SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • május

L. évfolyam, 5. 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

ÉRZELEM/KIFEJEZÉS

2 Hogy érezzük, hogy érzünk
Stark András pszichiáterrel Tompa Andrea beszélgetett
8 Schuller Gabriella: Hogyan hat?
Párhuzamos hatásesztétikák a kortárs magyar színházban
13 Érzelmeink láthatóságáról
Zsótér Sándor és Jákfalvi Magdolna beszélgetése
16 A képek beszédessége
Horváth Csabát Fuchs Lívia kérdezte
19 Margitházi Beja: A jelenlét minősége
Minimalista arc- és játékstílus kortárs magyar játékfilmekben
23 Thomas Irmer: A birodalmi stílustól a nem-játszásig
Rövid áttekintés a színészi módszerekről az újraegyesítés utáni Németországban

KRITIKA

26 Pethő Tibor: Eklektikus túlzsúfoltság
Shakespeare: Szentivánéji álom – Vígszínház
28 Zappe László: Nagyobb hatalmak közé szorulva
Tadeusz Słobodzianek: A mi osztályunk – Miskolci Nemzeti Színház
30 Tarján Tamás: Angolír henger
Martin McDonagh: Hóhérok – Katona József Színház
32 Papp Tímea: Az idő teszi ezt?
Csehov: Apátlanul (Platonov) – Kecskeméti Katona József Színház, Ruszt József Stúdiószínház
34 Zappe László: Megbízható, helyi érdekű intézmény
A Győri Nemzeti Színház folyó évadáról
36 Horeczky Krisztina: „Rettenetes és kibírhatatlan”
Győri, pécsi és szegedi balettbemutatók a Müpában

AZ IFJÚ NÉZŐHÖZ

39 Maul Ágnes: Hát ti, kik vagytok?
Szubjektív gyerektáncszínházi körkép
43 Turbuly Lilla: Csecsemőszínház felnövőben
Small Size Napok, Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház
45 Turbuly Lilla: Nem rejtik véka alá
Zsuzsika hangja – Karinthy Színház

ÚJRANÉZŐ

47 Kelemen Orsolya: Mikor Helmer nem csak Nórát veszíti el
Top Dogs – Katona József Színház, Kamra

IMEDIA

OBSERVER

Címlapon: Monori Lili a Látszatéletben (r.: Mundruczó Kornél). Fotó: Dömölky Dániel. Belső borítók: Herbert Fritsch Márvány márvány (Murmel Murmel) című előadása a Volksbühnén. Fotó: Thomas Aurin. Béres Attila A mi osztályunk-rendezése, Miskolci Nemzeti Színház. Fotó: Éder Vera. Hátsó borítón: Kovács D. Dániel Szentivánéji álom-rendezése, Vígszínház. Fotó: Dömölky Dániel.

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

HOGY ÉREZZÜK, HOGY ÉRZÜNK

Beszélgetés Stark Andrással

Hogyan hatnak ránk mások érzései? Mit fogadunk el, mit utasítunk el, és min múlik mindez? Hogyan hat a személyesség? Miért érezzük szükségét „kilesni" másokat? Miért van szükségünk a színpadon érzelmi kifejezésre, intimitásra? Mi az a „pozitívum", amire szükségünk van? Mi az az erotikus áramlás színpad és nézőtér között? STARK ANDRÁS pszichiáterrel TOMPA ANDREA beszélgetett.

– Pszichiáterként évtizedek óta foglalkozol filmelemzéssel is, kurzusokat tartasz leendő orvosoknak, emellett sokat jársz színházba. Arról szeretnék veled beszélgetni, hogyan tud hatni a színház. Hogyan reagál az agyunk mások érzéseinek kifejezésére, mit tesznek velünk a tükörneuronjaink, amelyekkel önkéntelenül tükrözzük mások érzéseit, viselkedését, akár testhelyzetét? Ugyanakkor csakis bizonyos határokon belül vagyunk képesek tükrözni és elviselni dolgokat; ha ezek a hatások olyan túlzókká válnak, mint például amikor a média elkezd valamit nagyon dramatizálni, sokkoló képekkel operálni, akkor az ellenkezőjébe fordul a reakciónk, bezárunk, és elutasítjuk, amit látunk.

– Eszembe jut a *Szégyen*, Mundruczó Kornél előadása, amely valahogy az iszonyattal kapcsolatban a szexuális erőszaknak a megjelenítése, ami nagyon távol áll tőlem, még filmen is. Mégis hatott rám a *Szégyen*, és gondolkodtam azon, hogy mitől. Talán attól, hogy a meztelenség révén a kiszolgáltatottságot nagyon érzékletesen, személyesen jelenítette meg. A személyességtől nehéz eltávolodni, nehéz azt elhárítani magunktól. Az erőszakot könnyen távol tartjuk. Olyannyira, hogy vetítettem pszichiátereknek az *Eszeveszett mesék* című argentin filmet, amelynek a témája az agresszió megjelenése a mindennapi életben, volt benne vér és erőszak, mindez társadalmi összefüggésekben. De a sokat látott pszichiáterek is kiborultak. Van bennünk averzió az agresszió látásától, főleg akkor, ha egyik féllel sem tudunk érzelmileg azonosulni. Küzdünk az ellen, hogy az agresszorral azonosuljunk, ugyanakkor tudattalanul védekezünk az áldozattal való azonosulás, az áldozattá válás ellen.

– A személyességen múlik tehát az, hogy el tudom fogadni vagy elutasítom az agresszió ábrázolását?

– Úgy éreztem, hogy a lány lemeztelenítettségével a színész a saját bőrét viszi a vásárra. Tehát nem szerepet játszik, hanem azt érzékelem, hogy ő maga válik kiszolgáltatottá. Több előadásban, amelyik megfogott, ez számomra a fontos mozzanat: hogy ne érezzem, hogy ez idézőjelbe van téve, hogy csak egy szerepet ad elő, még akkor is, ha nagyon jól tud vele azonosulni, vagy magából úgy tud hozni olyan emlékmeg élményanyagot, hogy attól az alakítás nagyon hitelesnek tűnik. Mi teszi azt, hogy a színházban nem tudunk kitérni a nagy érzelmeket elől, amelyeket egyébként az ember nem mindig tud közel engedni magához? Min múlik, hogy tükröződik-e, vagy hogy meddig bírjuk a tükrözést? A tükrözésnél talán te is az anya-gyerek kapcsolatbeli tükrözésre gondolsz, mert onnan indul el a tükrözés: az anya eteti a gyermekét, és közben maga is kinyitja a száját azért, hogy a gyerek majd azt másolja le. Magunkat az anya tekintetének tükrében ismerjük fel. Az anya mosolya tükröz vissza minket, abban érezzük azt, mikor még egy szavak előtti világban élünk, szimbiotikus kapcsolatban az anyával, hogy örülnek nekünk, annak, hogy vagyunk. Van egy sokáig nem felismert, de velünk született képességünk, a mosolyválasz képessége – ez is tükrözés. Ami azért vitális képesség, mert ez hívja elő az anyából azt az érzést, hogy ha a kisbabánk ránk mosolygott, akkor fölismert minket. Tehát ezek jelentőségtulajdonítások, mégis az alapvető kötődésnek, az elsődleges és feltétlen ősbizalomra épülő kapcsolat kialakításának nagyon fontos részei, ami úgy is fogalmazható, hogy a szem a lélek tükre. Talán a színház hasonló tükrözésre képes.

– Te filmeket is elemzel, és a két médium között mégis jelentős különbség, hogy ott egy történésben vagy benne, a színházi eseményben viszont három dimenzióban, egy közös térben vagyunk.

– A színház hagyománya, legalábbis azok alapján, amennyit én épp csak sejtek erről, a kukucskáló színház, ami voyeuri nézőpozícióra épít, ahogy a mozi is a voyeuri nézői ösztönszükségletekre épít. Sötétben, félhomályban meglesünk valamit, titkokat, a születés, a halál, az agresszió titkát. Tehát ez gyermeki, ödipális kori kíváncsiságból fakad, erős összefüggésben a jelenléttel. A szüleink szexualitásáról, arról, hogy mi zajlik a hálószobában, ahonnan vagy hallunk hangokat, vagy nem, a fejünkben mindenképpen megjelenik egy nagyon izgalmas fantázia, miszerint apa és anya csinálnak valamit, amiből én ki vagyok rekesztve. Ez eléggé pszichológiai közhely, de a gyerek ezeket a hangokat a szülői hálószoba fantáziájában és látványában is – ezt Freud írta le – úgy éli meg, hogy apa bántja anyát. Az az alapállás, hogy az apa ag-

resszor, az anya pedig elszenvedi az agressziót. Innen ered a szenvedés, a szexualitás és az agresszió differenciálatlan összekeveredése. A voyeuri kíváncsisággal beavatódunk a titokba, amely minket is megmagyaráz.

– De a színház tulajdonképpen pont ezt a voyeuri térszerkezetet, nézői pozíciót kezdi erősen szétbombázni, és egyre kevésbé akarja, hogy csak „kifigyelő" legyél.

– És szintén ez ellen hat az elidegenítő brechti színház, amely arra buzdít, hogy ne azonosulj, hanem lásd kívülről a dolgokat. Brecht azt akarja elérni, hogy ne lépj érzelmi viszonyba, hanem gondolkodj, és akkor ebből kognitív folyamat lesz. Én azt hiszem, hogy ezt nem lehet megcsinálni, ez a lehetetlennel határos. Felidézem a *Kaukázusi krétakör*t, Zsótér rendezte a Vígszínházban – nagyon jó előadás volt. Vagy amikor Eszenyi játszotta a *Szecsuáni*t Nem lehet nem azonosulni ezekkel a papírnak szánt figurákkal. Eszenyi is például annyira önmaga volt, minden porcikájában, a maga szenvedésével, az indulatával.

– Brechtnél inkább hullámvasútnak értelmezem ezt az elidegenítést: fölkínálja az azonosulást, de utána lerombolja. Azt mondja, hogy de hát ez csak egy szerep, csak színház. Kis stációkra bontja az azonosulást, és utána kidob belőle azzal, hogy nézz rám, nézd meg, hogy mivel azonosultál.

– Ennek az lehet az értelme, hogy rákényszerít a reflexióra, mert a néző, miután kimegy a színházból, nem feltétlenül próbál reflektálni a látottakra, nem biztos, hogy elkezdi önmagába vetíteni, hogy amit látott, az mennyire érvényes rá, hol van ő benne. Tehát kétségtelen, hogy ha ezt jól megcsinálják, akkor van olyan hatása, hogy nem lehet kitérni előle, muszáj végiggondolni.

– Ezek az azonosulások, felismerések mennyire képesek tartós hatásra a nézőben?

– A művészet az önismeret leghatékonyabb tükre, csak az a baj, hogy erre serdülőkorban vagyunk a legfogékonyabbak, utána egyre jobban zárulunk. Ma már sok társulat van, amelyik elmegy gimnáziumokba, osztályokba, ott játszanak. Fölfedezték, hogy egy ilyen közegben sokkal intenzívebb hatást lehet elérni úgy, ha a fiatalok bekapcsolódnak, bevonódnak, ha beszélhetnek arról, hogy mit éltek át. Ez a kamaszkori egocentrikus világkép nagyon erős önismereti fogékonysággal jár, amely aztán fokozatosan háttérbe szorul, egészen odáig, hogy később nehéz ezt az inaktivitási atrófiában szenvedő képességünket újra felszínre hozni. Értelmesen élni azt jelenti, mindennap feltenni magunknak a kérdést: ki vagyok én? Ezt a kamaszkor önkeresése után egyre inkább elfelejtjük. Ami pedig nagyon fontos, hogy a művészet tükrében felismerjük a pillanatnyi önmagunkat, hogy kik vagyunk, mert ez mindig más. Az identitásunk nem egy befejezett, egyszerre kialakult és egy adott pillanatban rögzült képződmény – nap mint nap más súlyú kérdés, hogy ki a fene vagyok én. És fontos, hogy a művészet segítsen föltenni ezt a kérdést. Persze, gyógyíthat a színház. Akár egészen extrém módon. Ugye a „szomszédban", Bécsben Jakob Moreno kitalálta, hogy a színház gyógyít; ez pszichodráma, mert a

Fotók: Kiss Tibor Noé

pszichodrámának te magad is résztvevője vagy, kitalálsz benne fontos pozíciókat, a protogonistát, a belső hangot. Vannak ilyen „pszichoszínházak", Bácskai Veráé például, vagy a „rögtönzések színháza" a nézők aktív részvételével. A játéknak, játékosságnak, amikor egy *face to face* terápiában vagyunk, kevés tere van. De a színháznak később is hatnia kell – talán a kegyetlen színház is valami olyasmit próbál elérni, hogy kizökkentsen minket ebből a hétköznapi beállítódásból, amely segít védekezéseképpen kívül maradni egy előadáson. De én a magam részéről annyira szívesen kitenném magamat a színház intenzív érzelmi hatásának. És olyan ritkán tapasztalok ilyet.

– Szerinted mi ennek az oka?

– Az én kedves pesti, atyai-anyai jó barátaim sokat segítettek a színházhoz való viszonyom formálásában. 1950-től a kilencvenes évekig szinte minden előadást láttak. Olyan előadásokat is, amelyekről azt mondták, hogy ez a színház nagyon sokszor fenékbe rúgja őket, csalódás, bosszúság, de újra elmennek, hogy megkapják ezt a rúgást, mert mégis van bennük nyugtalan kíváncsiság, hogy élményben részesüljenek, olyan élményben, amelyben rendkívül fontosak a jó színészek és a rendezői eredetiség. Elviselhetőbbé tette számukra az életet ebben a négy évtizedben a színház „virtuális valósága". Bergmannal kapcsolatban szokták azt mondani a filmesek, hogy az érzelmileg szegények ópiuma, hogy a moziban, és valószínűleg a színházban is, ha jó, akkor a mindennapi, hétköznapi érzelmi szegénységünket kicsit földúsíthatjuk érzésekkel, szeretettel, fájdalommal, haraggal, örömmel. És leginkább arra van igényünk, még talán a legnagyobb kegyetlenség közepette is, hogy érezzünk, hogy fölcsillanjon a szeretet képessége, hogy olyan emberi viszonyokat lássunk, amelyekben valami utal a szeretésre.

– Viszont a színháznak vannak korszakai, amikor nagyon határozottan az az elvárás vele szemben, hogy legyen pozitív. Pozitív tartalom, pozitív üzenetben. Nyilván az '50-es évek jut mindenkinek eszébe elsősorban, amikor a negativizmus nagyon súlyos bélyeg volt, és ez a pozitív üzenet volt a kívánatos, de ilyesmi ma is megfogalmazódik a kultúrpolitikában, színházcsinálókban, de gyakran a nézőben is. Szerinted mennyire emberi szükséglet az, hogy legyen efféle „pozitív üzenet"?

– Az biztos, hogy nagyon erős szükséglet. Filmes analógia jutott eszembe: az Ádám almái című dán film, amelyikben sok a kegyetlenség, de a humor is domináns – most játszsza a Pécsi Nemzeti Színház a belőle készült előadást. *Ádám almái*t a varjak megeszik, és a végén kilövik a pap szemét, és már úgy néz ki, hogy meghal, de aztán van „föltámadás", csoda. Van kegyetlenség is, de ebből katartikusan megszülethet a remény. Ez nagyon erős vágyunk.

– Egyébként egyetértesz, hogy a mindennapi szegénységünket pótolják ezek a művek? A művészet olyan sűrítmény, amelyben két óra alatt meg lehet élni egy teljes életet?

– Igen. A szegénység kifejezés talán kicsit erős, de sokan vallják, hogy a mozi a szegények vigasza, mert érzelmeket visz az ember életébe azáltal, hogy olyan történeteket mutat, amelyeknek a néző személyesen nem a részese. A hétköznapi életünk kevés érzelmi spontaneitást, „szabálytalanságot", nyíltságot, személyességet tesz lehetővé. Én könnyű helyzetben vagyok, mert a pszichoterápiában hivatásos „intimitásfogyasztóként" abban van részem, hogy a másik ember megoszt velem olyan benső vágyakat, félelmeket, titkokat, amelyekben részesedni gazdaggá tesz, mert belőlem is előhív sokféle érzést. A hétköznapok különböző megoldandó

feladataira orientált életünkben ez nagyon redukált. Az élmények olyan fokú intenzitására, ami például a pszichoterápiában vagy egy jó művészi alkotás hatásában, élményében előjön, arra nagyon nagy a vágyunk, mondhatni, szükségletünk.

– Én ezt inkább úgy képzeltem, hogy ezek az érzelmek a valóságban nagyon szét vannak húzva, tehát mindaz, amit meg lehet élni egy másfél órás film alatt, az az életünkben negyven év alatt következik be.

– Lehet, és ez eléggé tragikus. A konformitás unalmában elfelejtünk élni. Ki a fenének van ideje ezt kivárni? Van bennünk türelmetlenség, félelem is az életünk végessége miatt, de talán még jobban félünk a változástól, és az ezzel szükségszerűen együtt járó krízisektől. Ezért kellene intenzíven élni, vagyis mindent átélni… Mérei Ferencnek volt ez a jelmondata: „mindent átélni, mindent átélni, és nem kell mindig jól járni". Talán a terápia is segít – pontosan a kapcsolatra való fókuszálás révén – a pillanat átélésében, és az arra való reflexióban. És ha a színház tud ilyen igazi, itt és most megtörténő pillanatokat teremteni, amelyeknek nézőként a részesévé válsz, mert előhívnak belőled személyes emlékeket, tudattalanokat, akkor már elindult valami, amiből katarzis lehet előbb-utóbb.

– Szerinted mi a színpad felelőssége abban, hogy nem sikerül nézőként átélnem, amit látok?

– Például az, hogy a színpadon a színészek fölmondják a szerepeiket, és nem kapcsolódnak egymáshoz. A végszavak megvannak, csak az érzelmi kapcsolódás nincs meg. Hiszen amikor érezzük, hogy a színpadon egy igazi érzelmi áramkört keletkezik, annak észrevétlenül máris részesei vagyunk. Gyakran érzékelem, hogy a színész valamilyen okból fél beleadni magát olyan intenzitással az előadásba, a jelenetbe, hogy a partneréhez úgy kapcsolódjon, hogy az egy valóságos találkozás hitelességét adja meg. Ehhez társulati játék kell. Kaposváron a '80-as években ez megvolt: a *Marat/Sade*-ban mindenki együtt mozgott. A Katonában is voltak ilyen előadások, például a Csehovok. Amikor a csapat egy hullámhosszon mozog, az szerintem nagyon felerősíti a színházi hatás erejét és a néző bevonódását.

– Színházilag értem, viszont az életben sokszor van olyan tapasztalatunk, hogy idegen testként mozgunk egy közegben, hogy nem tudunk emberekhez kapcsolódni.

– Éppen ezért vágyunk olyan élményekre, amelyek azt mutatják, hogy ez lehetséges. És még abban is megerősítenek, hogy mi is képesek vagyunk rá; de nem úgy, hogy az ölünkbe pottyan, hanem ha aktív és cselekvő részesei vagyunk ennek a folyamatnak. Passzív befogadó módon nem megy.

– És miért hárítunk, miért nem akarunk bizonyos dolgokat átélni, amelyeket a színház mégis „jól" kínál fel?

– Azt gondolom, hogy működnek bennünk természetes énvédő mechanizmusok; ezek védenek minket az olyan feszültségektől, amelyekre nem tudjuk a megoldást, nincs válaszunk, így tudattalanul hárítjuk őket. Ha nagyon bevonódunk, akkor lehet, hogy a szorongásaink felerősödnek, ami nem segít eljutni egyfajta katarzis révén ahhoz a fajta feloldódáshoz, amikor az ember úgy megy ki a színházból, hogy legszívesebben azonnal megváltoztatná az életét. Tehát van egy természetes önvédelmi rendszer, és a színház erre nincs mindig tekintettel.

– Ezt hogy érted? Mondasz rá példát?

– Tessék, egy pozitív példa Pécsről. Ebben az évadban mutatták be az *Addikt* című előadást. A darab a pusztító függőségről szól. A szerző, Szücs Zoltán maga is végigjárta ennek a poklát. Pécs környékén több rehabilitációs intézmény is működik. Kétséges volt, hogyan fogadják a nézők az előadást, hiszen a drogosokkal kapcsolatban leginkább negatív sztereotípiák és tapasztalatok élnek, elutasító velük szemben a társadalmi közhangulat. A darab folyamatosan telt házzal megy. Két beszélgetést is vezettem az előadások után az ott maradt nézőkkel, illetve a színészekkel, az íróval és Anger Zsolt rendezővel. A színpadi helyzetek, az emberi sorsok, drámák megélt hitelessége, a játék őszintesége szerethetővé tette azokat az embereket, akiktől az utcán félelemmel és riadtan elfordulunk. Ezáltal az előadás átélhetővé, megrendítővé, emberivé vált.

– Sok olyan színházi törekvés volt, és erősödött fel mára, amelyik pontosan az érzelmi azonosulást akarja kikapcsolni.

– Lehetséges, csak azt nem értem, hogy mire jó, ha a néző kívül marad. A művészet nem tisztán rációval, hanem mindig emócióval és tudattalan hatásokkal is dolgozik. Nem szájba akar rágni, nem egy filozófiai üzenetet akar közvetíteni. Ott van például a *Mi osztályunk* című előadás a Kamrában, amelyen gondolkodni kell. A játék különössége, furcsasága az, hogy a szereplők végig gyerekek maradnak, de közben múlik körülöttük az idő. Az életünk idő-élménye ritkán tudatosul bennünk. Az előadás olyan komplex élmény volt számomra, amitől az érzem, ez az, amire vágyom, ilyen színházra.

– Egy agykutató azt állította, hogy a színházba járás sokkal inkább frissen tart, és megvéd az időskori elbutulástól, mint például a keresztrejtvényfejtés, és ez engem valahol meglepett. Ő az érzelmi azonosulást, átélést emelte ki mint „fiatalító" képességet.

