadka, Zsámbéki Színházi Bázis
RÉNYI ANDRÁS
Tudósítás a szürke zónából. 4/32
Hodworks: Grace, MU Színház
Kommentár a Forte Társulat Bartók-estjének kritikájához . . 12/31
SCHULLER GABRIELLA
Nagy Fehér Üzemmód 2/18
Schilling Árpád: A harag napja, Trafó
Sóskútba teszik 3/23
Fácántánc, Pintér Béla és Társulata, Szkéné Színház
„Szültél volna követ”. 4/44
Újranéző: Pintér Béla Parasztoperája
A férfiasság átrendeződő terei . . .5/8
Zsótér Sándor két rendezése: Macska a forró bádogtetőn, Kecskemét; Mindent a kertbe, Miskolc
Jeanne d’Arc a Soroksári úton. . .12/8
Szilágyi Andor: Tóth Ilonka, Nemzeti Színház
Kommentár *A nők iskolája* kritikájához 12/28

STUBER ANDREA
Káderrendszer. 2/22
Molière: Tartuffe, Tatabánya
A felebaráti szeretetet mindig folyamatban kell tartani. 2/45
Újranéző a Kamrában: Elnöknők
Egy viharos éjszakán 4/19
Conor McPherson: A gát, Kaposvár, Nemzeti Színház
Apák acsarkodása. 5/41
Shakespeare: Rómeó és Júlia, Debrecen
Pia, pia, terápia 6/134
Edward Albee: Nem félünk a farkastól, Centrál Színház
Ne csinálja ő a mindent 10/50
Szálinger Balázs: Köztársaság, Zsámbéki Színházi Bázis
SZEMESSY KINGA
Barbárok a kapuk előtt 6/122
Salamon Eszter: Emlékmű 0 – kísértenek a háborúk, Trafó
TARJÁN TAMÁS
Hév bőviben. 1/19
Weöres Sándor: Psyché, Nemzeti Színház, Gyulai Várszínház, Kaposvári Egyetem
Kommentár a *Fácántánc* kritikájához 3/23
TIMÁR ANDRÁS
Kommentár *A harag napja* kritikájához 2/18
TOMPA ANDREA
Kommentár *Az Olaszliszkai* kritikájához 1/10
TURI TIMEA
A stílus maga 2/9
Szép Ernő: Emberszag, Vádli Alkalmi Színházi Társulás, Szkéné Színház
URBÁN BALÁZS
Kommentár a *Pszyché* kritikájához 1/20
Kommentár a *Fácántánc* kritikájához 3/23
A mesén túl 6/108
Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Nemzeti Színház; Szabó Borbála: Kerengők (Csongor és Tünde), Átrium
Meghökkentő mesék 6/120
Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk, Trafó
Csehovi balta. 11/41
Csehov: Ványa bá', Szombathely
URFI PÉTER
Kilóg a lúdtalp 11/22
Fekete Péter: Lúdas Matyi a cirkuszban, Fővárosi Nagycirkusz
VARGA ANIKÓ
A kommentkultúra ereje 4/23
Schiller: Haramiák, Pesti Színház
Kommentár a *Grace* kritikájához 4/32
Ultrák a jógaszőnyegen 6/115
Dongó, K2 Színház, Trafó
Zárt ajtók, zárt lábak. 11/39
Tünet Együttes: Négy fal között, Jurányi Inkubátorház
VÁRKONYI ESZTER
Tamási Áron POST-IT 12/38
Tamási Áron: Zongota, Sepsiszentgyörgy
ZAPPE LÁSZLÓ
Kísérlet – in vivo 12/40
Shakespeare: Hamlet, Eger
ZÁVADA PÉTER
A heroikus egó lebontása Schilling Árpád *Lúzer* című előadásában 5/12