– Én a keresztrejtvényfejtést is nagyon jónak tartom, tréning és torna, a passzív tudást és szókincset aktiválja és tartja frissen, protektív az elbutulással szemben. Az elbutulás folyamatához érzelmi izoláció, érzelmi beszűkülés társul, a kapcsolatok redukciója, ennek okán az ember érdektelenné válik. A felvetéseddel kapcsolatban eszembe jut a színház és a pszichoterápiás helyzetek élményeinek hasonlósága. Amikor reggel kedvetlenül idejövök a pszichoterápiás központba, majd találkozom a pácienssel, eltelik egy negyedóra, és azt veszem észre, hogy érdekel, mozgósítja a kíváncsiságomat, ami létrejön köztünk, az itt és most valóságos élmény, a végére pedig megteremtődik bennem az a jóleső érzés, hogy még képes vagyok figyelni, érezni, még képes vagyok érzelmi bevonódásra, érzelmi átélésre. Azt hiszem, ha a színház *per analogiam* képes megadni ezt az élményt, akkor máris nincs hiába. Ha érzelmileg mozgósít, akár a regresszió irányába. Ha fölébreszti bennem a gyermeki kíváncsiságot, fogékonyságot – mert nemcsak a kamaszkori fogékonyság, de a kisgyermekkori kíváncsiság is bennünk él. Ha a színház segít ezt elevenen tartani vagy előhívni, akkor sokféle lehetőség van arra, hogy ne csak passzív, sokszor bosszankodó vagy érdektelen néző maradjak, aki kipipált egy bérletes előadást.

– Amikor arról beszéltünk, hogy önvédelemből az ember elutasít, mert nem képes…

– …befogadni az agresszivitást.

– Van, hogy önvédelemből nem akarok azonosulni, mert nem tudom elviselni azt a változást, ami a befogadást követné.

– Igen. Nagyon fontos, hogy az élményt legyen kivel megbeszélni. Észreveszem magamon is, hogy erősen változó, mikor mennyire van kedvem előadás után beszélgetni, mennyi élvezet, meg izgalom a látottakról beszélni. De gyakran a düh is segíthet a kibeszélésben. Szóval nem kell, hogy az élmény eufórikus legyen. Amikor az ember dühös, akkor is keresi az okát, hogy miért. Nekem például azok az izgalmasabb és tartalmasabb színházi élményeim, amikor rögtön utána nem tudok

mást megfogalmazni magamnak az előadással kapcsolatban, csak azt, hogy hatott rám. De érteni nem értem, miért, tehát nem vagyok intellektuálisan annak tudatában, hogy pontosan mi hatott rám. És az előadásokat követő nyilvános beszélgetéseken általában azt tapasztalom, hogy szinte minden néző, aki ott marad, aktív, megnyilvánul, személyesen, kíváncsian.

– Erre sose gondoltam így, de a kritika is egyfajta megbeszélés magammal, aztán meg a világgal.

– Azért írsz róla, mert újraéled benned. Erre az egyszerű nézőnek is megvan az igénye, csak ő nem tud kritikát írni. Én is kitaláltam magamnak egy műfajt: filmekről beszélgetek. Újraéljük az élményt, és az sokkal személyesebbé válik attól, hogy a fantáziánkban, a belső képeinkben újra megjelenik, amit láttunk. Ilyenkor már jobban átéljük, mi volt az az érzelmi viszonyulás és bevonódás, amit kiváltott bennünk egy-egy előadás vagy film. De beszélni róla nemcsak újraélés, hanem feldolgozás is: olyan lehetőség, amely segít megérteni, hogy bennünk, önmagunkban mi játszódott le.

– Sok közönségtalálkozót vezettem, és ugyanez a tapasztalatom, hogy leszámítva a nagyon érdektelen előadásokat, amelyek után az ember nem szívesen marad ott, hogy beszélgessen, a nézők kifejezetten szeretnek beszélgetni, megosztani, vagy legalább meghallgatni másokat, bár nincs ennek nagyon jó gyakorlata Magyarországon.

– Nincs jó gyakorlata. Zárójelben azért hozzátenném, hogy a nézők még egy nem túl jó előadásnál is nagyon méltányolják a színészi játékot. Tehát érzékelik a színész erőfeszítését, jelenlétét. Sokáig nem értettem, mi a csudáért tapsolnak meg egy rossz előadást annyira. Hát azért, mert a színész részvételét, odaadását megbecsüli a közönség, azt, hogy kapott valamit. A rendszerváltás előtti évtizedekben is a kor sok-sok zseniális színésze segített elviselhetőbbé tenni az életet, élvezhetővé téve a sokszor csapnivaló darabokat.

– Visszatérve az agresszióra: szerinted hol dől el az agresszió elutasítása?

– Szerintem alkotói oldalról kell hozzá valami nagyon erős művészi késztetettség, intuíció, bevonódás. Bergman legjobb filmjei, a *Persona*, a *Suttogások és sikolyok*, hogy csak ezt a kettőt említsem, azért páratlanok, mert érződik bennük, hogy ha nem csinálja meg őket, akkor belehal – az élete múlott rajtuk. Olyan regresszív szédüléssel járó, mozgásképtelen állapotban volt, amelyből ki kellett magát dolgoznia, és ebben csak a fantáziájára és az intuícióira hagyatkozhatott. Fogalma sem volt, hogy mit csinál, de a gyerekkori, alapvető, nagyon korai, talán szavak előtti élményvilágát tudta megjeleníteni. Tehát vitális jelentősége volt, hogy csináljon egy ilyen filmet. És voltak hozzá színészek, akikből elő tudta hívni azt, amiben önmagát látta meg. A film számára öngyógyítás volt, terápia, a saját terápiája. De ha ez a terápia elemi erejű és őszinte, akkor a nézőre is terápiásan hat. Súlyos a tétje: ez vérre megy, mint ahogy az igazi érzelmi-erotikus szexuális intimitás is. A teljes sebezhetőségünket kell a vásárra vinnünk. Szóval az ilyen esetekben az agresszió nem destruál. Ott van például a *Suttogások és sikolyok*: Karin egy üvegszilánkkal fölsérti az ölét, vérzik, gyöngyözik az arcán a verejték, kéjesen megnyalja a szája szélét, rákeni a vért az ágyra, aztán az arcára. Megmutatja a véres ölét a férjének. Tömény agresszió, gyűlölet, kiszolgáltatottság, megalázottság. De a katarzishoz kellett mindez, aminek aztán megvolt a film végén a feloldása, amikor a három nővér a békévé oldódó emlékezésben kis napernyővel sétál a kertben, és Anna ringatja őket a gyerekkori hintán.

– Mennyire tudatosak ezek a folyamatok az alkotói oldalon?

– A szerző „eltéved", és akarva-akaratlanul tudatosodik benne egy folyamat. De nem a tudatosítás írja a művet, hanem a mű segít hozzá a tudatosításhoz. Ettől lehet pozitív érzelmi hatása rá, és lehet az olvasóra is, aki ennek révén magára ismer. A *Persona*ban Bergman az anyjához való kora gyerekkori kapcsolatát, és ezáltal a nőkhöz való viszonyát próbálta megérteni. Emlékezett arra, hogy az anyja nagyon szoros érzelmi közelségből egyszer csak elérhetetlenné, megközelíthetetlenné vált, amikor a szülei drámai időszakot éltek át a házasságukban: a lelkész papa merevsége, érzelmi frigiditása, hűvössége az anya számára elviselhetetlenné tette az életet, így megcsalta őt egy baráttal, egy másik lelkésszel. Bergman nem ebből írta a filmjeit, csak amikor ezek a filmek elkészültek, rájött, hogy erről szólnak: hogy mi történik két ember között, hogy mi is a szeretet, hogy valaki közel enged magához, aztán elutasít, egyedül hagy – ez nagyon fáj. A József Attila-i *Nagyon fáj* ugyanez az alapélmény: a depresszív anya érzelmileg hozzáférhetetlenné válik. A gyerek úgy érzi, elhagyatott, mert él benne a vágy az egybeolvadás, az intimitás iránt: hogy átöleljék, szeressék, testi gyengédséget és közelséget kapjon. Ez univerzális emberi élmény. Innen lehet tudni, mi az, amikor megteremtődik az én és a másik közötti közvetlen átjárhatóság. Az érintés szükséglete alapszükséglet. Ma olyan világban élünk, ahol az intimitás, a szeretve levés, az elfogadás helyett inkább intolerancia van, önzés, tapintatlanság, durvaság, agresszió. „Ölnek, ha nem ölelnek." Alig van türelem egymás iránt. Pláne belülről jövő mély érdeklődés és kíváncsiság. És ha jön valami, ami fölerősíti, hogy de igen, megvan benned ennek az igénye, és ne félj ezt átélni, akkor az nagyon nagy felszabadító erővel bír. Ha ezt a színház képes megteremteni, akkor már megéri.

– A szavaidat akár úgy is értelezhetem, hogy ez az áramlás a színpad és a nézőtér között is létrejöhet, mint egy szimbolikus ölelés.

– Így van. És ennek kell legyen erotikus intimitása. Ezt a színház is tudja, csak megteremteni nehezen képes ezt az erotikus intimitást, szexuális provokációval próbálja elérni. Erotikus intimitás alatt azt értem: átjárhatóság, érzéki feszültség. Legyen benne izgalom, de nem a szexualitásra mint primer élvezetre irányulóan, hanem az én és a másik közötti átjárhatóság élményének a megteremtésére, hogy kinyíljak, befogadjak, átadjam önmagamat. A lényeg tehát, hogy érzéki feszültség jöjjön létre, amelyet nem kell szégyellnem, amelyet botránkozásmentesen, szabadon átélhetek. Akkor már van kapcsolódás a színész és énközöttem. Ezt igyekeznek sokszor öncélú szexualitással kiváltani, helyettesíteni. Nagyon nehéz megtalálni a modern eszközöket arra, hogyan jöhet létre a nézőtér és a színpad között olyan erotikus feszültség, amelyben az átjárhatóság már nem szavakkal történik, hanem másfajta; olyan áramlás, amelyet a színészek egymáshoz való kapcsolódása, egymásra rezonálása, a „játék" katalizál, és amely katarzishoz vezet. Te is azért írsz regényeket, mert szeretnél olyan drámákban részesedni, amelyektől az életed megkímél, amelyeket átélhetsz úgy, mint ahogy én a pácienseim drámait, traumáit, örömét átélhetem anélkül, hogy valóban keresztül kellett volna mennem rajtuk. Az írás, a terápia tehát olyan participációra ad lehetőséget, amelytől én érzelmi többletet szerezhetek, gazdagabbá válhatok. A drámaiság nagyon fontos élményszükségletünk arra, hogy érezzük, hogy érzünk, fájunk, nevetünk, átélünk, tehát vagyunk. Szükségünk van erre a véráramlásra. Nem a kivérzésre, hanem az erotikus áramlásra.

JELENKOR

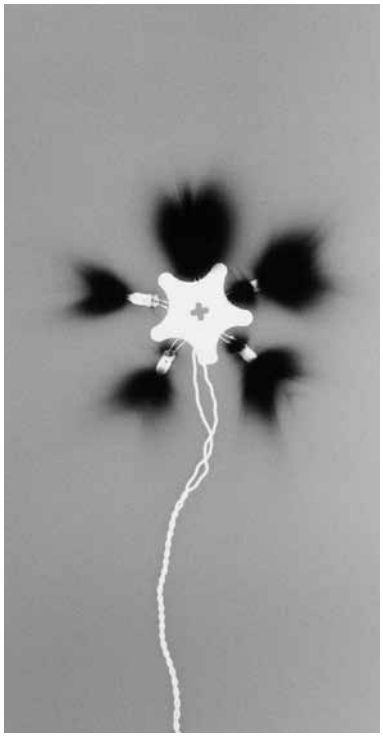
Szépirodalom
BÁN ZSÓFIA, JÁSZBERÉNYI SÁNDOR, KEMÉNY LILI, TOLNAI OTTÓ, ALICE OSWALD, MARNO JÁNOS, NYERGES GÁBOR ÁDÁM, MESTERHÁZY BALÁZS, GYUKICS GÁBOR, KARINTHY FRIGYES

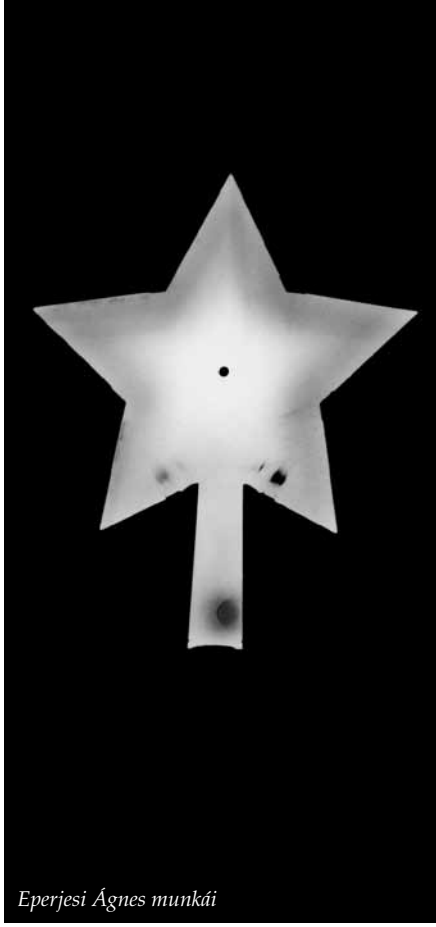
Interjú
DANYI ZOLTÁN

Tanulmányok, esszék, képzőművészet
KERESZTESI JÓZSEF, EPERJESI ÁGNES, KOVALOVSZKY MÁRTA, HÉVIZI OTTÓ

Kertész Imre (1929–2016)
FEHÉR RENÁTÓ, KRUSOVSZKY DÉNES és TURI TÍMEA írása

Kritikák
HARASZTOS ÁGNES (Jászberényi Sándor), BENCSIK ORSOLYA (Tolnai Ottó), SZÁNTAI MÁRK (Bencsik Orsolya), WEISS JÁNOS (Seregi Tamás)





Eperjesi Ágnes munkái

2017május
www.jelenkor.net

HIRDETÉS

SCHULLER GABRIELLA

HOGYAN HAT?

Párhuzamos hatásesztétikák a kortárs magyar színházban

Az érzelmek kérdése a nyugati történelem során végigkíséri a színházzal foglalkozó szövegeket. Platón veszélyt látott a színház intézményében, nem csupán a színlelés, de az általa keltett érzelmek miatt is (mivel azok a vágyakozó lélekrészre hatnak).[1] A *Poétika* katarzisfogalma nem csupán több évszázadnyi filológiai munkát, de az érzelmeivel reagáló néző helyzetének pszichoanalitikus értelmezését is maga után vonta.[2] Az érzelmeket a színész oldaláról megközelítő szövegek jellemzően szerep és színész viszonylatában vizsgálják a kérdést, és inverz vagy éppen analóg helyzetet tételeznek a színész és a néző érzelmi állapota között. A színész–szerep, színész–néző, néző–szerep viszonylatokra vonatkozó meglátások az adott kor színházra, emberre és érzelmekre vonatkozó nézeteivel együtt változnak, és műfajonként eltérést mutathatnak, akárcsak az érzelmek megmutatásának, kifejezésének aktuális színészi eszközei.

Ha az érzelmek kifejezésének kortárs alakváltozatait akarjuk nyomon követni, az egyik lehetőség, hogy Ibsen-előadásokból indulunk ki.[3] Ibsen drámái nem csupán a társadalmi nemi szerepek korabeli megítélését mozdították el, de egyben az érzelemkifejezés színészi eszközeinek és rendszerének paradigmatikus megújítói is voltak a maguk korában.[4] Ez a paradigmaváltás több tényező együttes hatásának volt köszönhető: a szerzői jogi törvény és az olcsó nyomtatás okán lehetővé vált a szövegek közreadása, így nem csupán hosszas színleírásokra nyílt lehetőség, de megjelent a drámai alak mint motivációval, múlttal, lelki rezdülésekkel bíró összetett személyiség elgondolása is. Ibsen drámáiban a szereplők az érzelmeikről és múltjukról beszélnek, gyónnak, miközben a színész aprólékosan kidolgozott testi jeleket hoz létre, melyeket a néző a megjelenített alak érzelmi életének szimptomatikus jeleiként olvas, egy ok-okozati hálóban értelmezve azokat. A testjáték egyébként nem különbözik radikálisan a melodrámák eszköztárától, de a gyónás, leleplezés, kibeszélés drámai szituációi racionálisan megfejthető értelemmel ruházzák fel. Noha az egész test szolgálhatja ezt a célt, az érzelmek közvetítője a lélektani realista paradigmában mindinkább az arc lesz. Ez feltehetően összefügg a fotográfia fejlődésével, ami egyebek mellett a fiziognómia tudományának fellendülését vonta maga után; Darwin 1872-ben megjelent műve (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*[5]) például az érzelmek fotográfia alapú képeit listázza portrék formájában.[6] A *Júlia kisasszony* (1888) előszavában Strindberg a kis tér, a rivaldafény kiiktatása és a smink elvetése mellett érvel, hogy a nézők minél inkább nyomon követhessék a színészek arcjátékát, amely az új típusú drámai személy hullámzó lelkiállapotát közvetíti.

Hazai színpadon alighanem Ascher Tamás 1985-ös *Három nővér*-rendezése vitte mindezt tökélyre, ugyanakkor kimunkáltsága, pontossága, részletei révén az előadás ki is mozdult a kisrealizmus keretei közül, a kortárs olvasatok szerint feltárta önnön megalkotottságát, konstruáltságát.[7] Noha a lélektani rezdülések legfőbb eszköze itt is a mimika volt, a nővéreket játszó három színésznő (Szirtes Ági, Básti Juli, Bodnár Erika) intenzív testjátéka az érzelmi csúcspontokon (gurulások, lekuporodások formájában, vagy amikor Szirtes Ági egy kancsó vizet önt a saját fejére) rámutatott a lélektani realizmus színészi kódjának patológiás rokonságára. Freud módszertani újítása a hisztériások gyógyítása kapcsán (Ibsenhez hasonlóan) a testi jelek racionális rend mentén való értelmezése, „olvashatóvá tétele" volt, melynek kulcsa az érintett nők múltjában keresendő.[8]

A szubjektumra és valóságra vonatkozó nézetek átalakulása többek között a színészi test színpadi használatának megújítását is maga után vonta.[9] A kétezres évek elején egy sor olyan előadást találunk, amelyekben már nem az arcjá-

1 Gondolatai Rousseau 1758-as színházellenes levelében lelnek visszhangra, és tulajdonképpen Brecht epikus színházra vonatkozó nézetei is beleilleszthetők ebbe a vonulatba. Paul Woodruff: Engaging Emotions in Theater: a Brechtian Model in Theater History, in *The Monist*, 1988/2, 235–257.

2 Vö. Philippe Lacou-Labarthe: A színpad: ősi, in *Thalassa*, 97/1, 52–71; internetes elérés: http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/laco.htm

3 Jeles András és Székely Kriszta *Nóra*-rendezéseivel jelen írás nem foglalkozik, egyrészt kevésbé relevánsak a választott fókusz szempontjából, másrészt nagyszerű elemzéseik olvashatók: Adorjáni Panna: Igazira maszkolt műviség (Többhangú kritika Artner Szilvia Sisso és Kovács Bálint kommentárjaival), in *Színház* 2017/3, 17–19; Miklós Melánia: Nóra örök, uo., 20–21; Darida Veronika: Babaházrombolások, *revizoronline* (2016.12.22.), http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6451/ibsen-noraja-budapesten-gyermek-babahaz-karacsony-helmereknel/

4 Elin Diamond: Realism's Hysteria. Disruption in the Theatre of Knowledge, in Uő: *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, Routledge, London, 1997, 5–41.

5 A művet magyarul is kiadták (Gondolat, Budapest, 1963), de a cím fordítása – *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése* – pont a lényeget mossa el.

6 Ehhez Duchenne egy fotósorozatát használta, aki egyébként a Salpêtrière kórház pácienseiről készült fotóival inspirációs forrásul szolgált Charcot számára is, hozzájárulva a betegség XIX. századi „feltalálásához". Vö. Georges Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, The MIT Press, Cambridge, Massachussettes, London England, 2003. Az eredetileg 1982-ben franciául megjelent könyv részletei magyarul: Georges Didi-Huberman: A hisztéria föltalálása, *Ex Symposion* 22-23 (1998), http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/no/huberman/kerete.htm

7 L. Kékesi Kun Árpád: Ascher Tamás: Három nővér, 1985, in *Theatron*, 2014/2, 6–12; , Czékmány Anna: Játék-tér. Ascher Tamás Három nővér rendezése, in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 353–368.

8 L. Diamond, i.m.

9 A folyamat áttekintéséhez l. P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

Szemenyei János és Trokán Nóra Zsótér Sándor Gabler Heddájában. Fotó: Walter Péter

ték a domináns jelrendszer az érzelmek közvetítésekor. Hogy néhány kiragadott példával szemléltessük: Schilling Árpád *W Munkáscirkusz* című rendezésében intenzív testjáték és József Attila-versek vázolják fel a szereplők viszonyrendszerét, illetve érzelmeit. Az intertextuális utalásokkal operáló *Leonce és Léná*ban a címszereplők arca érzelmektől mentes, a rájuk kerülő kiegészítők mindinkább automatákhoz teszik őket hasonlatossá, az előadás egésze a bábjátékhagyomány felől ragadható meg.[10] A *Hazámhazám* politikai revüje már csak a felhasznált tér (Fővárosi Nagycirkusz) okán is alkalmatlan lett volna a helyzetek és szereplők lélektani árnyalására. A sort még folytathatnánk, de talán ennyi is bizonyítja: a lélektani realizmus hagyományával direkt párbeszédet folytató *Sirój*on kívül minden egyes Schilling-előadás valamilyen alternatívát nyújtott az érzelmek felmutatatása kapcsán.

Pintér Béla ekkoriban születő előadásaiban a népzenei betéteknek, illetve a néptáncnak jutott ilyen szerep – a dalok úgy hatnak, mintha a szereplők legbensőbb érzéseit fogalmaznák meg. E korszak leginkább kiérlelt darabja a *Parasztopera*, ahol a szereplők arcfestése maszkszerű, és bár egy-egy grimasszal, szemvillanással karikírozzák az alakokat, az arcjáték csak sokadik a sorban a zene, a tánc, a kinezika és a proxemika (azaz a néptánc és a tablószerű beállások) után. Az œuvre későbbi darabjaiban Pintér a népzene helyett/mellett a két világháború közti időszak slágereit és dallamait, Bartókot, illetve a nyolcvanas évek alternatív zenei világnak néhány darabját szerepelteti a leírt dramaturgiai funkcióban. Hatásesztétikájának mai napig fontos eleme az egymáshoz nem illő elemek montázsa, amely egyrészt folyamatosan ébren tartja a néző figyelmét, másrészt sokkal intenzívebbé teszi számára az átélt érzelmi pólusokat (is). Különösen emlékezetesek azok a jelenetek, amikor a szereplő kifejezéstelen arca éles ellentétben áll azzal, amit éppen mond.[11]

A továbbiakban a kiinduló kérdésfelvetéshez visszatérve néhány példa segítségével azt vizsgálom, hogy miként íródik újra az érzelmek közvetítésének realista színészi kódja napjainkban, különös tekintettel a mimika lehetőségeire.

Zsótér Sándor *Gabler Hedda* című kecskeméti rendezése felhasználja, de apró, finoman adagolt jelek révén el is mozdítja a realizmus kereteit mind a színészi játék, mind a tér- és kellékhasználat tekintetében, miáltal egy több szinten működő előadás jön létre. Az előadás tere egy tágas nappali, melynek néhány eleme a kecskeméti színházépület nézőket fogadó előterét idézi meg. A hátsó falon egy kisebb képernyő látható, melynek képei metateátrálisan keretezik a színpadi történéseket (Ibsenről készült fényképek és karikatúrák formájában), valóság és színház viszonyára kérdeznek rá (Trokán Nóra lo-

10 Kiss Gabriella: *A kockázat színháza*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006, 129–130.

11 Ilyen például a *Sütemények királynőjé*nek azon jelenete, ahol Erikát a tanára az otthoni körülményeiről faggatja, vagy amikor a *Parasztoperá*ban a Vőlegény édesapja merev arccal énekli: „Fiatal koromban egy kiállhatatlan, egy / bunkó paraszt voltam. / Köszönöm, hogy emlékeztettél rá, már majdnem / kiment a fejemből. […] A szegénység a bárányból is kihozza a vaddisznót." Az idézet forrása a *Parasztopera* CD-melléklete (Darvas–Pintér: *Parasztopera*, Saxum Kiadó, 2016).

vas fotói a civilség auráját hozzák a színpadra), vagy csak egyszerűen kibillentenek minket a zárt téridő-koordinátákból (Caravaggio *Bacchus,* illetve *Beteg Bacchus* című festménye csak a II. felvonás vége felé válik referenciálisan rögzítetté, amikor is Brack pontosítja Lövborg halálának körülményeit). A színészek játéka az érzelemkifejezés fent leírt modelljére épül: finoman komponált test- és arcjátékukból következtethetünk érzelmeikre, egymáshoz való viszonyaikra, illetve arra is, amit környezetük elől titkolni szeretnének – főleg Heddának (Trokán Nóra) vannak ilyen kettős jelenetei. Ugyanakkor a legbensőségesebb gyónási és faggatási jelenetekben a szereplők a nézők felé beszélnek, különösen erős szuggesztivitással, akár kifacsart pózban: Lövborg (Nagy Viktor) Heddával való első beszélgetése alatt csaknem hátat fordít a nőnek; Hedda és Elvstedné (Hajdú Melinda) egyaránt a nézőtér felé mondják szövegüket az első mélyebb érzelmeket felkavaró beszélgetésük alkalmával; Elvstedné és Lövborg a dorbézolást követő reggelen feltűnően nagy távolságból vitatja meg a helyzetet. A realizmus és a színházi helyzet demonstratív felmutatásának kettősségét a függönnyel való játék is megerősíti. A bársonyfüggöny és a vasfüggöny többszöri leeresztése a szöveg által indokolt szituációkban történik (például amikor elhúzzák a függönyt, vagy kisebb térbe vonulnak félre a szereplők), mégis valahányszor a színházi helyzetre emlékeztet, hiszen megtöri a látvány harmóniáját és egységét. Az utolsó alkalommal aztán Berte (Kertész Kata) már csak pantomimikusan játssza el a függöny széthúzását, mintegy megidézve Antonioni *Nagyítás*ának zárójelenetét, melyet valóság, fikció és reprezentáció viszonylatainak problematizálásaként értelmez a recepció.

Az érzelmi csúcspontokon az előadás a zenéhez fordul: Weber *A bűvös vadász* című operájának részletei, valamint ABBA-számok hangzanak el – úgy tűnik, a zene adekvátabb eszköz az érzelmek kifejezésére, illetve ahogyan Hedda számára tét a banális rögvalóság és a vágyott emelkedettség kettőssége, a kétféle zenei minőség is az életre, illetve saját sorsára vonatkozó kétféle olvasat párhuzamos lehetőségét és folyamatos egybecsúszását mutatja. E dramaturgia csúcsa a két felvonás összekötése: az első felvonás végén Hedda és Elvstedné a *The Winner Takes it all* című slágert éneklik, míg végül csak a földön fekvő Elvstedné marad a színpadon, feje kívül reked az összecsapódó függönyön, miáltal egymásra helyeződik a két nő sorsa (amit ebben a jelenetben hasonló szabású ruhájuk és egyformán elcsatolt hajuk is sugall).[12] A második felvonás ugyanezzel a képpel indul, de Elvstedné szövege alatt a sláger egy drámai, baljóslatú áriának adja át a helyét. Az előadás utolsó, sűrített képében Tesman (Porogi Ádám) és Elvstedné egyáltalán nem reagálnak Hedda halálára, mellékesen jegyzik meg, hogy lelőtte magát, miközben helyükön maradva folytatják a kézirat rendezgetését. Brack (Szemenyei János) sem mozdul a kanapéról, mintha sok évvel később mondaná az előadás zárszavát. Bár a jelenet víziószerűsége okán eleve túllép a realista játékszabályokon (Heddával szemben mintegy hallucinációként megjelenik a már halott Lövborg, és a nőre céloz), a színen lévők érzelmi közönyössége messze túlmegy a hihetőség határain. Ugyanakkor a nézők felmorajlásából arra következtethetünk, hogy a jelenet ebben a formában jobban hat, mintha a színészek a megszokott eszközökkel eljátszanák a dramatikus alakok megrendülését.

A Dollárpapa Gyermekei *Család-trilógiá*ja szintén a realista játékszabályok kimozdításához kapcsolódik, de míg Zsótér rendezésében a mozaikos építkezés jellemző, a lélektani realizmus megszüntetve megőrzése itt alapszituáció. A Trafó stúdiójának kis tere, a székek elrendezése, az egyenletes megvilágítás és a tükörfal lehetővé teszik, hogy a játszókat egészen közelről vegyük szemügyre, illetve a tükör segítségével a hátunk mögött vagy a terem tőlünk távolabb eső részében zajló jeleneteket is pontosan kövessük. A mimika minden részletében lekövethető, s minthogy a színészek általában a fejünk fölött beszélnek (és mi a tükörre hagyatkozunk), rendre belép az önreflexivitás, a „látom, ahogy nézek, és a többi nézőt is" szituáció tudatosítása. Ez az önreflexivitás egy-egy jelenet erejéig mindhárom előadásban a szöveg szintjén is megjelenik,[13] és hasonló keretező funkciója van a részletező színleírások ismertetésének, illetve a felvonásvégek verbális jelzésének. A brechti elgondolással szemben mindez mégsem megy a néző érzelmi bevonódásának rovására – ahogy az előadások recepciója mutatja, nagyon is közel érezzük a szereplőket magunkhoz.[14]

A trilógia előadásain végigtekintve szembeötlő Ördög Tamás játékának visszafogottsága. A nők (Sárosdi Lilla, Kiss-Végh Emőke, Urbanovits Krisztina, Láng Annamária) arcjátékban és hangban is széles skálát használnak, miáltal mindhárom történet kapcsán aprólékos szituáció- és alakértelmezés rajzolódik ki. Az Ördög Tamás által játszott alakok mintha egy öntőformára készültek volna: flegma, ritkán mutat érzelmeket, jellemzően akkor mosolyodik el, amikor kivételes helyzetéről és az általa birtokolt javakról esik szó, vagy a többiek a neki való alárendeltségüket, érzelmi vagy anyagi függőségüket bizonyítják (pl. azzal, hogy műsort adnak hazaérkezése örömére). Szövegeit többnyire színtelen hangon, kissé visszafojtottan mondja, miközben jellemzően nagyon is kemény szavakat intéz környezetéhez – így megszólalásaiból leginkább valamiféle lesajnálás és helyreutasítás rajzolódik ki. Ez a férfi kívül áll a többiek viszonyrendszerén, társadalmi helyzetét és érzelmeit tekintve is csaknem érinthetetlen. A trilógiát záró darab utolsó jelenetében aztán Nóra/Emőke férjeként végül megtörik, térdre rogy, sír. A kritika nem adózott különösebb figyelemmel ennek a fordulatnak, a darabot a többihez képest kevésbé kidolgozottnak érezte, illetve elsősorban Nóra sorsára koncentrált, arra, hogy mennyiben tud érvényes lenni itt és most annak az előadás által felkínált olvasata.

Felvetődik a kérdés, vajon a teatralitás effajta kitakarása különbözik-e a kilencvenes évek hasonló tendenciáitól. A trilógiában annyiban mindenképp, hogy a történetek a család körül forognak, ezáltal az alaphelyzetnek (a család mint érzelmi, vérségi, gazdasági egység működése a XIX. és a XXI. században) történelmi-társadalmi dimenziója van, míg „a kilencvenes évek színházi előadásainak többségében nem társa-

12 Ibsen szövegében a zárójelenetben Hedda öngyilkossága előtt egy két helyiséget elválasztó függönyön dugja ki a fejét, teste a függöny mögött marad. A konkrét jelenet, illetve a dráma pszichoanalitikus és gender olvasataihoz l. Diamond, i.m. és Galgóczi Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya: démonikus nők a modern drámában*, Kalligramm, Pozsony, 2010, 10–70.

13 A *Szerelem* című előadásban Tamás a sarokban átöltöző Lillának ezt mondja: „Hiába bujkálsz, tükör van." Az *Otthon*ban Tamás arra hívja fel Emőke figyelmét, hogy bár a fikció szerint épp hazatér, valójában nem kell kérdezgetni, hogy elfáradt-e, hiszen „ott ültem eddig". A *Gyermek*ben első beszélgetésük alkalmával Emőke arra kéri Annamarit, hogy cseréljenek helyet, hogy a nézők „a másik oldalról is lássanak".

14 Brecht úgy vélte, hogy a világosság, a többi néző jelenlétének tudatosítása reflektívebb viszonyra készteti a nézőt. A látás, a megfigyeltség tudatosításának a szubjektumra gyakorolt hatásával Sartre és Lacan is foglalkozott.

dalmi, hanem tisztán teátrális problémák reflexiója válik igazán meghatározóvá […] a reprezentáció játékainak nevezhető önreflexív horizont által."[15] A mimika „kitettsége" kapcsán nem elhanyagolható a média (a mozi és a tévé technikai eszközeivel közel hozott arcok mindennapos tapasztalata) által felajzott néző tekintet igényeinek kielégítése, miközben pl. a részletező térberendezésről (melyet az arcjátékhoz hasonlóan szintén a pozitivizmus hozadékaként szokás értelmezni Ibsen drámái kapcsán) minden esetben lemond a rendezés.

Ez a mozzanat átvezet minket a film és videó médiumának színházi használatához, melynek legeklatánsabb példáit Mundruczó Kornél rendezéseiben találjuk. Ahogyan arra Kricsfalusi Beatrix és Deres Kornélia az „Erőszak-trilógia" kapcsán felhívják a figyelmünket,[16] Mundruczó dramaturgiájának kulcseleme az ellentétekből való építkezés, ami az érzelmekkel kapcsolatban mind egyes szituációkban, mind a cselekményvezetés szintjén megjelenik. A szereplők rezzenéstelen arccal vannak jelen az érzelmileg felkavaró helyzetekben, vagy épp a rendezés fosztja meg őket az érzelemkifejezés hagyományos eszközeitől a jelrendszerek közötti átkapcsolás révén;[17] illetve egy-egy brutálisabb történés után a következő jelenetben az iménti helyzethez egyáltalán nem illő dalt énekelnek, vagy nézőket figyelik merev arccal. A videotechnika jelenléte legalább két szempontból fontos: egyfelől konkrét használata az eltávolítást segíti (pl. amikor a gyilkosságot vagy a testi kínzást nemcsak eljátsszák, hanem videofilmen is megjelenítik, egy fokkal hihetőbbnek tűnik a látvány, bár tudjuk, hogy mindez *de facto* nem történik meg); másfelől az előadások azt az anesztétikus tapasztalatot használják kiindulópontként, amikor a mediális képek és érzéki hatások túlburjánzása tompává és közönyössé, a társadalmi kérdések iránt érzéketlenné teszik a befogadót.[18] Ennek kapcsán fontos leszögezni, hogy bár az előadások a filmes és színházi nyelv egymásba oltása révén újrakeretezik ezeket a képeket, politikai hatásosságuk összességében mégis kétséges; a trilógia „témaválasztásában felelősséget és elkötelezettséget mutat jelenének legégetőbb társadalmi problémái iránt, vagyis a színházat a köz ügyeinek alakításaként értett politika eszközének tartja, de esztétikai-performatív gyakorlatát tekintve […] maga is hozzájárul az általa kritizált jelenségek újratermeléséhez."[19]

A *Látszatélet*et mind a beharangozók, mind a kritika a mundruczói formanyelv megújításaként értékelte. Az érzelmek kifejezése, illetve generálása kapcsán két szélsőértéket találunk, melyek ebben a formában új színt jelentenek a rendezői palettán, sőt talán a magyar színpadon is. A bevezető jelenetben Monori Lili vetített arcát látjuk premier plánban, amint nyolcadik kerületi mélyszegénységben élő roma asszonyként felveszi a harcot kilakoltatása ellen. A hosszan kitartott jelenetben a képkivágat a hatalmi viszonyt képezi le – a lakásba végrehajtóként érkező Sudár (Rába Roland) az apparátust és a tekintetet is birtokolja, őt nem látjuk, csak a hangját halljuk. A videó real time használata lemond a filmes hatáskeltő

15 Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, JAK – Kijárat Kiadó, 1998, 86.

16 Kricsfalusi Beatrix: A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében, in *Theatron* 2013/2, 87–100; Deres Kornélia: Mediatizált erőszak, in *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*, JAK – PRAE, Budapest, 2017, 193–247.

17 Például amikor a *Nehéz istennek lenni* című előadásban a leforrázott, sikoltozó prostituált hangja eltűnik, és a vászon elé lépő rendező a látvány egységét is megbontja. A jelenet elemzéséhez l. Deres Kornélia, i.m., 234.

18 A fogalmat Susan Buck-Morss Walter Benjaminnal foglalkozó esszéje nyomán használom. Susan Buck-Morss: Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered, in *October*, 1992 Autumn, 3–41.

19 Kricsfalusi, i.m., 89. Bár a szerző kérdésként fogalmazza meg a fentieket, az utána következő árnyalt és pontos elemzés nyomán kijelentésként is értelmezhetjük.

Láng Annamária Mundruczó Kornél Látszatéletében (Proton Színház). Fotó: Rév Marcell

Básti Juli és Udvaros Dorottya Ascher Tamás Három nővérében

eszközökről (vágás, montázs, hangbejátszás), Monori pusztán (elektronikus médiumok által közvetített) arcával és hangjával visz minket végig a szituáció kifordításán. Csak az utolsó két percben keverődik misztikus zene a jelenet alá, miközben a kamera az arc egy részletére fókuszál, amely így már nem a személyiséget hordozó lenyomatként funkcionál, inkább anyagszerűségével tüntet. A skála másik végén az a bő tízperces jelenet áll, amikor az üres lakás komótosan körbefordul, szó szerint a feje tetetjére áll, majd vissza, és a gravitációnak engedelmeskedő tárgyak elszabadulnak: „A látvány egyszerre szívfacsaróan kegyetlen és lehengerlően profi: miközben forog a tér, gyönyörű koreográfia szerint nyílnak ki a polcok és fiókok, mozdulnak el helyükről asztalok és székek, gurul el egy zsáknyi dió, zuhan egy mosógép és hull ki fehér tollú a szekrényből. A fények ki-kihúnynak és pislognak, a neon elalszik, és hosszú ideig csak az esés, koppanás, zuhanás hangjait hallani. Az erőszak, rombolás, halál zavarbaejtően pontosan mutatkozik meg úgy, hogy tulajdonképpen csak a díszlet játszik."[20] A lenyűgöző és hatásos jelenet nem csupán Freud halálösztönre vonatkozó nézeteinek igazolásaként olvasható, de azt is bizonyítja, hogy az élettelen tárgyak is performatív erővel bírnak, és intenzív érzelmi hatást tudnak kiváltani a nézőkben.[21] A skála két végpontja között heterogén szcenikai elemeket találunk. Míg Rába Roland aprólékosan kidolgozott karaktert jelenít meg, Láng Annamária egy fokkal stilizáltabban játszik, a megjelenített nőalak jóval rejtélyesebb. Jéger Zsombor figurája a jelenleg futó verzióban leginkább a cselekményt strukturáló archetípusnak hat, a gyermekszereplő (Kozma Dáriusz) pedig a gyermekektől megszokott módon létezik a színpadon, bár a horror zsánerének beidézése elemeltebbé teszi megnyilvánulásait.[22] A zene- és filmrészletek noir, illetve horror allúziókkal élnek, ezek ellenpontja a Nina Simone előadásában kétszer felhangzó dal. Noha az előadás több problematikus kérdést hagy maga után a romák színpadi reprezentációjának tekintetében, lerövidített formájában a magyarországi előbemutatóhoz képest finomabban közelít tárgyához.[23] Ami az érzelmi hatáskeltés eszközeit illeti, Mundruczó a megszokottnál eggyel közelebb, illetve kettővel hátrébb lép egyazon előadáson belül – invenciózussága újabb bizonyítékát adva.

A fentiekben hivatkozott előadások többsége úgy forgatja ki a lélektani realizmus színházi kódját, hogy megőrzi az emberi/színészi arc érzelemközvetítő funkcióját, és a térkialakítással, átírással, a szcenikai elem használatával „üti felül" azt. Mundruczó Kornél *Látszatélet* című rendezése, bár hosszasan hagy minket elidőzni Monori Lili kinagyított arcán, a másik oldalon egy poszthumán hatásesztétika felé nyitja meg a színpadot.

20 Adorjáni Panna: Rommá emelve, *szinhaz.net*, http://szinhaz.net/2016/04/30/adorjani-panna-romma-emelve/ (2016.04.30.)

21 A kérdéshez l. Rebecca Schneider: New Materialisms and Performance Studies és Amelia Jones: Material Traces: Performativity, Artistic 'Work', and New Concepts of Agency, in *TDR,* 2015. Winter, 7–17. és 18–35.

22 A gyermekek színpadi szerepeltetésének kérdéséhez l. Jákfalvi Magdolna: A Théâtre du Soleil gyermekei, http://intenzivosztaly.blog.hu/2008/05/12/the_tre_du_soleil_les_ephem_res

23 A jelentősen lerövidített változatban az alma szamurájkarddal történő kettészelése előtt leereszkedik a vetítővászon, a feje fölé kardot emelő ifjabb Ruszót videokamera által közvetített képként látjuk, miközben a vászonra a Mortimer-esetként elhíresült történetet tömören felelevenítő sorok vetülnek, 2005 helyett 2015-re datálva az eseményeket, majd e ponton véget is ér az előadás.

ÉRZELMEINK LÁTHATÓSÁGÁRÓL

Kényelmes gondolat, hogy a színész arcán az az érzelem látszik, ami illik a szövegéhez, a színpadi helyzetéhez. Erről a kényelemről, a színházi gondolkodásról, látásról, játékról és észleléséről beszélgetett ZSÓTÉR SÁNDOR és JÁKFALVI MAGDOLNA.

Érzelemkifejezés a színházban a dedikált témánk, miközben tudjuk, hogy az életben csak az látszik rajtunk, amit elfedünk, és amit mutatni akarunk. Mert ismerjük egymást. A színházban is így van, csak ott kétszáz ember olvassa a színészen lévő jeleket – egyszerre. Ismerik egymást?

Próbáljuk meg egy konkrét helyzettel: mi történik, amikor Helene Weigel a *Kurázsi mamá*ban a kordét húzza. Végigelemezhetjük a brechti előadás óriási fotódokumentációjából az összes mozdulatát. Megnézhetjük az előadás felvételét, olvashatjuk a darabot az állóképek mellé, de ez a nő teljesen mást csinál, mint amit annyian várnak tőle. Mindenki másnak ismeri őt is, a darabot is, Brechtet is.

Ezért a próbákon a színművész előtt állni maga a rejtélyes félelem. Még nem tudják a szöveget, de már úgy érzik, illusztrálniuk kell. Most görög darabot próbálok, ott látványosan működik mindez, hiszen Phaedrát akkor is szerencsétlen királynőnek látjuk, ha a fejed tetejére állsz. Te úgy mondanád, ez az elvárási horizontunk, s igen, ezt a meglévő automatizmust nem könnyű félretenni. Az ember élete szenvedések sora, ismerjük a Phaedra-sztorit. Éppen emiatt hihetetlenül nehéz meggyőzni valakit, hogy igen, az élet szenvedések sora, de a pátosztól és az évszázadoktól eltávolodva ez egy gyakorlatias mondat. A színészek sokáig várnak arra, hogy majd tudni fogják a szöveget, és akkor tudni fogják az érzelmet is hozzá. Pedig előbb hozzák az érzelmet, s utána nehezen veszik le azt a mondatról.