INTERJÚ

BOROS KINGA
Rendszeren kívül. 11/10
Beszélgetés erdélyi pályakezdő színházcsinálókkal: kata bodokihalmen, Porogi Dorka, Csepei Zsolt
HALÁSZ GLÓRIA
Nehogy egy lendülettel éljem le az életem 4/37
Beszélgetés Cuhorka Emesével
HAMVAY PÉTER
A határok feszegetése nélkül nincs értelme a színházcsinálásnak 12/22
Beszélgetés Magács Lászlóval
GYŐRFI KATA
Körülöttem a világ 10/45
Beszélgetés Sardar Tagirovskyval
JÁSZAY TAMÁS
Közéleti és civil 6/15
Beszélgetés Zubek Adriennel
KOVÁCS BÁLINT
„Nem vagyunk hatóság". 6/12
Beszélgetés Szalay-Bobrovniczky Alexandrával
KŐVÁRI ORSOLYA
Inkább a színházat választottam, mint a színészetet. 4/9
Beszélgetés Vajdai Vilmossal
Totál rólam szól... . . . . 11/36
Beszélgetés Petrik Andreával
NÁNAY ISTVÁN
Kíváncsiak ránk 11/6
Beszélgetés fiatal rendezőkkel: Székely Kriszta, Kovács D. Dániel, Fehér Balázs Benő, ifj. Vidnyánszky Attila
PROICS LILLA
A világ időközben nagyon megváltozott 5/35
Beszélgetés Kelemen Józseffel
Nem tudok manipulálni. 6/33
Beszélgetés Szakács Lászlóval
RÁCZ JUDIT
Hozzátenni magamat. 1/28
Beszélgetés Kovalik Balázzsal
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN
Elérkezni erre a mezsgyére 5/31
Beszélgetés Hód Adriennel és Molnár Csabával
Becsületkassza, She She Pop, csattanó maszlag 11/3
Beszélgetés fiatal színházcsinálókkal: Kelemen Kristóf, Kálmán Eszter, Kárpáti Pál, Fekete Ádám
SZEMESSY KINGA
Kunyeráló, szívességkérő művészet 11/14
Beszélgetés fiatal koreográfusokkal: Podmaniczky Dorottya, Tóth Laura, Vavra Júlia, Vadas Zsófia Tamara
TÓTH BERTA
„Hiszen itt vöröslök!" 2/33
Beszélgetés Takács Katival
A semmi ágán kell ülnie a szívemnek. 6/29
Beszélgetés Gáspár Sándorral
VARGA KINGA
Csak várunk és reménykedünk. .3/27
Beszélgetés Kiss Diána Magdolnával

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

HERCZOG NOÉMI
1956 a Kádár-korszak színikritikájában: az utolsó tabu. 12/14
Tépelődések egy Ádám Ottó Dantonjáról született kritika kapcsán
HERCZOG NOÉMI – TOMPA ANDREA
Szántó Judit 10/56
1932–2016
NÁNAY ISTVÁN
Egy kézműves kritikus halálára 12/47
Gerold László 1940–2016
URAI DOROTTYA
Dzsan-panoptikum 3/44
El Kazovszkij performansz-művészete

VILÁGSZÍNHÁZ

ADORJÁNI PANNA
Dokumentumok a kis román valóságról. 3/15
Temps d'Images Fesztivál, Kolozsvár
Szép és hasztalan 6/58
Silviu Purcărete Guliver utazása- és Bocsárdi László Vizkereszt-rendezése a MITEM-en
BANU, GEORGES
Egy könyv, egy felfedezés 6/91
Pilinszky János
BIERNACKA, JOANNA – PŁOSKI, PAWEŁ
A Varsói Színházi Találkozó hagyományosan a legfontosabb. 1/41
BORONKAY SOMA
Rimini Protokoll ABCD 3/9
BOROS KINGA
Közönség, barát. 11/48
A székelyudvarhelyi dráMA fesztiválról