A kérdésbe nem szokott beletartozni, pedig hát az is része a művészetnek, hogy a színész mit lát a másik színész érzelméből. Sokszor semmit, pontosabban nem azt, amit a néző látni vél vagy látni akar. Egy vehemens, nagy amplitúdóval élő színész a hűvösebben fogalmazó kollégáját érzelemmentesnek látja, miközben a rendező, a nézők egyforma technikát észlelnek játékukban. Tudod, ha videofelvételeink vagy legalább fotóink lennének mondjuk Goldoniról, azok sem árulnának el sokat a XVIII. századi alakításokról. Nem azért, mert nem látjuk az egészet, mert nem fogjuk be a teljességet, hanem azért, mert nem találjuk a múltban lévő olvasó helyét. Ezért sem marad más, mint a konvenció. Az érzelem kifejezése és megértése is konvención alapszik. Hauptmann jót nevet Goethe szabályain, mégis ugyanúgy mintákat lát benne, és mintákat javasol majd ő maga is. Egressy, Hevesi, Sztanyiszlavszkij, Mejerhold is megszólal – de vajon érdemes-e az ő mintáikat összevetni?

A kérdés ezért tankönyvi kérdés. Megtanulhatjuk a kismeglepődést, a nagymeglepődést, a kisbánatot, a nagyszomorúságot, jön a tüzes irónia, kiutasítás, elszontyolódás, harag, irigység. Megtanulható, miként tegyük mindezt láthatóvá, de kellenek hozzá a minták, hogy a néző tudja, melyik minta az arcon mit jelent. S ha *ez* a kérdés, ha *ez* az érzelemábrázolás, akkor a trükkök végtelen listáját sorolhatjuk fel. A trükkök változnak, de azért felismerünk egy alap-, sztereotip technikát. Például ritkán kacag egy színész egy halálhíren, pedig akár még azt is mondhatjuk, hogy zseniális ez a meglepő megoldás, mert felfigyelünk rá. Persze legtöbbször a színház megy az elvárások után – ezt tapasztalom. Ha nem látszik a csorgó könny, a megfeszülő nyak, a remegő orrcimpa, az izzadó homlok, akkor az már nem is bánat. Vagyis a színész nem is dolgozik. Most kerüljük inkább ki a peformativitásban rejlő esztétikai örömöt.

Ebből nehéz kitörni: az elvárások sűrűjéből.

Vannak, akik modorosak – mondják egy-két színészről. Pedig van valami belső munka, amit a felületes szemlélő mindig ugyanolyannak lát. Ez is rendben, nem állítom, hogy az egyik jó, a másik rossz munka, hiszen mindig nagyon erőszakosan dolgozunk azon, hogy a néző lásson valamit. A színészet egy munka, a színész nem lehet szürke, mert akkor előtolakodik a kérdés, hogy miért kapja a fizetését. Fessünk föl bánatot, riadalmat, együttműködést, simulékonyságot, elszántságot, szenvedélyt, mindent, így eleget teszünk az elvárásoknak. De hát az SZTK-ban is ez történik: nyájas akarok lenni, felháborodok, megütközöm, meglepődöm, hátratántorodom, hogy miért nem fogadnak már, alamuszi leszek, de belül haragos. Valamit kifejezek, mert el akarok érni valamit. A cél miatt változatom az érzéseimet.

A színész, aki a próbák alatt ismerkedik a szöveggel, megtanulja változatni az érzéseit. De amikor a saját életénél nagyobb léptékű élettel találkozik a színházban, akkor össze kell főzni az érzelmeket, hiszen ez az egész lényege. Mondhatnánk, hogy attól lesz ilyen-olyan érzelem az arcán, hogy már tudja, mit akar mondani a szöveg, miként lesz értelmes és érthető, mitől lesz lelke az egésznek. A nagyon sűrű anyagú drámák, mint például az euripidészi, követhető és érthető helyzetet állítanak elénk. Egy nő szerelmes a mostohafiába. Könnyű ez, mondják ma sokan, hiszen nem is a fia, kit érdekel az egész. De nézzük csak: ez a nő egy éve ezzel ébred minden reggel, tökéletes magányban élve annyira akarja ezt

a valakit, hogy beszélnie kell róla, mert megőrül a csendben. Titkolja, bevallja, rossz tanácsot kap, elfogadja, meghal, de azért bosszút áll. Ez a kihívás a nézőnek, a színésznek. Ez a munka. A képzelet munkája.

S itt különbözünk. Lehet hangosan, suttogva, őrjöngve, higgadtan ugyanazt mutatni és meglátni is. Lehet reálisan, plasztikusan, stilizálva, szétmozogva ugyanazt az érzelmet mutatni, összegyűrve belül, kisimítva kívül (és fordítva). De az érzelem csak magában nem látható, erről azért régóta beszélünk. A Kulesov-hatás a filmes vágások miatt ismert, de a színházi helyzetekben ez több évszázados gyakorlat: a megértés pillanata felől, utólag értelmezzük a látottakat. A második pillanat nevezi meg az elsőt. Visszafelé értjük meg az érzelmeket. Kulesov szerint a színész arcán feszülő érzelmet a vágás manipulálja, a második snitt dönti el, mi van az elsőben, a néző mit lát bele. Nézem a színészt, mondják, és ő is mondja, hogy féltékeny, hallom, és ő csinálja, úgy csinál, mintha, és vagy elhiszem, vagy nem, de gyűri az arcát, izzad, rossz kedve van, mindenképpen mutatja, hogy nehéz, mintha a féltékenység egyezményes jelekkel megmutatható lenne. Más szöveggel más lelkiállapotot fejezne ki mindez.

Ehhez nem értek, erről te szoktál írni. Ahhoz értek, hogy látom: a színész legtöbbször magában molyol valamin, nem tudom máshogy mondani: beleköltözik az alakba. Ott a színésszel ismételhetően történik valami, nem tudom, miként rögzíti, ne kérdezd, én nem vagyok színész. S mindannyian tudjuk, hogy ami történik a színésszel, az hazugság, az manipuláció, az csapda. Mégis csorog a könnyünk vagy kacagunk, mi éljük meg az érzelmeket, privátban. Nincs érzelem, nincs révület, ha át kell érni a másik oldalra, ha kikötődött közben a cipőfűzőm, ha tudnom kell a mondatokat – ne is szólalj meg, tudom, ez Diderot. De tegyük hozzá, amiről még Diderot nem tudhatott, hogy mindez nem jelenti azt, hogy a színész idegrendszere ne működne ott a színpadon, ne lenne mindennek jéghidegen tudatában.

A mintha-helyzet nagyon zavaros fogalom, de most nem állítok fel egy gyors Sztanyiszlavszkij-kritikát. De a nagy színészek, táncosok többsége tudja, hogy apró, pici mozdulatokból lehet összerakni egy szerepet. Nagy koncepcióból soha. Azt kell tudnia, hova lép, mikor vesz levegőt, mire ül, hova néz. S ennek a mozgásnak, a létezésnek a biztos rutinja továbblendíti a következő megdolgozott, kigyakorolt pici etapra. Én dilettáns színész vagyok, nekem csak az jár a fejemben, hogy elfelejtem a szöveget. Csak akkor vagyok laza, ha eléggé megvan a szöveg (de soha nincs meg), mert akkor csak arra válaszolok, amit kérdeznek. Viszont fontos, hogy *arra* akarjak válaszolni. Hatást kelteni nem tudok, mert a hatás az én magam vagyok. Ha rá akarok pakolni, akkor nevetségessé válok.

Mondjuk már ki, hogy minden hatás. Az érzelmek felfejtése is a hatástechnikán és -mechanizmuson alapszik, ahogy írni szoktad. S annyiféle hatás van. Van, akinek jól áll a ködgép és a füst, van, aki minimalista, de mindnyájan ugyanazt az érzelmet rakják eléd. Mert itt jön, amiről beszélünk: az érzelem, bárhogy is ábrázoltassék, a nézőben kell legyen. Mi ketten sokat járunk színházba, sok drámát is olvasunk, mégis eljön az a pillanat, amikor egy egyébként mocsok előadásban egyszer csak megüt egy mondat. Jön feléd az évszázadok távolából, és megüt. Ehhez aztán vághat a színész bármilyen arcot, modulálhatja a hangját, bármit csinálhat: a mondat jön el érted. Eljön értem a mű, és sírok. Meghallom azt a tehetetlenséget, ami ismerős: nem tudom, mit kell csinálni az életemben, de van velem szemben egy ember, aki ugyanolyan hülye, mint én, és ő sem tudja, mit csináljon az életében. Ez igazán realista felismerés.

A színházban a nézőtéren is a civilek a jók. Ők könnyű, terheletlen szövegeket hallanak. Ez az ideális állapot. A színházak szimplifikálják programjaikat, hogy biztosan érthető legyen mindenkinek, hogy biztosan mindenki tudja, hol kell nevetni, tapsolni, csendben lenni, s így elvész a civil nézőkre is olyannyira jellemző bátor megélés (te befogadásnak mondanád). Amikor a néző mer az előadás alatt magára gondolni, meri magát felismerni, nemcsak a szomszéd politikust.

Tegyük fel a kérdést fordítva: milyen érzelemkifejeződése van a nézőnek? Ha a színpadon a színész sapkáját a fülére húzva erősen imitálja a didergést, akkor a néző a kőmeleg színházban elkezd fázni, vagy elhiszi, hogy fázik. Ehhez mindkettőjük tehetsége kell. A színész tehetségéről tudok beszélni. Az az az adottság, hogy nem lehet másra figyelni, mert ő van jelen. Csak őt lehet nézni, miközben nem érted, honnan tudja mindezt. Megy most a Színház- és Filmművészeti Egyetemen Kárpáti Péter egy impró-darabja a harmadéves színművész osztályommal, melyben vendégként Stork Natasa játszik. Natasa is a tanítványom volt, tudom, hogy mindig megvolt benne ez az energia, amit most látunk, de egyre többet tanulva egyre tökéletesebbé tette ezt a képességét. Ennek a lényege, hogy a nézőben is kettős tudatot képez: egyszerre kell őt nézni és elemezni, kutatni és menni a meséjével. Rabszolgája lenni Kirkének. És akkor mindegy, hogy milyen érzelmei vannak, miként manipulál az energiáival. De azért tud manipulálni, mert célja van. Nem a színész érzelemkifejezése a fontos, hanem a célja. Stork Natasán ezt a célt érzed. Tud ülni, mint ennek a darabnak a végén teszi, akár órákon át, koncentrál, mindent tud. Tud úgy ülni, mint a legnagyobb performanszművészek, akik tudják, hogy a személyesség és a jelenlétben lapuló, majd kirobbanó energia létesít kapcsolatot a nézővel. S nem gondolkodik azon, hogy miként keltsen valamilyen odaillő, illedelmes és konvencionális érzelmet, csak ott van. Évtizednyi munkát kell betenni egy percbe, hogy a hatás, az érzelem megjelenjen. De ez nem a színpadon történik, hanem a színész színpadon túli életében.

Hozok egy példát, egy sportpéldát. A rúdugró tudja, honnan hova akar eljutni, és a kivitelezés pontossága, szabályossága, kigyakorlottsága és hát a személyessége – mert mégiscsak ő fut és ugrik –, majd az ugrás után érzett siker (az előtte látott koncentráció emlékével) mind azt kínálja nekünk, amit a színházban is érzünk: az elvégzett feladat koncentrációjából feltörő örömöt. Ennek része a cél megnevezése és megmutatása, része a munka elvégzése, része a személyesség. Akarat, motor, energia.

Ebbe a szép témába, beszéljünk erről is, látható koszt hoz az a rengeteg színészinterjú, amit a mostani tartalomszolgáltató csatornák ránk öntenek. Diderot tisztasága annak is köszönhető, hogy egyetlen színészének sem tudjuk a véleményét híres állításáról, mely szerint a színész feje helyén egy üres kosár van. A mai sokszoros kényszerből, hogy mindenki megszólaljon, nem egyszerűen egy demokratikusan maszatos felület kerekedik, hanem egy fel nem állítható tézis. Olyan sok színész olyan sok nyilatkozatbeli elvárásnak akar megfelelni, hogy aki nem az átélésről beszél, az, úgy tűnhet, nem is tudja a szakmáját. Thália papnői lesznek, küldetéssel felruházva. Pedig hát csak pénzt keresnek, de a nézőket is az átélés zavaros területére csalogatják.

S ez a folyamat, kosszal vagy tisztán, ez érdekel nagyon. Miként képes a színész olyan érzelmeket kiváltani, mint

Parti Nóra (Polina Andrejevna), Zsótér Sándor (Trigorin), Oszvald Marika (Arkagyina) a Sirály 2016. március 24-i előadásán az Átrium Film-Színházban. Fotó: Puska Judit

mondjuk a családom, mint az anyám és a rokonaim. Nem normális, hogy történik veled egy érzelmi tolulás, miközben csak ülsz egy helyben. Az a színész azonban, aki olyan energiával fordul hozzád, mint az anyád, az elkapott.

Úgy tapasztalom, hogy a színész energiája éppen abból áll, hogy mást érez, mint amit mutat. Biztos érez valamit, éhes, vagy írja a doktoriját, de biztosan nem érezheti azt, amit mond, mert az kétszer lenne. A színházban a kétszer létező dolgok tautologikusak, ekként rendszerhibának tűnnek. A szerelmet csak el kell hitetni, nem lehetek szerelmes a kollégámba, s sosem jutnék tovább az első csóknál, mondjuk. Az átélés spórolás, látom a színészeken, hogy spórolnak. A próbán a váratlant megélik, rögzítik az elemeit, összegyűjtik, felidézik, lekvárt főznek belőle. Soha többé nem fognak a színpadon az előadásban figyelni a pillanatra. Megszokták egymást, eltűnt az inspiráció. A színészi munka természete, hogy a figyelem legyen az első az érzelemmegnyilvánulásban. A színpadon a másik figyelme képes ellazítani és biztonságban tartani. A figyelő arc tud impulzusokkal kreatívvá változtatni. A képzelet birodalmát, az összpontosítást kell technikával átmenteni.

Nézem az udvaron játszó gyerekeket, mondod, miként Averroës tette, de én csak nézem, hogy vonatoznak. Azt játszszák, hogy ők a vonatok és a vonatosok is, s hiszik az egészet, miközben tudják, hogy mindjárt becsöngetnek.

Hit, játék, megmutatás – az érzelemről nem is érdemes beszélni.

Fotó: Schiller Kata

A KÉPEK BESZÉDESSÉGE

Horváth Csaba rendezéseire jobbára a fizikai színház megnevezést használjuk. Így azt hihetnénk, hogy színészeit is elsősorban testi adottságaik teszik alkalmassá arra, hogy vele dolgozzanak. Az interjúból azonban kiderül, jóval többet követel a színészeitől: fokozott koncentrációt, fegyelmet, szellemi rugalmasságot, és mindenekelőtt a sablonos kifejezőeszközök, gesztusok, a pszichorealista szerepépítés helyett új és összetett – a tértől, a hangzástól, a szövegtől, a mozgástól egyaránt inspirált – megoldások keresését. HORVÁTH CSABÁT FUCHS LÍVIA kérdezte

– A Forte Társulat előadásai erőteljesen eltérnek a hazai színházi kultúra fősodrától. Ha az okokat kutatom, akkor táncos előéletedben sejtem ennek a gyökereit. Mert te nem abból a közegből jöttél, ahonnan a színészek és a rendezők, akik egyaránt az analizáló-pszichologizáló játékmódot vallják magukénak, bár ezen belül akár nagyon is sokféle irányt képviselhetnek. Ráadásul rendezővé úgy is válhat valaki, hogy sosem volt színész, a koreográfusok viszont mind táncosként indultak. Te néptánc szakon végeztél, és akkor lettél a Honvéd együttes tagja, amikor ott a Novák Ferenc nevével fémjelezhető táncszínházi irányzat virágzott: klasszikus történeteket széles gesztusokkal, nagy érzelmekkel, erőteljes figurateremtéssel és teatralitással vittetek színre. Később az egészen más művészi utakkal kísérletező TranzDanz és a Sámán Színház tagja voltál. Mai rendezői felfogásod kialakulásához hozzájárultak ezek a táncos tapasztalatok?

– Számomra mindig is problémát jelentett, hogy a táncos jelenlét mennyire színészet vagy nem színészet, egyáltalán, hogy a színészmesterségből mit tud felhasználni a táncos. Mert azt a fajta jelenlétet, ami a táncos előadók sajátja, egy színész jócskán tudja kamatoztatni, de fordítva jóval bonyolultabb a dolog. Egy görög tragédia érzelmi gazdagságát hogyan játszod el egy táncdrámában? Mimikával, aminek a fele – vagy az egész – nem igaz? A TranzDanz termékeny szellemi közeg volt számomra, mert Kovács Gerzson Péter gondolkodása a táncról, a térről, a zenéről mindig nagyon radikális volt. A Sámán Színházban kezdtem aztán a saját megoldásaimat próbálgatni, és bár ebben előadóilag nagy élményeim voltak, sokkal nagyobbak, mint előtte a Honvéd együttesben, színházilag mindezt ma illusztratívnak gondolom. Nagy sikereink voltak, de ezt főként az előadói minőségnek tudom be, mert nem a megoldások keresése volt a lényeg. Holott szerintem az ábrázolási technikák tudnak igazából megcsinálni egy előadást. A szerepeimben sosem érzékeltem a kifejezőeszközök hiányát, a problémák inkább akkor jöttek, amikor koreográfusként nekem kellett megkomponálnom a táncost, hogy felismerhető legyen a karaktere, hogy a történetet kellő erővel interpretálja. Végül rájöttem, hogy a hagyományos színészi út, a karakterformálás megszokott stációi a táncos munkájában nem működnek, ez tévút, vagy legalábbis én hamar feladtam, hol magamat, hol a táncosokat hibáztatva.

– A táncos hogyan építsen fel egy figurát?

– A mozdulataiból, a zenéből, az atmoszférából, amit a rendező vagy a koreográfus köréje teremt. A térből építheti fel, ahol különböző módon, különböző súllyal kell jelen lennie, attól függően, hogy hol és mit játszik, és hol tart a történet. És nyilván meríthet a partneréből is. Ez a probléma főként akkor foglalkoztatott, amikor még „csak" koreografáltam, mert az a törekvésem, hogy a táncosok számára találjak egy instrukciós szótárt, amely kifejezetten a színészi munkájukra vonatkozik, bedőlt. A színészekkel viszont megtaláltam azt az instrukciós nyelvet, amely ugyan alapvetően a táncos előadóművészi kritériumokból merít, de a színészek zöme ezt csodálatosan le tudja fordítani magának.

– Mi a rendezői munkamódszered? Mi történik nálad az olvasópróba után?

– Ugyanaz, mint másutt, elemezzük a szöveget.

– Az úgynevezett fizikai színház vivőanyaga mégiscsak a mozdulat, és a szöveg mellett a tér, a zene, a ritmus is központi szerepet kap.

– Persze, és ezek közül semmi nem véletlen, esetleges. Amikor a jeleneteket komponáljuk, akkor a szöveg tónusa is fontos, és annak sem csak zenei vagy akusztikus értéke van, hanem a klasszikus karakterformálás szempontja is érvényesül, ha azzal játszunk, hogy lassú vagy gyors, magas vagy mély, határozott vagy határozatlan egy megszólalás. Emellett a teret is elemezzük, a mű dramaturgiája alapján.

– Az általad választott szövegek telis-tele vannak iszonyú szenvedélyekkel, szerelemmel és perverzióval, gyilkolással, hűséggel, bűnbánattal, közönnyel, önfeláldozással. Szinte minden előadásodban van például olyan helyzet, amikor valaki olyan érzelmi állapotba jut, hogy elkerülhetetlenül zokogni kezd. A rendezéseidben ellenben soha senki nem imitálja a sírást, viszont egészen elképesztően sokféle és szép megoldást alkalmazol. A nagy füzet*ben és* A te országod*ban a dialógokat narráció köti össze, tehát eleve van egy távolság az akciók és a szöveg között, és ezt még szikárabbá teszik az érzelmek ábrázolásának áttételes jelzései. Mi az oka ennek az erős visszafogottságnak az interpretációban még ezekben a kimondottan traumatikus, végletes érzelmi helyzetekben is?*

– Ez is tudatos, de nem nevezném távolságtartásnak, hanem egyfajta megközelítésnek. Mondhatnám, hogy ez a történet és ez a karakter erről szól; itt ez a tér, ez a zene, és akkor most mindenki lényegüljön át, legyen önmaga. Én azonban jobban kedvelem a képek beszédességét, de ha én másképp, szokatlanabbul fogalmazok is, attól még erős érzelmi odaadást követelek meg a színészektől. A sírást ábrázolni, ami egyébként egy szélsőséges érzelmi állapot jele, és ezzel a nézőre hatni sokkal fontosabb annál, minthogy a színész önmagát generálva hozza létre azt az állapotot, amely szinte már a valósághoz közelít. Mert az a film, és nem a színház. Abban a fajta színházban, előadói világban, amit én szeretek, és amiben én tudok működni, ott bizony a fegyelemre vagy, ahogy te nevezed, visszafogottságra, távolságra pontosan azért van szükség, hogy igazán meg tudja érinteni a nézőt a történet, a drámai karakterek sorsa. A színésznek végső soron ábrázolnia kell azzal az eszközzel, amelyet én a kezébe adok, és nem átélnie a szituációt. Amikor gesztusok vagy mozdulatok társulnak szöveganyaggal, akkor azok rögtön lebuknak, mert illusztrációk. Én is sokszor beleestem korábban ebbe a csapdába, mert vagy nem vettem észre, vagy nem találtam jobb megoldást. Vagyis a szöveg és a mozdulat viszonyában az illusztráció diszharmonikus viszonyt teremt, mert megtöri a játékot. Az ábrázolás viszont egyfajta asszociatívabb megoldáskeresés, nem ötlet. Az ember olyan egységet keres, amelyen belül tud teremteni, és a megoldásai a lehető legérzékletesebben és érzékenyebben fejezik ki, amit meg akar fogalmazni. Nekem még soha nem volt olyan színházi élményem, hogy az illusztráció fel tudott volna emelni egy előadást valamiféle elvont vagy költői minőségbe.

– Hogyan működik a munkamódszered olyan színészek között, akik nincsenek hozzászokva ahhoz a gondolkodás- és fogalmazásmódhoz, amely a Forte számára magától értetődő, vagy akár ahhoz, hogy egy darabon belül több szerepben is villámgyors váltásokban lépjenek színre?

– Színésze válogatja. Akit ez izgat mint előadóművészt, aki át tudja folyatni magán ezt a fajta ábrázolási módot, azokkal boldogan dolgozom. Amikor mindent elölről kell kezdeni, és el kell magyarázni, hogy ha másképp csinálja ugyanazt a mozdulatot, egészen más kerekedik ki belőle, de az lesz beszédes, és nem a másik, ami csak sima illusztráció vagy egy ócskaság – hát, az nem könnyű. És pontosan kétszer annyi időt

vesz igénybe, mint ha a Fortésokkal dolgoznék. Vannak kudarcaim, mert van, akit nem lehet megmozdítani. Vagy azért, mert annyira ellenáll, vagy mert semmilyen adottsága nincs, ami nem azonos a fizikai adottságokkal. Többnyire nincs – nem is teste, hanem – füle, hallása erre, nem érti, hogy hová kell helyezni a hangsúlyokat. Évek óta és ma is állandóan próbálgatom, hogyan működnek az arányok, és ez nagyon aprólékos munka. Néha tényleg millimétereken múlik, hogy az ember megtalálja-e azt a mozgást és hangot – akár az említett sírás ábrázolásához –, amiben van kép és személyiség. Ehhez kell a zenei érzékenység, a hallás. Az nem annyira komplex művészi feladat, hogy egy előadás alatt, a történetet szolgálva a színész eljusson abba az érzelmi állapotba, hogy sír, zokog, ordít, és akár megsebzi önmagát. Ehhez is tehetség kell, de azok a színészi megoldások, amelyek a mi előadásainkban dominálnak, ennél jóval összetettebb gondolkodást és sokirányú koncentrációt követelnek az előadótól. Azzal is volt már „külső" színésznek gondja, hogy át kellett váltania egy másik szerepbe, amikor ő már annyira benne volt egy figurában. A Fortések számára a több szerep közötti ugrás nem probléma, mert olyanok, mint a zenészek: ha az egyik tételben játszanak valamit, ami ott abbamarad, több tétel múlva is képesek onnan folytatni, ahol abbahagyták. És közben nem csorbul az a fő karakter, akit játszanak, sőt, ez szerintem jó értelemben vett bonyolultságot ad neki.

– Az előadásaid tereit is többnyire a színészek alakítják, formálják át jelenetről-jelenetre azzal a kellékarzenállal, amellyel néha elárasztod a színpadot. Elég talán A nagy füzet *zöldségeire, tésztáira, a* Bűn és bűnhődés *sokfunkciójú szivacsmatracaira, az* Irtás *földdel töltött zsákjaira, farkasaira, vagy* A te országod *csőrengetegére utalnom. Mindez újabb figyelmet követel a színésztől, és akkor még a jelenetek zenei, akusztikus rétegéről nem is beszéltünk, amely persze más is lehet, mint éneklés vagy muzsikálás, dobogás. Engem például lenyűgözött az a sűrítettség és összetettség, ahogy a* Bűn és bűnhődés*ben a levelek megírását és olvasását megoldottad.*

– Első pillanattól kezdve a koncepció része volt, hogy ezeknek a szivacsoknak a hangja is az előadás része legyen. Az első, az Anya levele Raszkolnyikovnak, mozgásos lett, egy megkoreografált trió, a másodiknál, ez Luzsin levele, a surrogó hang kínálta magát. Ezekben a levelekben a szereplők a saját érzelmi állapotukról, vagy annak változásáról informálják a másikat. Ezért nem az a lényeg, hogy milyen történeteket írnak le, hanem sokkal fontosabb, hogy milyen érzelmi amplitúdókat fogalmaznak meg. Ráadásul olyanoknak írják ezeket, akikhez érzelmileg nagyon erősen kötődnek. Az idő összecsúsztatása adott lehetőséget egy olyan játékhelyzetre, hogy egy időben történik meg a levél megszületése, írója érzelmi állapotának megmutatása, valamint a levél olvasása és a címzett érzelmi reakciójának megmutatása.

– A tervezővel együtt gondolod végig azokat a tárgyakat, kellékeket, amelyek aztán fontos szerepet kapnak az akciókban, a figurák érzelmeinek megjelenítésében?

– Nem hívok mindig tervezőt, *A nagy füzet*nek például kétszer futottam neki. Először úgy képzeltem, hogy reális helyszín lesz, két szint, hogy meglegyen a padlás, ahol a két fiú rejtegeti a kincseit és a füzetet. Így kezdtünk el dolgozni, de sehogyan sem tetszett, ezért néhány napra abbahagytuk, és én újra végiggondoltam a szöveget. Ez egy egyszerű történet, de az írás csodálatos, redukált nyelve miatt eleve nem realista. És végül azt fogalmaztam meg magamnak, hogy a hiány a lényege. Legyen az bármi, az Anya, a családi közeg, az iskola hiánya – az ikrek mindent valami helyett csinálnak. És arra jutottam, hogy mi van akkor, ha azzal árasztjuk el a színpadot, ami nincs, ami nagy kincs a háborúban: az élelmiszer – de ezeket soha nem használjuk a saját funkcióiban. Nálam egyébként soha nincs egyszer használatos tárgy vagy kellék, ami egyszer bekerül a képbe, az aztán a jelenetek során mindig új funkciót nyer.

– Előadásaid tere, és benne a rengeteg tárgy sokszor okoz fizikai nehézséget, akadályt a színészeknek. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy ne pszichologizáló módon alakítsák a szerepüket?

– Igen, hogy ne a pszichologizálás vezesse a színészt, hanem a kép és a tér. Nyilván ez nem zárja ki, hogy elképzelje magának a múltat, az elemzéseknél szó van arról, hogy milyen hatások érték, miért ilyen, de ez nem azt jelenti, hogy az előadásban aztán csakis ebből kell fogalmazni. Én attól megőrülök, ha azt kérdezik, honnan jött ez a figura. Hát bal egyről… Aki szeret dolgozni, az tud meríteni a fizikai környezet, a tér adta lehetőségekből, de szerintem a reális környezet komfortja nem kell a színészeknek. Azt várom, hogy a színészt is legalább annyira inspirálja a tér és a tárgyak, mint engem.

– Téged koreográfusként elsősorban a zene inspirál, a rendezéseidben is hangsúlyos elem a muzsika, és most mégis egyre a képeket emlegeted.

– Nekem koreográfusként is a zene csinálta meg a képeket, még ha ott sokkal nagyobb hangsúlyt kell is fektetni magára mozgásra. A rendezésben a történet vagy a történet egyes szereplői, akik engem megérintenek, azok alakítják a képeket. Ehhez társul a zenei világ, amely sok esetben nem is hallatszik, de ott van. Nem akarom ezt misztifikálni, de nincs olyan előadásom, amelyiknek ne lenne domináns a zeneisége. Sokszor találok olyan zenét, amit aztán egyáltalán nem használok, de sokat segít abban, hogy közelebb kerüljek a színházi megoldásokhoz.

– A zenei gondolkodásból ered, hogy szeretsz két szólamban fogalmazni a rendezéseidben is?

– Ha két helyszín, két tér vagy két akció van összekomponálva, általában ezek a képek hatnak egymásra. Azért választok ki egy-egy drámát, mert találok benne olyan motívumokat vagy jelentéseket, amelyek nekem fontosak. És az az összetett színházi nyelv, amellyel fogalmazunk, alkalmas arra, hogy ezekkel a szimultán képekkel segítsük az értelmezést – vagy az én olvasatomat.

– A rendezői és koreográfusi szerep hol könnyen szétválasztható, máskor meg alig megkülönböztethető a pályádon.

– Mostanában elkezdett újra érdekelni a tánc, többet gondolkodom a koreografálásról, meg ennek a kettőnek az elegyéről. Az pedig részben törvényszerű, hogy a társulatom belső hangsúlyai hogyan rendeződnek át előadásról előadásra, ez részben az én érdeklődésemen is múlik. A színház változatlanul nagyon érdekel, de legalább ennyire izgat a tánc is, főleg zenei értelemben. Egyáltalán, hogy a táncnak, a zenének és a színháznak a viszonya mennyi lehetőséget kínál fel. Talán a két Bartók-koreográfia fogadtatása is felbátorított, meg az öröm, hogy egyre masszívabb a közönségünk, az értő közönségünk. Sok még az értetlenség, de sikernek tartom, hogy a szakmai és nem szakmai nézők zöme már nem a fizikai színház specialitásait kóstolgatja, hanem a darabokat élvezi, az élmény foglalkoztatja őket, mert a nyelv már ismerős. Már nem az újdonság hat rájuk, hanem az előadások önértéke.

MARGITHÁZI BEJA

A JELENLÉT MINŐSÉGE

Minimalista arc- és játékstílus kortárs magyar játékfilmekben

„Először nagyon irritálónak találtam, ahogyan ott állt a forgatáson… mint egy 'murok'. Olyan érzésem volt, mintha egy hűtőszekrénnyel kellene együttjátszanom. El kellett telnie egy kis időnek, amíg rájöttem, hogy tulajdonképpen én vagyok az 'uborka', és ő az, aki már megértette, mi a pálya: rég nyakig volt a szerepében." (Molnár Levente, színész, a *Saul fia* egyik szereplője)

„Karakterek nem gesztikulálnak vagy fejezik ki magukat úgy, ahogy azt a filmben látjuk és halljuk. Azok az őket alakító emberek." (Cynthia Baron, filmtörténész)

Friss levegő, Iszka utazása, Pál Adrienn, Vespa, *Csak a szél, Viharsarok*, *Fehér isten, Utóélet, Saul fia, Szerdai gyerek, Tiszta szívvel*, *Az állampolgár*, *Testről és lélekről* – néhány cím az utóbbi évek sikeres, fesztiválokat megjárt, külföldön is ismertté vált magyar filmjeiből, melyek feltűnő közös vonása a főszereplők gesztikai és mimikai minimalizmusa, árnyalatokban gazdag, de visszafogott érzelmi-érzéki expresszivitása. Ezek a szerepek ráadásul gyakran nem hivatásos színészekhez köthetőek, akik csak egy-egy film és karakter erejéig álltak a kamerák elé. A minimalizmust és a színészi gyakorlat hiányát természetesen legalább olyan félrevezető lenne összemosni, mint köztük ok-okozati összefüggést feltételezni. Mindkét jelenségnek olyan, az összképet árnyaló filmtörténeti és színészelméleti előzményei vannak, melyek nélkül talán kevésbé érthető vagy értékelhető, hogy milyen rejtett rugók szerint hallgat a felszín, és beszél a mély.

Film és/vagy színészet

Cynthia Baron filmtörténész és Sharon Marie Carnicke színházkutató a filmszínészetről való gondolkodás újrakeretezésére invitáló közös könyve számba veszi azokat a filmtörténeti és forgatási-gyártási sajátosságokat, melyek a filmszínészet valódi teljesítményértékét sokáig tompították a köztudatban.[1] Ilyen például az, hogy a filmtörténet során a játékfilmek zömében a színészek leginkább a hétköznapihoz hasonló érzelemkifejező eszköztárral dolgoztak, amelyet keskenyebb sávként keretez a két szélsőség, a felfokozott mimikai és testi gesztusokat halmozó, illetve azt teljesen takaréklángra visszafokozó játékstílus. És bár a némafilmkorszak kezdetén a „filmdráma" igazi alkotóművészének a színész tűnt, Lev Kulesov híres K-effektust tesztelő montázskísérletei már az 1910-es évek végén azt igyekeztek igazolni, hogy a szenvtelen színész arcközelképe után vágott, különböző tartalmú képekkel tetszőleges jelentések és érzelmi benyomások konstruálhatóak, valódi színészi alakítás nélkül is.[2]

Korabeli stúdiónyilatkozatok, filmes magazinok és rajongói levelek erősítik azt is, hogy a húszas évekre tökéletesre professzionalizálódott, sztárcentrikus, a színészek magánéletére és külsőségekre fókuszáló hollywoodi gépezet még a negyvenes években is a filmszínészi munkát bagatellizálta azzal, hogy a sztárimázsból mellőzött szinte minden színésztechnikai, szakmai kérdést. Nincs szerepformálás, csak lefilmezett, megörökített hétköznapi viselkedés – sugallta a felszínen kialakított kép, mintha a filmekben látott „természetes" viselkedés semmiféle gyakorlást vagy felkészülést nem igényelt volna.[3] Csak az ötvenes évekre, a sztanyiszlavszkiji rendszert adaptáló Strasberg-féle metódus népszerűsége nyomán kaptak egyre nagyobb publicitást a tudatosságot kidomborító 'gyakorlás, tanulás, tréning, módszer, technika' kifejezések, hogy valamelyest transzparenssé tegyék, hogy a filmben a

1 Cynthia Baron – Sharon Marie Carneckie: *Reframing Screen Performance*, University of Michigan Press, 2010.

2 Margitházi Beja: Kulesov örök! (?) Arc és közelkép szerepe egy „felejthetetlen" kísérlet effektusaiban, *Filmkultúra* (2007), http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/essays/kulesov.hu.html

3 Baron–Carneckie, i.m., 17–23.

Psotta Zsófia (Lili) és Body (Hagen) a Fehér istenben

természetesnek tűnő színészi játék is mennyire megmunkált, megformált.[4]

A színházi élő szerepléshez képest többszörösen mediatizált, plánokkal, vágásokkal továbbformált filmszínészi munka tétjére éppen ez a kölcsönkapcsolat enged rálátást – vagyis annak a firtatása, hogy hogyan keretezi, erősíti, netán gyengíti vagy roncsolja a filmstílus a színészi expresszivitást, jelenlétet. Innen nézve egy olyan filmtörténeti spektrum bontakozik ki, mely az avantgárd kísérleti film (Deren, Brakhage, Buñuel) stílusával a színészi expresszivitást szinte teljesen felülíró szélsőségétől Bresson és Antonioni modern filmes, minimalista színészi játékot preferáló, azt jellegzetes képi stíluson átszűrő attitűdjén át a neonaturalista amerikai független filmes, eszközeivel a színészi expresszivitásnak tág teret adó, és azt nagyra értékelő (Sayles, Cassavetes) vonulataig terjed.[5]

Tipázs, modell és jelenlét

Az új magyar filmek nem hivatásos színészei a minimalista játékstílus kevésbé gazdag filmes hagyományának két markáns példáját, Eisenstein „tipázs"-elvét és Robert Bresson modell-elméletét kapcsolják ide. Az orosz avantgárd rendezői esetében a „tipázs" szereposztási elve a pszichológiaival ellentétben szociológiai jellemzést céloz, és olyan beszédes kinézetű civilek, egyszerű emberek kiválasztását jelentette, akik nem alakításukkal, hanem testalkatukkal, arcukkal, saját gesztusaikkal történeteket, típusokat, sorsokat voltak képesek megjeleníteni a filmben.[6] A színésztechnika hiányát vágással, keretezéssel, zenehasználattal ellensúlyozták; mindennél fontosabb volt a jelenlét gesztusa. Bresson már a jelenlét affektusának is nagy szerepet szán: találomra, utcáról kiválasztott szereplőivel sokat próbált, hogy „szándéktalanul kifejező, nem pedig szándékosan kifejezéstelen" mozdulataik és arcuk intenzitását, expresszivitását ebbe az irányba terelje. A modelleknek[7] olyan természetességet, oldottságot és civil nemtörödőmséget kellett elérniük a kamera előtt, mely tudatosságon túli, automatikus gesztusokat és beszédet tett lehetővé, ami Bresson szerint a hétköznapi viselkedés sajátja.

Az alábbi magyar filmek nem hivatásos színészeit[8] nézve fontos tudatosítani, hogy hozott alkatuk, életkoruk aurája ellenére sem önmagukat alakítják: játékukkal ugyanúgy civil énjükről terelik el a figyelmet, mint a hivatásos színészek.[9] Michael Kirby híres, színészet és nem színészet közti képzeletbeli skáláján ez a váltás akkor lép életbe, amikor egy szereplő, az egyszerű jelenléten túl, aktívan tesz valamit azért, hogy érzelmi állapotot mutasson fel, karaktert formáljon, tegye azt bármilyen stílusban vagy sikerrel. Ettől kezdve lehet egyszerű vagy komplex színészetről beszélni, a beépített elemek számától függően: több gesztus (hang, testmozgás, mimika) együtteséből jön létre az a komplexitás, mely a legtöbb esetben már technikai ismereteket, jártasságot feltételez.[10] A korlátozott eszközhasználat a nem hivatásosok esetében tulajdonképpen az egyszerű színészet legkézenfekvőbb útja. Nem tehetségük, hanem jelenlétük gesztusa és affektusa teszi őket az adott univerzum jól működő elemévé, melyben tehát megvalósul a szerepformálás minimuma, ugyanakkor érvényesül az esetlenségében, látszólagos technikátlanságában is autentikus én aurája.

Az alábbi filmpéldákban nemcsak hogy a minimalista játékstílus különböző változatai jelennek meg, de ezek eltérő szerzői univerzumokba integrálódnak; mindkét vonatkozást jobban megvilágítja az, ha a filmi és a színészi expresszivitás szimultaneitására figyelve egymásra olvassuk azt, ahogyan

4 A színházi és a filmszínészet összehasonlításáról l. Margitházi Beja: Minimál karnevál. Maszk, masinéria és filmszínészet, *Filmtett,* 41 (2004), 6–9. http://www.filmtett.ro/cikk/1469/maszk-masineria-es-filmszineszet

5 Baron–Carneckie, i.m., 37–40.

6 Sergei Eisenstein: *Film Form. Essays in Film Theory*, Harcourt, 1949, 3–17.

7 A kifejezést Bresson a képzőművészetből kölcsönzi. L. Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*, Osiris, Budapest, 1998.

8 Azért maradok ennél a megnevezésnél, mert a magyarul használt kifejezések mindegyike mintha épp ennek a jelenlétnek a minőségét torzítaná azzal, hogy kezdőként (amatőr), hozzá nem értőként (nem profi), kívülállóként (natúrszereplő, civil, műkedvelő), netán egyenesen nemszínészként nevezi meg őket, akaratlanul is színészi munkájuk teljesítményértékét kérdőjelezve meg.

9 Ez még az olyan doku-játékfilm esetében is igaz, mint az *Iszka utazása*, melyben a főszereplő kislány a valóságban is azon a környéken él, és hasonló munkát végez, de alapvetően mégis a Bollók Csaba által írt forgatókönyv szerint játszik el egy más sorsra jutó lányt.

10 Michael Kirby: On Acting and Non-Acting, *The Drama Review: TDR*, 16/1 (1972), 3–15.

Jelenet a Pál Adrienn című filmből

ezek a színészek szerepeiket formálják, illetve azt, ahogyan a rendezők teret adnak nekik, képben tartják, keretezik őket és gesztusaikat. Ha ilyen értelemben rendezzük sorba a felidézett példákat, a spektrum egyik végén Kocsis Ágnes nem hivatásos színészei állnak, akik egy jellegzetes univerzum fontos, de nem legfontosabb elemei. A kortárs valóságtól elemelt, tárgyi részleteiben, térhasználatában gondosan komponált, zenéjében, kellékeiben inkább a rendszerváltás előtti korszakot idéző, fanyar humorú *Pál Adrienn* (2010) főszereplője Piroska, egy kórházi elfekvőosztály túlsúlyos ápolónője, aki naponta eteti, tisztába teszi a végstádiumos betegeket, az elhunytakat pedig lifttel szállítja le a bonctermbe. Gábor Éva eszköztelen alakításában sallangmentes, mármár a bressoni modelleket idéző a minimalizmus, amit néhány színészpartner (pl. Znamenák István a sokat beszélő, gesztikuláló férj szerepében) eltérő játékstílusa ellenpontoz. Piroska arca ugyanolyan kifejezéstelen és egykedvű a társas interakciók, mint a gyakori egyedüllét-jelenetek során, és ez még az elveszett osztálytárs utáni, hétköznapjainak monotóniáját megtörő nyomozás közben sem változik, mikor sorra keresi fel gyerekkora különböző helyszíneit és szereplőit. A lassú ritmusú, statikus beállításokkal és olajozott kameramozgásokkal dolgozó filmstílus nem fókuszál kiemelten a szereplőire: azok kopár terekbe komponáltan, a környezetet láttató, távolságtartó és frontális kistotálokban jelennek meg. Piroskát már a film első kockáján is hátulról látjuk, ahogy később is gyakran, munka vagy evés közben, éppen ezért elementáris erejű az első arcközeli, melyre a film zárlatában kerül sor. Ekkor lehet rádöbbenni, hogy semmivel sem jutottunk közelebb hozzá, ahogy ő sem magához – végig kifejezéstelen arca nem maszk vagy páncél volt, hanem tény; az üresség és hiány jelzője.

Grimasszal lázadók

A spektrum közepe felé mozduló mindhárom film főszereplője kamasz. A nem hivatásosok partnere minden esetben egy-egy markáns profilú színész, a filmstílus azonban másmás pontokra teszi a hangsúlyt: jó példa erre, hogy bár az olyan jellegzetes, villanásnyi kamaszos grimaszok, mint az ajakbiggyesztés, szemforgatás, szájbeharapás, mindannyiuk eszköztárában ott vannak, nem mindegyik filmben vesszük észre azokat elsőre. Kocsis Ágnes első filmjében a divattervezőnek tanuló introvertált, közvécében dolgozó anyját (akit Nyakó Júlia formál meg szikáran, szótlanságában is pontosan) szégyellő Angéla szögletes, esetlen mozdulatai, fád hangja, visszafogott érzelmei Hegyi Izabella alakításában olyan életkori sajátosságok felnagyításai, melyek a rendezői koncepció szerint jól illenek a *Friss levegő* (2006) tablószerű, a színeket humorral és sokatmondóan adagoló, statikus kompozícióiba, a lakótelepi lakás, a szakiskola és a közvécé klausztrofób tereibe. Ilyen értelemben a színészi expresszivitás ismét úgy rendelődik alá a filmnyelvinek, hogy ezzel az összes elem fontosságára és szinergiájára mutat rá.