FUCHS LÍVIA
A rend igézetében. 2/39
Lucinda Childs: Available Light
A testem nélkül a tér
sem létezik. 11/45
A 10. velencei nemzetközi kortárstánc-fesztivál
GÁSPÁR ILDIKÓ
Kommentár a Wolfram Lotz-interjúhoz. 6/39
GODA MÓNI
Az elhibázott feketén-fehéren . .2/13
William Kentridge / Handspring Puppet Company: Übü és az Igazság Bizottság, Trafó
HALÁSZ TAMÁS
Messzi egek csillaga 3/40
A táncművész-pályától búcsúzó Sylvie Guillemről
Marlene panoptikuma 4/27
Marlene Monteiro Freitas: Síró szobrok – elefántcsontból, húsból és vérből, Trafó
HERMANN ZOLTÁN
Trilógia 6/53
Az Éjjeli menedékhely, a Király és a 6 a MITEM-en
HAYDON, ANDREW
A nemzet színháza 1/38
Nagy-Britanniában
IRMER, THOMAS
Játék egy bestsellerrel 2/1
Rimini Protokoll: Mein Kampf
Frank Castorf vad regény-színháza a megrázkódtatások
Európájában 6/42
A Karamazov testvérek, Berlin; Svejk, München
JÁSZAY TAMÁS
Kortárs klasszikusok. 4/41
Eurokontext.sk nemzetközi színházi fesztivál
K. HORVÁTH ZSOLT
David Bowie maszkjai. 6/86
A glam rock találkozása a színészparadoxonnal
KOVÁCS BEA
Multikulturális csodák 1/7
Needcompany: A vak költő
Csak a szellem marad 3/38
Koršunovas Királya
KRÁLL CSABA
Úristen, táncolok! 6/45
Jérôme Bel: Gala, Tanzquartier, Bécs
LOTZ, WOLFRAM
A színház maga is társadalom . .6/36
MOLNÁR ZSÓFIA
Valèriana, avagy befogad és kitaszít (ez) a világ 6/56
Valère Novarina: Nevek erdejében, MITEM
NÉDER PANNI
Kihívásról kihívásra. 3/12
Life and Times, Nature Theater of Oklahoma
PAVIS, PATRICE
Érti-e az idegen mások
előadását? 6/49
ROSNER KRISZTINA
A járás művészete. 2/41
Tadashi Suzuki társulatának ötvenedik évfordulója
RUDNYEV, PAVEL
A zárókő 1/35
Milyen veszélyekkel jár a moszkvai Arany Maszk Fesztivál megszűnése?
RUNCAN, MIRUNA
Örök újrakezdés 1/39
A Román Nemzeti Színházi Fesztivál
SELYEM ZSUZSA
Biciklik a kézi meghajtású
körhintán 11/51
A 21. Európai Előadó-művészetek és Román Dráma Fesztiválja Temesváron
SLEVOGT, ESTHER
Berlini Színházi Találkozó 1/43
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA
Durván munkált anyagok 1/31
Beszélgetés Antony Hamiltonnal
TOMPA ANDREA
A könnyű gonosz. 2/10
Milo Rau: Gyűlöletrádió
UPOR LÁSZLÓ
A csupasz tér és a megélt idő . . .6/40
Peter Brook mesél

SZEMLE

ADORJÁNI PANNA
Valaki helyett beszélni 2/16
Négy dráma a ruandai, boszniai, kambodzsai és örmény népirtásról
DARIDA VERONIKA
Minek nevezzük?. 6/103
Andreas Kotte: Bevezetés a színháztudományba
P. MÜLLER PÉTER
Dramaturgia a globális
gyakorlatban 6/100
Katalin Trencsényi: Dramaturgy in the Making
SCHULLER GABRIELLA
A színháztudomány átrendeződő terei. 6/98
Rendezett tér; P. Müller Péter: A színház/tér meghódítása
SERESS ÁKOS
Martha és a Kinsey-nők 6/129
Homofób-e a Nem félünk a farkastól?
TARJÁN TAMÁS
Sárkány alszik vele 6/105
(M)ilyen gazdagok vagyunk(?) – Sütő András-műhelykonferencia
Életre szóló nyom 10/48
A második életmű – Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája

E számunk szerzői

Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapesten él
Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él
Deczki Sarolta (1977) irodalomtörténész, filozófus, kritikus, Budapesten él
Dohy Anna (1995) a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem hallgatója, Budapesten él
Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
Hamvay Péter (1970) újságíró, Budapesten él
Kelemen Kristóf (1990) dramaturg, író, rendező, Budapesten él
Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Origo munkatársa, Budapesten él
Kovács Dezső (1956) szerkesztő, kritikus, Budapesten él
Kovács Natália (1989) doktorandusz, Budapesten él
Nagy András (1956) író, egyetemi oktató, Leányfalun él
Néder Panni (1987) rendező, Berlinben és Budapesten él
Ölbei Lívia (1966) újságíró, kritikus, Szombathelyen él
Róbert Júlia (1982) dramaturg, Budapesten él
Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
Szemessy Kinga (1989) tanár, kommunikációs munkatárs (Budapest Kortárstánc Főiskola), Budapesten él
Tarján Tamás (1949) irodalomtörténész, az ELTE BTK oktatója, Budapesten él
Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él
Zappe László (1944) nyugdíjas újságíró, kritikus, Nagykovácsiban él