Horváth Lili filmjében ez másképp konfigurálódik: *A szerdai gyerek* (2015) sokat bíz főszereplőjére, gyakori félközelikkel, dinamikusabb kameravezetéssel többet láttatva a szintén páncélszerű, visszafogott mimikájú, feszült arc mögött hullámzó érzelmekből. Maja intézetből frissen kikerült kamasz, fiatalon szült kisfia állami gondozásban várja, hogy anyja a saját lábára álljon. A nem hivatásos Vecsei Kinga a

HIRDETÉS

VIDÍTÓ
KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!
A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.
Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya"!
Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:
Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)
10% kedvezményt nyújt: Tranzit Art Café
7% kedvezményt nyújt: Líra Könyvesboltok

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYARNARANCS

Morcsányi Géza (Endre) és Borbély Alexandra (Mária) a Testről és lélekről című filmben

gyanakvó, nyers modorú, felnőttekkel bizalmatlan, többszörösen sérült főszereplőt flegmán intonáló mély hangjával, merev gesztusaival formálja egyedivé úgy, hogy közben elvenen tartja az önvédelemből kiépített homlokzat mögé rejtett érzékeny ént, aki karcos zárkózottsága ellenére is szerelembe esik az őt támogató ügyintézővel (Thuróczy Szabolcs).

A kitörés a *Fehér isten* (2014) Lilijének sikerül leginkább. Mundruczó hihető világban játszódó, de az állatok jelentősége és viselkedése révén nyíltan allegorikussá váló történetében maguk a kutyák is minőségi alakítást nyújtó, a „tipázs"-elv alapján válogatott nem hivatásos „színészek", akiknek gesztusait montázs és zene is árnyalja. Psotta Zsófia kamaszos, vértezetként hordott egykedvű arckifejezése szélsőséges pillanatokban lepleződik le (Hagen elvesztése), és jól kommunikál a két meghatározó hivatásos alakítással, Zsótér Sándor kevés gesztussal is mélységeket felmutató apafigurájával, illetve Gálffi László ideges, test- és arcmozgást halmozó zenetanárával. Az akciójelentek, a kis terekbe, a szereplők közelébe is behatoló mozgékony kézikamera, a gyakori premier plánok ugyanakkor felfedik Lili lelassult, unott külseje mögötti dinamikus, egzaltált lényét, és az apjával együtt bejárt érzelmi hullámvölgyet.

Közel a hiányhoz

Míg azonban a *Fehér isten* nem elsősorban Lili története volt, a színészi expresszivitásra egyre erősebben fókuszáló filmek között az *Iszka utazása* (2007) a tizenévesként alkoholista szülei helyett vasat guberáló, otthon állandó verésnek és éhezésnek kitett címszereplőről szól. Bollók Csaba Zsilvölgyi bányászvidéken, a nyomor, mélyszegénység és kilátástalanság végein játszódó, kézikamerás felvételeivel dogmás stílust idéző dokumentarista játékfilmjében Varga Mária egy önmagához sokban hasonlító kislányt alakít, kevés eszközzel, manírmentes, gyermeki természetességgel. Látjuk sírni, örülni, mosolyogni, felszabadultan szőlőt lopni, tengeri utazást tervezni, de jelenlétében mindig van egy olyasféle időtlen komolyság, mely a történet előrehaladásával egyre jobban kiül ártatlan, meggyötört arcára. A sötét tónusok, a szülőit klasszisokkal lekröző igazi brutalitás a film végére érik be; Bollók végig finoman fókuszt váltó, Iszka arcát kutató kézikamerás közelképekkel követi le azt, ahogyan minél több lesz a szenvedés, annál több lesz a némaság. Mikor sorstársa arcába pillantva megérti, mi vár rá az embercsempészek hajóján, Iszka kifejezései végképp elfogynak, a világ megváltoztathatatlanságának keserű tudása merevíti mozdulatlanná az arcát.

Ezt a traumától megkérgesedett néma, kifejezéstelen arcot látjuk viszont a gázkamrák bugyrait fenomenológiai pontossággal rekonstruáló *Saul fiá*ban (2015), ahol a sonderkommandósok gépies zombikként szorgoskodnak az ésszel már felfoghatatlan halálgyárban. Nemes László bőrközeli, zsigeri reakciókat, szagokat, bábeli hangzavart idéz meg, de soha semmit nem mutat teljességében. Röhrig Géza Saulja éppen élettelenségében, bábszerűségében hiteles: az átélt traumák blokkolták érzékelését, empátiáját, emlékeit – Saul arcának már nincs mit kifejeznie. Csonttá és bőrré soványodott teste villámgyorsan, gépiesen lendül, mintha láthatatlan drótokon rángatnák. A filmi expresszivitás abszolút alárendelődik a színészinek, mely éppen redukáltságában erősödik elviselhetetlenül pontossá, Sault állandóan keretben, gyakran nagyon szűk keretben tartva, a nézőt egyúttal megfosztva a félre vagy máshova nézés lehetőségétől. Röhrig megformálásában Saul arca nem maszkként merev, hanem jelzőkészülékként, mely a lehető legőszintébben tudósít a belső pusztaságról.

Enyedi Ildikó karakterei és színészei felé forduló figyelme a *Testről és lélekről*ben (2017) megannyi jelentéktelennek és banálisnak tűnő részlet, tárgy, gesztus, tekintet, hangsúly gondos számon tartásában és összegyűjtésében nyilvánul meg. A vágóhídi hétköznapokban és az erdei szarvasok álombeli világában párhuzamosan bontakozó, morbid humorú történet két főszereplője egészen különlegesen exponálja a hivatásosság és a minimalista játékstílus találkozását. Endre, a vágóhídi gazdasági igazgató fél kezére béna, megfontolt, az érzelmeivel leszámolni igyekvő késő ötvenes férfi, akit az új minőségellenőr, Mária megjelenése mégis váratlanul felkavar. Morcsányi Gézának korlátozott eszköztárával azt kell megjelenítenie, ahogyan ezt a zárkózott férfit felvillanyozza, zavarba hozza, majd csalódottá teszi a társas kapcsolatra képtelennek látszó, karót nyelt és ufószerűen fura fiatal nő. Elegánsan nem 'mímel' színészi játékot, hangjában végig ott a civil intonáció; merev testmozgása részben a karakteré, részben a gyakorlatlan színészé. De éppen a visszafogott játék enged teret a szellemi teljesítménye révén közismert személyiség karakterformáló erejének, mely aurát, tartást kölcsönözve áramlik be a figurába. Borbély Alexandra profi színészként viszont egy bressoni modellhez hasonló alakítást nyújt: felépíti, majd a film második felében elkezdi lebontani az introvertált, érintésfóbiás, abnormális memóriával rendelkező, a világot és benne az embereket nagyon is tárgyilagosan szemlélő Máriát. Belülről építkezik, magára húzza és belakja a szerepét, teljes átalakulással, beszédes gesztusokkal, leheletnyire redukált mimikával, merev arcizmokkal kíséri le figurája tanulmányútját érzékszervei és vágyai útvesztőjében – szépen szemléltve Morcsányi egyszerű változata mellett azt, hogy milyen is a komplex (film)színészet.

THOMAS IRMER

A BIRODALMI STÍLUSTÓL A NEM-JÁTSZÁSIG

Rövid áttekintés a színészi módszerekről az újraegyesítés utáni Németországban

Herbert Fritsch Pfusch (Kontár) című előadása a Volksbühnén. Fotó: Thomas Aurin

Amiről a következőkben szó lesz, az sokak számára minden bizonnyal nyilvánvaló klisének számít, de az ilyen klisék a mai napig tartják magukat a nyugat- és a keletnémet színészekkel kapcsolatban. Előbbiekről ugyanis azt mondják, hogy elsősorban személyes tapasztalataikat használják fel ahhoz, hogy minél egyénibb módon értelmezzék szerepüket, míg ezzel ellentétben utóbbiakról azt, hogy inkább az általuk megszemélyesített karakterek intellektuális elemzésében nagyon jók. Vagyis mintha valamiféle késői konfliktusról lenne szó Sztanyiszlavszkij (és iskolája), valamint Brecht (és az epikus színház) között. A brechti vonalat képviselő színészeknek azt szokás a szemükre vetni, hogy túl hidegek, racionálisak és intellektuálisak; míg a Sztanyiszlavszkij-módszer követőit azzal gúnyolják, hogy szentimentálisak, túl sokat pszichologizálnak, és túlságosan vérbő az előadásmódjuk. Az ideológiailag és esztétikailag is leegyszerűsített viták dacára ezekben a klisékben azért van némi igazság, legalábbis a posztdramatikus színjátszás megjelenése előtti időszakra vonatkozóan. Paradox módon az ekkor megjelenő nem-játszás jelenségére *(non-acting*[1]*)* mindkét iskola befolyással volt, és maga a jelenség egy olyan színházi eszmény hatására alakult ki, amely továbbra is a képzett színészre épített.

Azt is meg kell fontolnunk azonban, hogy milyen előzmények vezettek idáig. Az 1920-as években működő színházakat az expresszionista stílus fémjelezte – hangsúlyozott fizikalitás, ritmikus, patetikus beszéd –, amely radikálisan szembehelyezkedett a naturalizmusból vagy a lélektani realizmusból eredeztethető hagyományokkal. A náci korszak domináns játékstílusában aztán, amelyre a náci építészet nagyratörő formái nyomán az 1960-es években ragadt rá a birodalmi stílus *(Reichkanzleistil)* elnevezés, különösen az erőteljes pátosz honosodott meg. A háború után egészen napjainkig pedig minden új színházi törekvés elsősorban arra irányult, hogy valamilyen módon megtörje ezt az idealizált testképet és dagályos retorikát.

Sztanyiszlavszkij kontra Brecht, nyugatnémet kontra keletnémet: klisék, következmények és félreértések az 1990-es években

Az, hogy mit tekintünk színháznak, nagyrészt a színészen múlik. Azt pedig, hogy hogyan érzékelünk egy adott színházi előadást, nagyban befolyásolja, hogyan játszik a színész, és hogyan hozza létre a saját előadását. Ez a mechanizmus esetenként könnyen értelmezhető és elemeire bontva elemezhető. Máskor viszont nem is annyira könnyű átlátni, például olyankor, amikor a játékmód annyira kifinomult, hogy nem igazán tudjuk eldönteni, hogy mi az, ami a színészben természetes, már eleve megvolt benne, és mi az, amit látható erőfeszítések árán hozott létre, hogy át tudjon alakulni, és elidegenítő hatást érjen el.

Ezekről a dolgokról a szakmai felkészültség, illetve a technikák és játékstílusok tanulmányozása és rendszerezése tud nekünk eligazítást nyújtani. Németországban évtizedek óta két fő kategóriáról, csoportról (vagy inkább féltekéről, sőt kontinensről) beszélhetünk. Az egyik szemlátomást Sztanyiszlavszkij örökségét viszi tovább, a másik pedig nyilván azon a nyomvonalon halad, amely Brechttől indult, és tart egészen napjainkig. Ez a dichotómia nagyjából annyit tesz, hogy előbbinél a játék az adott karakter belső világán és lélektani adottságain alapul, utóbbinál pedig a társadalmi körülmények állnak az első helyen, beleértve a szerep általános színházi kontextusát is. Ezek valóban klisék, de működnek, és mind a mai napig folyamatosan vitákat generálnak.

1 Thomas Irmer *non-acting* fogalmát nem-játszásként fordítottuk. Bettina Brandl-Risi német kutató tökéletlen játékmódnak *(imperfection)*, illetve aluljátszásnak nevezte a német színháznak ugyanezt a jelenségét (l. *Színház*, 2008. november).

Ráadásul a kétféle koncepciónak a német színház megosztott világán belül az újraegyesítés előtt és után egyaránt megvolt a maga helye és létjogosultsága. Sablonosan nézve a nyugatnémet színpadon játszó színésztől azt várták el, hogy személyes tapasztalataira támaszkodjon, s saját életéből merítve keltse életre a figurát, míg keletnémet kollégájától azt, hogy létrehozzon egy konstrukciót abból, hogy mi jellemzi, és mi nem jellemzi az általa alakított szereplőt. Nos, mindkét módszer megfelelő lehet az adott produkció általános stratégiáitól függően, sőt a kettő keveredhet is, és hatást gyakorolhat egymásra. Persze a szembeállítások egész arzenálja jön itt elő: emocionális és racionális, forró és hideg, szív és agy, látszólag természetes és szándékoltan technikás. Ezek a sztereotip fogalmak gyakran még a színészek játékát is befolyásolták, és annak ellenére működésben voltak, hogy 1989-ig mindkét iskola létezett a fal mindkét oldalán. Más magyarázatot nemigen látok erre, mint hogy a színészek munkáját ideológiai okokból szerették volna beskatulyázni.

Egyszer készítettem egy interjút Ulrich Mühével, akit legtöbben *A mások élete* című Oscar-díjas filmből ismerhetnek, amelyben egy Stasi-hivatalnokot játszott. Arról beszélgettünk, mennyi erőfeszítésébe került elszakadni a színháztól, és filmes munkáiban kiverekedni magát a skatulyákból. Pedig egyszer még Floridába is eljutott, ahol Bud Spencerrel játszhatott, amitől természetszerűleg elfogta a vágy, hogy visszatérjen a német színházba. Mühét egyébként nagyon érdekelte a két iskola, illetve az, hogy milyen hatást gyakorolnak ezek a színész intellektusára. Ő persze képes volt játékában egyesíteni a két irányt, már amikor azt az előadás szempontjából szükségesnek látta. Mühe modelleknek hívta ezeket, és különösen érzékeny volt arra, hogy mindez mit jelent egy színész számára. Nála az volt a mérce, hogy mennyi személyes tapasztalat megy át a szerepbe. Szakmai szótárában az ego enyhén negatív jelentést hordozott, hiszen számára az, ha valaki a személyes tapasztalataira támaszkodott, csaknem egyenértékű volt az ego megjelenítésével. Ám a színésszel szemben támasztott elvárások nyilvánvalóan minden esetben attól függtek, hogy mik voltak a rendező elképzelései. Mühe úgy érezte, hogy provokálja őt a tapasztalatra építő iskola, mivel bizonyos tapasztalatokra nem tehetett szert, amelyekre mások igen. Így például egy hasonló rendezői utasítástól, mint hogy „jusson eszedbe, hogyan szívtad magad túl fűvel a ’70-es évek Indiájában, és teljesen el voltál veszve", Mühe – bár más szempontból, de – teljesen elveszettnek érezte magát. Ugyanakkor a dolog izgatta, kihívást látott benne, hát elment Salzburgba, illetve Bécsbe, hogy megmutassa, igenis tud ő lélekkel és vérző szívvel is játszani. Mühe meggyőződéssel vallotta, hogy ezeket a vitákat végre *ad acta* kell tenni, noha még tíz évvel később is ezek szellemében gondolkodott.

Nem-játszás a 2000-es években – a hitelesség nyomában

Tíz évvel a fordulat után, úgy 2000 körül új jelenség tűnt fel a német színpadokon. Mára már sok ember szeme hozzászokott a (látszólag) nem játszó színészhez, akinek felbukkanását a színházesztétika megújulásához kötik. Az történt ugyanis, hogy vagy jól képzett, esetenként ismert színészek kezdtek el hirtelen úgy játszani, mintha nem is játszanának, vagy az előadásban ténylegesen nem színészek játszottak, akik arra azért mégis képesek voltak, hogy valami színészi játékhoz hasonlót produkáljanak. A legvalószínűbb, hogy ez a stílus a holland és flamand színházból érkezett a német színjátszásba, mivel Hollandiában és Belgiumban alapvetően más feltételek között működtek a társulatok, mint az átalakuló német társulati rendszerben, amelyben az ego valóban nagyon fontos eszköznek bizonyult a versenyben. A németekkel összehasonlítva a holland és a belga színészek mindezt olyan természetesnek vették a színpadon, hogy nevet is adtak neki: először aluljátszásként, majd nem-játszásként kezdték emlegetni. Gondoljunk csak a Needcompanyra, vagy Vivian de Muynckra, aki valóságos sztárrá nőtte ki magát ebben az új színházi formában, amelyben úgy is születhet abszolút látványos *III. Richárd*-előadás, hogy a színész csak ül és cigarettázik a látványosnak egyálta-

Vegard Vinge és Ida Müller John Gabriel Borkman-rendezése. Fotó: William Minke

lán nem mondható díszletek között. Vagy emlékezzünk Luk Perceval *Ványa bácsi*jára, amelyben a szereplők csak üldögéltek a székeken, és csevegtek: ennyi volt az előadás. Mondtam is utána Percevalnak, hogy a professzort alakító színész, aki Marlon Brandóra hasonlít, nagyszerű volt, és kérdeztem, hol találta. Mire azt válaszolta, hogy ő nem színész, hanem a dramaturg, és részben azért osztotta rá a szerepet, mert beteg, és hátha segít vele neki, hogy legyőzze a rákot.

A nem-játszó játékmódnak persze nagyon sok fajtája van, és maga a módszer is egy összetett jelenségben gyökerezik. Én a hitelesség színházának hívom, és úgy gondolom, hogy a főbb jegyei közé tartozik, hogy tagadja a rutinszerű teatralitást, a dokumentarista színház új formáival kísérletezik, és hiteles gondolkodásmódot képvisel a színházi reprezentáció általános válságával kapcsolatban. A Rimini Protokoll elvből nem színészekkel dolgozik, hanem kizárólag szakértőkkel, és az információt a művészi kifejezés fölé helyezi. Perceval Thomas Thiemében, a Shakespeare-előadás főszereplőjében olyan színészre talált, mint „aki minden iskolát kijárt, minden modellt kipróbált, hogy végül mindet maga mögött hagyja, és Thomas Thiemévé váljon". Ha ezt összevetjük azzal, amit Ulrich Mühe kritizált, akkor azt láthatjuk, hogy a színész egóját a személyisége váltotta fel a színpadon. A hitelesség színházában a színész sokkal inkább a személyiségével van jelen, ezáltal tud túllépni az elhitetés elvén, a szerepjátszáson, a figura egyszerű megtestesítésén. A színész a színpadon valaki, nem pedig egy teljesen lekerekített karaktert játszik, aki egy távoli történelmi korból vagy társadalomból pottyant ide. De ne feledjük, az ilyesfajta színházi formákat alapvetően egy olyan nézőközönség tudja értő módon befogadni, amely maga is rendelkezik némi művészi iskolázottsággal a reprezentáció problémáival kapcsolatban.

Az ellenreakció: a műviség színháza 2010 után

A hitelesség színháza azonban még mindig elsősorban színház. Ám teljesen legitimként tűnt fel az az igény is – noha ennek a szöges ellentétét eredményezte –, hogy a színházat a művészi realitás színházi formája vagy a nem-színház felé haladják meg, vagyis egy olyan irányba, ahol már nem lehet színházról beszélni. Ha Thomas Thieme autószerelőként jelent volna meg a színpadon, nem pedig minimalista színészként, akkor ebben az értelemben nem tekintenénk színésznek. Mint tudjuk, a színházon belül mindig is megvoltak a keretei annak, hogy miként határozzuk meg a nem-játszó stílust mint színházi eszközt. És idővel kialakult egy ellenmozgalom, amely nem volt vevő többé ezekre a kísérletezésekre, és az esztétikai felfedezés más távlatai felé fordult.

Erre az ellenmozgalomra – legalábbis ahogyan én hívom – a berlini Volksbühne két nemrégiben bemutatott előadása szolgáltat jó példát. Mindkettő új módon képzeli el a színészt és a színészi játékot. Noha nagyon különböznek egymástól, hasonló stratégiát alkalmaznak: a mesterkéltség és a túlzás eszközével a nem-játszó színház tökéletes ellentétét valósítják meg. De összességében egymástól is nagyon távol állnak.

A professzionális színészek művisége: Herbert Fritsch

Herbert Fritsch, aki Robert Wilson, de leginkább Frank Castorf színésze volt, az utóbbi években kezdett visszatérni a színházba. Elsősorban nem expresszionista színésze te, hanem rendezői munkái miatt jegyzik – ő volt az, aki 60 évesen kezdő rendezőként fiatal tehetségnek nevezte magát. Fritsch színháza minden elemében szélsőségesen teátrális, és a színészt a hiperexpresszionista, akrobatikus színház jelévé teszi. Fritsch az új teatralitás színházát hirdeti a hitelesség színházával szemben. Színházi szempontból azonban az ő színháza sem kevésbé hiteles. Sőt, Fritsch azt állítja, hogy az ő színháza autentikusabb, hiszen mindazokat az eszközöket is alkalmazza, amelyekről a nem-játszó stílus lemondott. És természetesen képzett és tapasztalt színészekkel dolgozik.

A professzionális színészek és a nem-színészek keveredésének művisége: Vegard Vinge

Másik példánk az a manapság Németországban sokat vitatott előadás, amelyet a berlini Volksbühne mutatott be kamaraszínházában, a Praterben: Vegard Vinge és Ida Müller *John Gabriel Borkman*-rendezése. Itt a színészeknek rajzfilmszerű figurákat kell megjeleníteniük, maszkban, a hangjuk gépről szól, amiben jó minőségű hangrendszer van segítségükre. Az előadásban mindenféle ember részt vesz, de elsősorban nem színészek. A lényeg a rendkívüli, maratoni időtartam, és az extrém módon elidegenített jelenlét. Vinge és Müller főszerepet játszik, de maszkjaik mögött nem lehet őket színészként azonosítani, így az egész egy kivételes kollektív projektként értelmezhető, amelynek létrehozásában a 70 közreműködő mindegyike részt vesz, miközben senki sem fedi fel magát.

Mire következtethetünk ebből a durva és némiképp egyenetlen vázlatból, amelyben a színészi játék határvonalait próbáltam meghúzni? Meglepő módon arra, hogy a színész egyre inkább puszta jellé, védjeggyé vált. Legyen szó akár a szerep és a személyiség összemosásáról, ahogy az a nem-játszó színházban történik, akár Fritsch a műviséget a végletekig fokozó eljárásmódjáról, vagy akár valami olyasmiről, mint Vegard Vinge színházában, ahol a színész – dacára annak, hogy kimondhatatlan bűnökben lepleződik le – nem más, mint egy jel hordozója. Ezzel a fejleménnyel még Ulrich Mühe, a XX. század nagy mesterszínésze sem tudott teljesen megküzdeni. A számára mérföldkövet jelentő *Hamlet*, Heiner Müller 1989-es rendezésében, amelynek főszerepe mindazonáltal az ő személyiségéből és tapasztalataiból épült fel, a színháztörténet részévé vált. De mindez nem azt jelenti, hogy a XX. század régi harcai lejártak volna, hiszen amíg a régi pátosz fel-felbukkan a színházainkban, újra és újra kénytelenek vagyunk megvívni azokat.

Fordította: Deczki Sarolta

Bibliográfia

Schauspielerei ist Denken und Energie. Ulrich Mühe im Gespräch mit Thomas Irmer, *Theater der Zeit* 2/99, 7–10.

Jens Roselt (ed.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Alexander Verlag, Berlin, 2005.

Thomas Irmer (ed.): *Luk Perceval. Theater und Ritual*, Alexander Verlag, Berlin, 2005.

PETHŐ TIBOR

EKLEKTIKUS TÚLZSÚFOLTSÁG

Shakespeare: Szentivánéji álom – Vígszínház

Eszenyi Enikő

Puck – vagy ahogy a vígszínházbeli előadásban, Závada Péter átültetésében megjelenik: Pukk – hálás szerep, olykor-olykor, korábbi Szentivánéji-adaptációkat felidézve, a legemlékezetesebb. Eszenyi Enikő Pukkja sántikáló, reszelős hangú vénség; valósággal kiszabadul a tündérkirály uralma alól. Nemcsak autonóm figura azonban, hanem kis túlzással világfenntartó és -működtető allegorikus alak, sorsfonalat görgető párka. Karakterét egy balesetnek, ebből a szempontból, ha szabad ilyet mondani, szerencsés balesetnek köszönheti. Kiváló alakítás Eszenyié; hogy milyen lett volna a színpadon cikázva, bot nélkül, azt nyilván nem tudhatjuk.

Nem véletlen, hanem szándékosság vezetett két, szintén rendhagyónak tekinthető megoldáshoz; az egyik Titánia (Járó Zsuzsa) és Zuboly (Stohl András) viszonyát érinti. Kapcsolatuk nem pusztán érzéki, hanem, mint utóbb kiderül, sokkal inkább érzelmi jellegű. Mindaz tehát, ami orgiasztikus módon a szamárrá változtatott Zuboly és Titánia között kialakul, nem kisiklás, felejteni való szégyen, még csak nem is, mint az ősmintában, a *Lukiosz, avagy a szamár*ban, keserű ízű (a szamárból visszaváltozott férfin ott az állat testi adottságait kéri számon a szerető), csúfondáros eset. Kovács D. Dániel rendezésében valódi, szinte fájdalmas szerelem szövődik köztük, amely azonban beteljesületlen marad. Ezzel a fordulattal nemrégiben egyébként a Nemzeti Színházban is találkozhattunk, ahol a tündérkirálynő David Doiasvili rendezésében hasonló módon táplált gyengéd, az erotikus vonzalmon messze túlmutató érzelmeket Zuboly iránt.

A másik rendhagyó megoldás előképe egyébként szintén felfedezhető Doiasvilinél, s nemcsak nála, de korábbi rendezésekben is, például Peter Brooknál a hetvenes évek elején: Hippolytát és Titániát, illetve Thészeuszt és Oberont ugyanaz a színész játssza (a Vígben Járó Zsuzsa és Király Dániel).

Mi? William Shakespeare: Szentivánéji álom
Hol? Vígszínház
Kik? Király Dániel, Járó Zsuzsa, Eszenyi Enikő, Gados Béla, Szilágyi Csenge, Bach Kata, Orosz Ákos, Ember Márk e.h., Hajduk Károly, Stohl András, Fesztbaum Béla, Hegedűs D. Géza, Zoltán Áron, Varju Kálmán, Tóth András, Kárpáti Pál, Rainer Micsinyei Nóra és mások / Fordította: Nádasdy Ádám / Színpadra alkalmazta: Závada Péter / Dramaturg: Fekete Ádám / Dalszerző: Keresztes Tamás / Díszlet, jelmez: Horváth Jenny / Zene: Bartha Márk / Rendező: Kovács D. Dániel

A Nemzeti és a Víg párhuzamához visszatérve Thészeusz-Oberon itt is, ott is kegyetlen, bizonyos pillanatokban szinte vadállatias férfi, igaz, míg Horváth Lajos Ottó a nyers erővel operál, Király Dániel kifinomultabb eszközökkel dolgozik, brutalitása domesztikált. Jelen esetben – amennyire felfejthető – egy az újgazdagok attribútumait hordozó pár üres és boldogtalan kapcsolata szolgál alapul. Illúziók nincsenek tehát, amelyektől hasonló módon mentes nagyobb részben a fiatalok szerelmi sokszöge: Hermia (Szilágyi Csenge), Heléna (Bach Kata), Demetrius (Orosz Ákos) és Lysander (Ember Márk) udvariasan kifejezett örömük mögött szinte kijózanodott rezignáltsággal veszik végül tudomásul a megszülető házassági kötelmeket. Mintha a megpróbáltatások súlyos csapást mértek volna ideáikra is.

Mindezek természetszerűleg az előadáson belüli tragikus elemeket erősítik, az események hiábavalóságának érzetét keltik. Ebben az értelemben legalábbis a földre rántja Shakespeare álomvilágát a rendezés. Maga a darabkezdet is ennek a „földhözragadtságnak" a manifesztálása a nejlonszatyros amatőrszínházi vezetővé átalakult Zsindellyel (Hajduk Károly), a napjainkra vonatkozó színházi, közéleti áthallásokkal és megjegyzésekkel, vagy akár Thészeusz proccba hajló, tűzijátékos partijával. A „földre rántás" gesztusát szolgálják a zenei effektek, amelyek a manapság divatos „mágikus fantasy" típusú, általában regényből készült sorozatok muzikális világát idézik fel – mintha moziban ülnénk. Ez utóbbi ironikus gesztus inverz hatású, egyrészt eltávolít a darab eredeti mágikus, természetfeletti miliőjétől. Másrészt ugyanezt a miliőt bizonyos körre szűkíti le, s ott erősíti fel, például Pukk megjelenései alkalmával. A kettő – az eltávolítás és a felerősítés – együttes alkalmazása leginkább a Tevékeny lidércek (Rainer-Micsinyei Nóra és Kárpáti Pál) esetében látványos: fekete nejlonzsákokból születnek a világra, a játék befejeztére pedig – a jó esetben alig néhány napos cselekményidő alatt – aggastyánokká lesznek.

„Minél inkább fogod, annál inkább szökik" – jut eszembe furcsának ható képzettársítással már az előadás közben többször is a német misztikus, Angelus Silesius ismert, Istenről szóló gondolata. Nyomában pedig szintén váratlanul, látszólag ide nem tartozó módon egy közelmúltbeli olvasmányom a Peter Brook rendezte *Szentivánéji*ről, amelynek egyik központi eleme egy fehér dobozdíszlet volt. A kortárs néző és kritikus számára megfoghatatlanul, talányosan. Ha más okból is, de hasonló talányosság-, megfoghatatlanságérzet támad bennünk a Kovács D. Dániel első – szellemileg túlzsúfolt, eklektikusságában ezért olykor kavarodott – nagyszínpadi rendezésében szereplő, Horváth Jenny által alkotott díszleteket, látványelemeket illetően. Látunk merészen ívelő lépcsőt, könyvespolcot, ám szimbolikus funkciójukhoz nem kerülünk közelebb, csupán tudomásul vesszük jelenlétüket. Feleslegesen sok a szóvicc, és feleslegesen hosszú, idétlenkedésbe fúló, ezért érdektelen az előadáson belüli előadás. Ezek nem meghatározó elemek, ám kellően hangsúlyosak ahhoz, hogy zavaróak legyenek. Feltételezhetően múló gyermekbetegségei csupán egy tehetséges, pályakezdő rendezőnek, aki képességeit már felvillantotta számos korábbi alkotásában.

Eszenyi Enikő mellett Stohl András és Hajduk Károly játéka kiemelkedő elsősorban. Stohl jó érzékkel találja meg azt a határt, amelynek átlépése már túlzóvá tenné alakítását, ezért is erős az ötletektől duzzadó dilettáns színész megjelenítésében. Hajduk Károly mint Zsindely pedig brillírozik műkedvelő bölcsész-rendezőként; Hegedűs D. Géza hitelesen együgyű Gyaluja, Kárpáti Pál lunátikus lidérce emlékezetes. A fiatal szerelmesek közül Orosz Ákos Demetriusa emelkedik ki.

Szilágyi Csenge, Bach Kata és Ember Márk.
Fotók: Dömölky Dániel

ZAPPE LÁSZLÓ

NAGYOBB HATALMAK KÖZÉ SZORULVA

Tadeusz Słobodzianek: A mi osztályunk Miskolcon

Minden történetet el kell kezdeni valahol. Bár jól tudjuk, hogy mindennek van előzménye. Tadeusz Słobodzianek úgy döntött, hogy a XX. század lengyel történelmét felvázoló, elemző, ábrázoló színdarabját Piłsudski marsall halálával indítja, tehát 1935-ben. Szereplői ekkor tizenöt-tizenhét évesek. A színlap előzékenyen közli születési és halálozási évszámukat, a nézőnek nem kell találgatnia. Mind 1918–20 között születtek. A szerző ezzel természetesen nemcsak a befogadónak kíván segíteni, hanem műve történelmi hitelességét is sugallni szeretné. A fikciót dokumentumként óhajtja megjeleníteni. A XX. századi lengyel történelemről akar tudósítani egy lengyel kisvárosi iskolai osztály tíz tanulójának sorsán keresztül.

Az íróról jó tudni, hogy 1955-ben Jenyiszejszkben, a Szovjetunióban született, anyja ortodox, apja katolikus vallású volt, és a második világháború idején mindketten a Honi Hadseregben harcoltak a németek ellen – ezt a küzdelmet a szovjetek nem támogatták, olyannyira, hogy a varsói felkelés alatt kivárták, amíg a németek leverik a lengyel lázadást, csak azután folytatták előrenyomulásukat, holott már a közelben állomásoztak. Nem akartak osztozni a zsákmányon. Sőt, a lengyel szabadságharcosokat elfogták. Słobodzianek anyját Białystokban, apját Lvovban tartóztatták le, így kerültek mindketten Szibériába, ahol fiuk megszületett.

A szülők kétféle vallása egyebek közt azzal is járt, hogy az író gyerekkorában kétszer ünnepelték a karácsonyt, az újévet, a húsvétot. 1965-től azonban rendszeresen látogatta Dél-Franciaországban élő rokonait, és vallomása szerint ezek a látogatások valóságos kulturális sokként hatottak rá a białystoki vallásos-misztikus légkörhöz képest. Mindez magyarázza, hogy belülről is ismeri, de nyitott szemmel, a szokványos előítéletektől, beidegződésektől mentesen is képes látni hazája múltját – a viszonylagos közelmúltját is. Politikai vihart is kavart azzal, hogy *A mi osztályunk*ban a háborús rémtettek, gyilkosságok felelőseit a lengyelek között keresi és találja meg, nem ken minden bűnt a németekre, a megszálló nácikra. „Nem hiszek sem a jóban, sem a rosszban. Egy olyan világ természetét faggatom, ahol a rossz elválaszthatatlan a jótól, és viszont. Ez nem zsidókról és a lengyelekről szóló darab. Ez különféle lengyel sorsokról szól, a történelem tragédiája közepette" – olvashatjuk egy nyilatkozatában. Magától értetődik, hogy a szovjet megszállást és kiszolgálóit sem kíméli. És az is, hogy egyik esetben sem ítélkezik, csak ábrázol, megmutat. Ahogyan az élet sem tesz igazságot. Legföljebb vakon bosszút áll, akinek módja lesz rá. A legszörnyűbb eseményeket csak elbeszéli. Köztük a tömegmészárlásokat – azt is, amikor tömeget gyilkolnak, meg azt is, amikor a tömeg gyilkol.

Mi? Tadeusz Słobodzianek: A mi osztályunk
Hol? Miskolci Nemzeti Színház
Kik? Tenki Dalma, Simon Zoltán, Görög László, Varga Zoltán, Máhr Ági, Bodoky Márk e.h., Gáspár Tibor, Nádasy Erika, Szatmári György, Keresztes Sándor e.h. / Fordította: Pászt Patrícia / Díszlettervező: Horesnyi Balázs / Jelmeztervező: Pilinyi Márta / Dramaturg: Ari-Nagy Barbara / Zeneszerző: Márkos Albert / Rendező: Béres Attila

A tízfős osztályba olyan egyéniségeket, sorsokat válogat össze, amelyek egyfelől leképezik a különféle lehetséges élet- és magatartásmintákat, együttesük mégis véletlenszerűnek, nem erőszakoltan egymás mellé illesztettnek tűnik föl. A dokumentarista mintavétel irányítottságát és az élet véletlenszerűségét tökéletesen egybeötvözve ír olyan színpadi jelenetsort, amely már-már naturalisztikusan életszerű, de egyúttal modellálja is a tárgyát.

A darab eddigi magyarországi előadásai közül a Katona József Színházé a Kamrában, Máté Gábor rendezésében pontosan mérte ki az egyensúlyokat, kiváló színészek remekül adták a figurákat. Lukáts Andor szombathelyi rendezése viszont eredeti ihletés nélkül meglehetősen vérszegényre sikerült.

Most Miskolcon Béres Attila rendezett a darab súlyához, jelentőségéhez méltó előadást, bár a feltétlen szükségesnél talán kissé hosszabbat. Így szünettel kénytelen megszakítani a játékot, ami fokozza az időtartamot, és csökkenti a koncentrációt. Nemcsak szövegekről, de a plasztikus, részletező játékmódról sem tudott lemondani. Ám eközben világosan jelzi a színpadi történések modellszerűségét, így végül a hossza ellenére is erős összképet kapunk. Horesnyi Balázs díszlete kopott, lelakott osztályterem, ahol bal oldalt a laktanyai öltözőszekrények már előre sejtetik, hogy a történet középpontjában a háborús évek állnak. A színészek a szekrényekből érkeznek, halálukkor ugróiskolázva távoznak, a színpad elején követ hagynak maguk után, a jelenetek naturalizmusa mögött ezekkel a jelzésekkel, a színházszerű stilizálással hangsúlyossá téve, hogy az első világháborút közvetlenül követő években születettek számára a fiatalság és a felnőttkor kezdete a második világháborúra esik, de már korábban, gyerekkoruktól fogva arra készítik föl, dresszírozzák őket. Utána a következményeit viselik – már akik megérik.

Minden szereplő a halála felől néz vissza az életére, ennek megfelelő korú színészek is játsszák az egyes szerepeket. Így megkerülhetetlen bizonyos kettősség utólagos elbeszélés, értelmezés, értékelés és átélő megjelenítés között. Ettől a színészek szükségképpen egyenlőtlen helyzetben vannak. A kettősség jobban érvényesülhet azoknál, akiknek a szerepe tovább él. Az idősebb, tapasztaltabb színészek a dolog természeténél fogva nagyobb, összetettebb feladatot kapnak. Gáspár Tibor hazafias gyilkosból lényegileg magától értetődő módon változik kenetes pappá, Görög László egy kétkulacsos besúgóról ad tárgyszerű portrét. Varga Zoltán bonyolult, ellentmondásokkal terhelt sorsot sűrít egységes ívű, egyszenvedélyű, mégis megtörő életúttá: bosszúálló zsidóból lesz hatósági kínzó szakemberré előbb otthon, majd Izraelben, de fia elvesztése egy terrorista merényletben öngyilkosságba kergeti. Szatmári György alkoholizmusba süppedt kisember, aki életében elkövetett egyetlen hőstettet. Nádasy Erika és Máhr Ági kétféle asszonyi szenvedést él végig, az egyik bújtat, a másikat bújtatják, és túlél Amerikában. Tenki Dalma csecsemőjét féltő, riadt, kiszolgáltatott fiatalasszony, Bodoky Márk e. h. naiv áldozat. Simon Zoltán, aki bodybuilder alkatát kihasználva amúgy is az erőszakos vademberek specialistája, született fasisztaként heveskedik, erőszakoskodik, éppoly mély nyomot hagyva a nézőben, mint szerepe a történetben. Keresztes Sándor nem igazán leli helyét az Amerikából levelező szerencsés osztálytárs szerepében.

A mi osztályunk eseménysora igazi lengyel történetek sokasága. Két nagyobb hatalom közé szorult nép – közöttük ide-oda sodródó kompország – története, történelme. A mi történelmünk is lehetne. Béres Attila rendezése egy hunyorításnyi gesztussal sem utal erre. Jól érzi, hogy ez fölösleges lenne. A pontos, erős előadás magáért beszél.

Fotók: Éder Vera

TARJÁN TAMÁS

ANGOLÍR HENGER

Martin McDonagh: Hóhérok – Katona József Színház

Igazán dicséretes szakmai erény a Katona József Színház világszínházi tájékozódásának frissessége, szociális érzékenysége. Márciusi bemutatóik egyikén nálunk új szerzőt avattak a Kamrában, művének első nem angol nyelvű premierjével (Frances Ya-Chu Cowhig: *A tökéletes boldogság világa* – az észak-amerikai írónő darabja 2012-ben keletkezett), a nem kevés hazai társulat által szívesen játszott Martin McDonagh 2015-ös datálású fekete komédiája pedig még gyorsabban ideért az angol fővárosból. Mindkét alkotás ráfutott a magyar valóságra: az előbbi egész problémaköteggel (mélyszegénység, korrupció stb.), az utóbbi többek között a halálbüntetés folyamatosan vitatott kérdésével: tartalmazza-e (állítsa-e vissza) a jogrend a legdrasztikusabb bűnmegtorló, elrettentő ítélkezési formát?

Természetesen a *Hóhérok* nem csupán azt veti fel, mivel üsse agyon mindennapjait és tegyen szert jövedelemre a halálbüntetés Nagy-Britanniában történt eltörlése (1965) után a hivatását szerető és addig mesterfokon űző, immár a bitó mellett állástalan főhóhér, a mindig a másodhegedűs (másodköteles) szerepére kárhoztatott alhóhér, valamint az utóbbi fiatal segédje. Történik még egy s más a többek közt krimiparódiaként értelmezhető színműben. S nem pusztán a hóhér akaszthat; nem is csak annak lehetünk hóhéra, akit hurok által a másvilágra küldünk.

A nálunk – joggal – írnek elkönyvelt, általában ír nyelven író, ír földön inkább csak meg-megforduló, Londonban született és ott élő McDonagh ezúttal angolul szövegezett, és ősbemutatóján angol színházban megtapsolt művét Morcsányi Géza fordítása visszafogottan tolmácsolja, a nyelvrontásokat és malomalji szófordulatokat a magyar közbeszéd mosdatlanságaihoz ügyesen közelítve („a üveg", „a Burnley" – hogy csupán két jellemzően hibás névelőhasználatot említsünk az anyag *soft*jából). Az első, időbontó, prológusszerű jelenetet (az elítélt, Hennessy vad tiltakozása és a halálmesterek tökölése miatt nehezen végrehajtott kivégzést) nem számítva a kisebb kaliberű hóhér, a kocsmárossá lett Harry Wade oldhami műintézményébe pillanthatunk be, ahol a gazda a régi szép időket idézi, főleg a helyi lapban róla megjelent hóhér-dicshimnusszal büszkélkedve. (McDonagh teljes vagy kompilált alakban valóban híres angol hóhérok nevén nevezi két hóhér szereplőjét.) Rendre – és egy fura fiatalember titokzatos felbukkanása miatt egyre erősebben – felmerül, hogy az a bizonyos prológusbeli ítélet-végrehajtás nem az igazi vétkesre csapott le: a Hennessy-féle gyilkosságtípus ismétlődésének veszélye kísért, ha a tényleges elkövető szabadlábon van. A darab néhány bizonytalankodása között ez az egyik furcsaság: hóhérok nemigen szoktak „monfondérozni" azon, okkal vagy ok nélkül kerítenek kötelet valakinek a nyakába. (Lásd prológus: épp a kivégzéskor különösen nem. De erre a kétség-szálra ugyanúgy szükség van, mint Wade-ék kissé debil – vagy a szülők által debilizált – bakfis lányának fokozatos előtérbe kerülésére, majd egy nagyjelenetben a késleltetve megérkező hóhérkirályra, Pierrepointra, hogy ő, aki annak idején százával végzett ki nácikat is, ellentmondást nem tűrően visszamenőleg tisztázza a szakmai rangviszonyokat.)

Mi? Martin McDonagh: Hóhérok
Hol? Katona József Színház
Kik? Fekete Ernő, Rezes Judit, Jordán Adél, Ötvös András, Tasnádi Bence, Kocsis Gergely, Vizi Dávid e.h., Bezerédi Zoltán, Mészáros Béla, Lestyán Attila e.h., Kovács Tamás e.h., Máté Gábor és mások / Fordította: Morcsányi Géza / Díszlet: Gothár Péter / Jelmez: Tihanyi Ildi / Dramaturg: Radnai Annamária / Rendező: Gothár Péter

A darabnak van tétje és miliője – jóval kevesebb cselekményizgalma. Végül nagyot nem szól, és nem hagy mély nyomot. A kocsmai karakterek alkoholista staffázsa sokáig alig oszt, alig szoroz. Az író betöltötte a népséget a krimóba, ahogy ők sűrűn töltik magukba a sört, esetleg kisviszkit. Lötyög a bendő. Nem érheti rossz szó Bezerédi Zoltán mindig fontoskodó józannak maradó, a kicsit is meghalló nagyothalló Arthurját, Mészáros Béla vizenyősen illúziótlanná idült Billjét, Lestyán Attila e. h. mindenben – a piálásban is, a szövetséges amoralitásban is – tanulékonynak bizonyuló Charley-ját, Kocsis Gergely különféle dőlésszögekben egyensúlyozó Fryját, akit állandó delíriuma ellenére nem rúg ki a rendőrség, Vizi Dávid e. h. Cleggjét, aki egyelőre nem annyira inni, inkább újságírói munkáját végezni jár Wade-hez. Összeszokott banda, nem okoznak egymásnak – se nekünk – meglepetést (mert amit aztán a csörgedező cselekményben okoznak, nem meglepetés). Ha a betintázott Bill dartsozni próbál a háttérben, Arthur egy idő múlva higgadtan szedi ki hírlapjából a belefúródott nyilat.

Gothár sokadszor bizonyítja, milyen disztingvált és ötletes a színészvezetésben, amikor a szesz ily hosszan fújja bele a színműbe a vicces gőzt, és üríti is ki belőle a mélyebb tartalmakat. S nem először bizonyítja: remek játékteret szolgáltat rendezői önmagának és színészeinek. A kocsma maszszívan, élethűen, mégis feldarabolva, enyhe irracionalitással áll előttünk. A díszlet felső, emeleti szintje mintha levágná az ott járók fejét: főleg fejvesztett testük mászkál. Akad itt lelógó kötél, ha kell, és a derékig halcsont vékony, alul viszont a lábszárjelmez révén igencsak vastagocska Shirley kötélre függesztett karika-játékszerének lengése sem tornacsarnoki gyakorlatokat juttat eszünkbe.

Rezes Judit

Máté Gábor

Fotók: Dömölky Dániel

A hiteles díszlet élő karakterei, az apró részletek kimunkálásában örömét lelő szellemes rendezés „eladja" a kicsit hosszú, izgalmával nem vérnyomásemelő, ugyanakkor morbidan eleven problematikájú színművet. Ötvös András (Syd) sokadszor is kiforgolódik, kitoporog, kisiránkozik egy pancsert, aki mindig (kötélben is) csak a rövidebbet húzhatja, Tasnádi Bence (Mooney) sokat somolyog azon, hogy messziről jött ember mindenkit az orránál fogva vezethet, tulajdonképp játszásiból; Jordán Adél tiktakolva szívre ható, a közönséget is keblére ölelő Shirley-jének nem árt, hogy szavakba kell foglalnia általunk egyébként többszörösen érzékelt gyermeki balsorsát. Máté Gábor (Pierrepoint) ellentmondást nem tűrő, indulatosan prédikáló szavainak golyóival végzi ki a kocsmai bagázst. Az egész jelmeztárral remeklő Tihanyi Ildi annyi réteg ruhát adott rá, hogy csupán a kivetkőzés és visszaöltözés is jelentéses magánszám. Pierrepoint mellénye ugyanazzal a mintával díszes, mint Wade-é, ám az övén feltűnően nagyobbak a lila rombuszok.

A felszegett fővel, nagylábujj-kilógató papucsban, maradék szépsége rátarti tudatával lépkedő, sosem józan kocsmárosnét, Alice-t Rezes Judit hátborzongató kellemmel játssza, amely illik egy hóhér múzsájához – mert ugyan rég nem szeretik egymást a férjével, de az ütődöttnek tűnő gyerek közös ellenségük. Arra a balsorsra ítélték, amely majd – Jordán pillantása mintha a jövőbe fúródna – vélhetően később is osztályrésze lesz. Fekete Ernő Harryje vérbeli szolga, aki valakinek képzeli magát. Komfortosabb nem is lehetne tenyérnyi kocsma-birodalmában. Fénytelen, erőszakos pillantása, abroncsos cammogása elárulja: ilyen otthonosan működött az ítélet-végrehajtás négyszögében is. Akinek uralmi erőszakösztöne ereiben ma is hóhérvért folyat, annak a marka akkor is érzi a hurkot, amikor a sörcsapot rántja meg…

Az észak-angol kontra dél-angol, esetleg ír–angol ellentét és némely magánügy betagozódik az erős valóságos és jelképi jelentés alá, melyet a *Hóhérok* többes száma kifejez. Az angol cím: *Hangmen.* Spiró György két évtizede – nyilván ismerve az angol *hanger*, 'hóhér' szót, valamint alighanem ismerve a magyar tájnyelvi *henger*t (kendertörő eszköz „bakója") és *hengér*t (csapást okozó személy) – Hengernek nevezte el főhóhérját az *Árpád-ház*ban. Gothárék angolír hengere jól forog. Mondhatjuk-e, hogy lehetne elsöprőbb?

PAPP TÍMEA

AZ IDŐ TESZI EZT?

Csehov: Apátlanul (Platonov) – Kecskeméti Katona József Színház, Ruszt József Stúdiószínház

Bognár Gyöngyvér és Kocsis Pál

A Ruszt Stúdió zsebkendőnyi előcsarnokában terített büféasztal. Kertész Kata (a színlapon Kátya, Szofja cselédlánya) vigyáz rá. Száz forint vagy ennek megfelelő rubel rajta minden, ami nem alkoholos, kétszáz, ami alkoholos. Fekete filctollal írt falragaszon kérik, hogy működtessük a becsületkasszát, a papíron szerep- és hozzájuk rendelt színésznevek (utóbbiak eredeti, saját aláírásokkal). Bájos, vicces, frivol, vállalt sufnituning, és ugyanazzal a lendülettel azt fricskázó gesztus a civil és a színházi közötti mezsgyén. A lepedőnyi – ha már a fehérneműk méretanalógiájánál maradunk – színházteremben a „My Way" szól, és ki-ki a maga módján készül a színrelépésre. A civilből karakterré alakulás különböző fázisait látjuk. Lekezelnek egymással, még egy civil puszi, még egy kis egyeztetés a szinkronról telefonon, más meg már bebeszél. Kocsis Pali itt alszik, figyelmeztetik a kollégákat: „Rá ne lépjetek!" A színész később Platonovként folytatja az alvást. Aztán mindenki el-eltűnik, és jelmezben jön vissza a térbe.

Mintha Kosztya Trepljov csinálna beavatószínházat. Amit Csehov doktor egy összecsukható nyugágy fekvőfelületére printelve figyel.

A padlón műfű szőnyeg, normál nézői székeink arra kerülnek. Mindig három oldalról nézzük, mi történik, állandóság azonban nincs, mert a helyszínváltások és a nézőtér-átrendezés miatt folyamatosan változik a perspektívánk. A 3D időnként 2D-re vált. A fekete falra írottakból azonosítjuk be, hol az iskola, és kedves geg a fehér négyzet, amelyet megérintve a világítás fel-le kapcsolható. Az kifejezetten szellemes, ahogy a két- és háromdimenziósság együtt él: a krétával felrajzolt fa ágain falra applikált kis madárkák ülnek. Játszanak az ablakok, az utcai lámpák fényei, játszik az ajtó mögötti földszint, ahonnan vasúti hajtány indul, és az emelet, a valamikori hangosító- vagy világosítófülke (?) Platonovék házaként funkcionál, ahonnan Szása ki- és lenéz. A talált térként remekül működő Ruszt Stúdió összes adottságát kihasználják, az előadás legeredetibb pillanatai ebből születnek.

Minden körülöttünk, kézzelfogható közelségben játszódik. És mire azt éreznénk, Platonovka vagy Vojnyicevka lakóiként szamováros-vodkásüveges, fecsegős falusi idillben néma szemtanúi vagyunk szomszédaink vagy gazdáink életének, jön mindig egy szünet, és az előcsarnokban szóló

Mi? Csehov: Apátlanul (Platonov)
Hol? Kecskeméti Katona József Színház, Ruszt József Stúdiószínház
Kik? Kocsis Pál, Hajdú Melinda, Nagy Viktor, Bognár Gyöngyvér, Zayzon Zsolt, Märcz Fruzsina, Hegedűs Zoltán, Orth Péter, Dobó Enikő, Körtvélyessy Zsolt, Aradi Imre, Szokolai Péter, Fazakas Géza, Váry Károly, Kertész Kata / Fordította: Radnai Annamária / Dramaturg: Rácz Attila, Réczei Tamás, Szász János / Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmati Dóra / Rendező: Szász János

Fotók: Walter Péter

Boney M megzavar. Vagy visszaránt? De hova? A valóságba? A nyolcvanas évekbe? A konfettiágyú szórja a csillámot, a diszkógömb meg a fényt. Mindenesetre kizökkent. Legalább *ez* kizökkent.

Kopott asztal középen, régi kredencek a falnál, kosárban alma. Kristálycsillár fönn, és letört orrú szobor lenn. A különböző nemzedékek tárgyai és történetei, a semmit-nem-dobunk-ki egymásra rakódó eklektikája egyszerre kelt otthonosságot, és fullaszt meg, zár be, épít egyre áttörhetetlenebb falat. Csupa megsebzett ember él itt, régi sebeiket takargatva, az általános szeretethiányban összekapaszkodva, de leginkább tétlenül, rettenetesen unatkozva.

És hogy mi mindent meg nem csinál unalmában az ember! Például sóvárog, sóvárgás közben meg rendületlenül légvárakat építget magának. Nagy érzelmi kilengések nélkül. Folyamatosan a hőségre panaszkodnak. Talán azért annyira enerváltak érzékekben, érzelmekben, vágyakban, mert a nap kiszív belőlük mindent. Más magyarázatot nem nagyon találni. Kátyán viszont pufi mellény, kötött pulóver. Annyira eltompult volna itt már úr és cseléd, hogy ruhát se vált?

Ez a Platonov (Kocsis Pál) már az öncsaláson és a cinikus világmegvetésen is túl van. Szomorú, kiégett bohóc, aki nem provokatív, aki igazán nem is akar megmentődni. Az meg, hogy valaha formátumos lett volna, teljességgel érzékelhetetlen. Itt a tett már csak szó, szó, szó.

Vele szemben pedig ott a sok boldogtalan, de egyáltalán nem veszélyes nő. A mézszínű hangú Anna Petrovna (Bognár Gyöngyvér) nem nagyvad, benne csak a pénzt illetően van karakánság és büszkeség, a férfi iránti vonzalmat a praktikus birtoklásvágy, nem pedig az ösztrogénszint emelkedéséből adódó kiszámíthatatlanság táplálja. Talán ezért, a gyakorlati érzéke miatt képes bármilyen helyzet túlélésére. A Märcz Fruzsinára adott jelmez anyaggá alakítja Szofja jellemét: a rövid fehér csipkeruha nem különösebben feltűnő, de elegáns, a dekoltázsnál kivágott, de a kivágásba tüll került, így aztán csak az illúzió marad a szemeknek. Folyamatos harcot folytat magával, hogy mennyire adhatja ki magát, mennyire válik sebezhetővé, ha hagyja magát sodorni az érzelmek árjával. Küzd, felvállal, mindent egy lapra tesz fel, veszt, megalázottá válik. Grekova (Dobó Enikő) pöttyös ruhájában maga a pöttyös vagy csíkos lányregény lapjairól kilépett ártatlanság és éretlenség, aki egy csak benne létező Platonov-képet növeszt démonivá természettudományos kísérleti laboratórium lányszobájában. Szása (Hajdú Melinda) az édes, a biztos, az érdektelen, a törődő nyugalom. Se vonzás, se választás. Közös bennük, hogy mindannyian erőszaktalanok, harcaikat hamar feladják, mintha nem is akarnák megmenteni Platonovot. Nem taszító, nem veszélyes ez a férfi. Puha, de nem puhány. Nem karcos, inkább fásult.

A középkorú férfiakkal se járunk sokkal jobban. Trileckij (Nagy Viktor) marad a pasztell alkoholizmusban. Ha lejmol, abszolút töketlenül teszi, és valószínűleg ő lenne a legjobban meglepődve, ha kapna pénzt. Vojnyicev (Zayzon Zsolt) piros bohócorral sajnálnivaló lúzer, amolyan csehovi Mr. Celofán. A fiatal nemzedék képviseletében Kirill Glagoljev (Orth Péter) sem bonyolult személyiség. Sok jelzőt kaphat – bicskanyitogató modorú, nagyképű, agresszív, hisztis, megjátszós, őszintétlen, felszínes, egocentrikus gigerli, aki férfi(as)ságával henceg, de valószínűleg ő ijedne meg a legjobban, ha egy nő igent mondana neki –, összességében azonban még ebben a versenyben is könnyűnek találtatik.

Aztán vannak még amolyan staffázsként megvetett outcast lótolvajok és kupecek; illetve apák és fiúk, Glagoljevék mellett a szalon-antiszemitizmussal szembesülő Vengerovicsék, akik más-más módon viszonyulnak egymáshoz általában generációs és konkrétan szülő-gyerek tekintetben. Előbbieket csak a név és a vér köteléke tartja össze. Mintha az apa nem tudott volna mit kezdeni a fiú tényével, kötődés közöttük nem alakult ki. Ez a fiút elbizonytalanította, egyetlen megoldásként az érzelmi távolságot tudatosan növelte, és minél gyökértelenebbé vált, a hiányt kompenzálandó annál hangosabban követelte a figyelem anyagiakban való kifejezését. Utóbbiaknál a hagyomány, az előírás, a szabálykövetés a kulcsszó. Pregnánsan mutatkozik ez meg a külsőségekben, ruházkodásban. És abban is, hogy pontosan tudják, zsidóként hol a helyük a társadalomban, miért tűrik el őket, mi az a határ, ameddig használják őket. Az apák akceptálják és öröknek fogják fel a helyzetet, a fiúkban viszont már ébred az emancipációs öntudat.

Az *Apátlanul (Platonov)* szövegmonstrumából a három dramaturg, a rendező Szász János mellett Rácz Attila és Réczei Tamás egy szépelgéstől és szenvedélytől mentes zsánerképet bontott ki, amelyet csakúgy, mint Gyarmati Dóra díszletét és jelmezeit, egyszerre jellemzi a részletgazdagság és a realizmus, a stilizáló és a játékos forma. Ez a széttartó sokféleség paradox módon mégis mindent egyetlen tónusban tart. Az érzelmi hullámvasút hiányzik. Az, ami nem csupán az életben megúszhatatlan.

ZAPPE LÁSZLÓ

MEGBÍZHATÓ, HELYI ÉRDEKŰ INTÉZMÉNY

A Győri Nemzeti Színház folyó évadáról

Mostanában megint szokás Thomas Mannt idézni. Különösen a *József és testvérei*t. Bármennyire szeretném is, én sem tudom ezúttal elkerülni a Győri Nemzeti Színház történetével kapcsolatban. Jöjjön hát a közismert szöveg: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?" Esetünkben mondhatjuk. Ennek a történetnek tényleg nem lelni a fenekét. Legalábbis sok helyen nem lelni. Éppen az új épület – Magyarországon a Nemzeti előtt készült egyetlen aránylag új, mindössze közel negyvenéves színházépület – első igazgatója és művészeti vezetője marad ki a történetből, még a színház honlapján sem szerepelnek a színház igazgatói között: Cserhalmi Imre és Törőcsik Mari. (A leviccesebb, hogy a színház történetét közlő Wikipédia-cikkben a források listájában a Dr. Cenner Mihállyal, Belicska-Scholtz Hedviggel és Vincze Kálmánnal írt könyv szerzői közt mint „Cserhalmi György (színházigazgató)" szerepel az első direktor.) Pedig éppen ők voltak az 1978-ban újonnan elkészült épületben az első vezetők. A feledékenység (elhallgatás) oka persze eléggé nyilvánvaló: Cserhalmi Imre a *Népszabadság* újságírója, egy időben párttitkára volt. Csak hát éppen a sztálini idők gyakorlata volt az aktuálisan nem tetsző, lefeketedettnek vélt emberek kiretusálása a történelemből. Azt hinnénk, ezen már túljutottunk. Hát úgy látszik, nem egészen. De így aztán nemcsak mélységes mély, de zavaros is lesz a múltnak kútja.

A mi történetünket persze nem szükséges, és nem is lehetséges ilyen messziről indítani. Inkább kezdjük innen, 2011-ből: „Forgács Pétert újabb öt évre nevezte ki a Győri Nemzeti Színház igazgatói posztjára Győr Megyei Jogú Város Közgyűlése február 26-án. A törvényi előírásoknak megfelelően kiírt pályázatra csak Forgács Péter nyújtott be dokumentációt az intézmény jelenlegi vezetőjeként. A pályázat megfelelt a jogszabályokban előírt követelményeknek. A Szakmai bizottság február 11-én személyesen hallgatta meg Forgács Pétert, és egybehangzó szavazatával javasolta újabb öt év időtartamú vezetői megbízását a döntéshozó Közgyűlésnek." Közleményében az MTI arról is tudósít, hogy „Eperjes Károlyra nem szavazott senki, a jelenlegi megbízott igazgató, Forgács Péter lett a direktor. A Magyar Teátrumi Társaság a pályázat inkorrektnek tartott elbírálása miatt az Előadó-művészeti Tanács felfüggesztését kéri." Szóval kisebb balhé azért volt – igazgatót anélkül talán nem is lehet kinevezni.

A színház ars poeticáját a honlapon olvashatjuk: „A Győri Nemzeti Színház egyik legnagyobb értéke: a közönsége. Nem hiszünk abban a színházban, amely kevesekhez szól. […] A polgárok azért építettek színházakat a városokban szerte Európában, hogy művelődjenek, hogy nemzeti irodalmukat és nyelvüket ápolják, hogy be tudják fogadni azokat az eszméket, ideákat, amelyek gazdagították, nevelték, tanították az egymást követő nemzedékeket. A színház közönsége nem csupán szórakozni szeretne, hanem vágyik az értékekre. Vágyik arra, hogy a színház élményt, megrendülést, megtisztulást, egyszóval katarzist adjon a számára." Inkább érték- és hagyományőrző, mintsem innovatív, mindenáron, minden erővel, minden eszközzel újra, újításra törő szellem kandikál ki e sorok mögül. Elfogadható egy megyeközpontban működő, aránylag nagy, több mint hatszáz nézőt befogadó terem programjaként. A stúdiótól azonban izgalmasabb, merészebb, jól elkoptatott és lejáratott szóval: kísérletezőbb műsort várnék. Egy ideig (2008 után prózai tagozatvezetőként) Funtek Frigyes próbálkozott – érzésem és tapasztalataim szerint kissé félénken – új utakat törni, olyan előadásokkal, mint a *Tóték* és a *Rinocérosz*. Mostanában azonban a Kisfaludy teremben is olyan tuti sikerdarabok mennek, mint *A semmi pánik* Woody Allantól vagy *A Pál utcai fiúk* Molnár Ferenctől. Ez utóbbi Kszel Attila rendezésében korrekt, megbízható előadás. A rendező nem kísérletezik sem lányokkal, sem kamasz fiúkkal, fiatal színészek és stúdiósok adják a szereplőket. Fehér Ákosnak a Gór Nagy Mária Színitanodában szerzett képzettsége teljesen elegendő a derék, határozott, nagyvonalú vezéregyéniség, Boka megformálásához. A pesti Egyetemen 2012-ben végzett Kovács Gergely Áts Ferije szükségképpen összetettebb figura, de Molnár Ferenc is annak írta, lovagias ellenfélnek. Nemecseket és Gerébet jó szemmel kiválasztott stúdiósok játsszák. Geréb ingatag jelleméhez paszszol Márkus Krisztián arca, Pongrácz Barnabás pedig alkati adottságaival és talpraesett magabiztossággal pótolja, ami Nemecsek szenvedéseinek, kiszolgáltatottságának, kompenzáló túlbuzgalmának érzékenyebb rajzából hiányzik. Szeretni kell, drukkolni kell neki. És ez a lényeg. A regény színpadra alkalmazását is magára vállaló rendező valószínűleg a lehető legérzelmesebb megoldást választotta, amikor a befejezést teljes részletezéssel színpadra tette. Megjelenik apa, anya, bőséges játéklehetőséget kap Agócs Judit, és még többet Bede Fazekas Csaba mint polgári büszkeségét folyamatosan elfojtó, a megrendelő előtt tűrve megalázkodó szabómester. Mindez természetesen a kisfiú öntudatos haldoklása közben megkapja a kellő érzelmi töltést.

A stúdió másik friss bemutatója, Schwajda György *Csodá*ja ugyancsak a félénk bátorság példája. A darab bemutatása is – és Tasnádi Csaba rendezése is. A nyolcvanas évek igazi szocialista abszurdja mára szükségképpen megkopott. Annak idején a darabnak politikai súlya, sőt pikantériája volt. Egyetlen ötlettel két lényeges dolgot leplezett le a képtelen történet. Bemutatta az uralkodónak mondott osztály nyomorúságát

Augusztus Oklahomában. Fotó: Orosz Sándor

és a rendszer működésének képtelenségét. Egy vak nyomdai szedőt (gépszedőnek mondják a színpadon, miközben kézi szedést végez, de ez részletkérdés) az SZTK-ban keresőképesnek nyilvánítanak, aki ebből arra a következtetésre jut, hogy lát. És ebben a hitében, meggyőződésében mindenki követi. Nem nehéz ebben felismerni az akkori rendszer népboldogító hazugságrendszerének a leleplezését. A többi már megy magától a bohózatírás szabályai szerint. Tasnádi Csaba rendező nem bízik eléggé az íróban és a szövegben. Baracsi Orsolya díszletébe, amely a szerzői elképzeléshez híven nyomornaturalizmusban egyesíti az otthont és a munkahelyet, a vak szedő következetesen az ajtó melletti szekrényen át érkezik haza. Csak valahogy már ez sem sikerül igazán viccesre. Pedig az lenne az egyetlen értelme, hogy a nézőt berántsa az abszurd humor élvezetébe. Más kérdés, hogy ezt fölöslegesnek gondolom, úgy vélem, az abszurd hatásnak éppen hogy a kemény, szilárd realitásról kell elrugaszkodnia. Az csak külön pech, ha erre a kezdésre sem jön be a röhögés. Az egyébként tisztességesen lebonyolított előadásnak, amelyet Sárközi József lelkiismeretes színészi igyekezettel főszerepel végig, azonban nagyobb problémája, hogy nemcsak szövegében ragad meg a múlt század nyolcvanas éveiben. Meg sem kísérti korunk szép új világa. Talán csak Medveczky Szabolcs Internacionálé-parafrázisa érzékeltet valamelyes történelmi távlatot, sejtet utókori rálátást a szövegre.

A Nagyszínpadon orosz klasszikus, Nyikolaj Alekszandrovics Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* című karcos vígjátéka volt az évad első bemutatója. Valló Péter bizonyára csak azért nem ismételte meg 2008-as Radnóti színházi rendezését, mert mind a színpad, mind a nézőtér sokszorosa a másiknak. Itt hatalmas, mozgatható falak előtt játszódik le a házasságnak álcázott ügyes pénzügyi művelet, ami közben érdekes körkép bontakozik ki a régi, patriarchális Oroszország összeomlásáról, modernizációt mellőző kapitalizálódásáról. Almási Éva itt is remek mint tekintélyes, álszent orosz matriarcha, Csankó Zoltán alapos tanulmányt mutat be az alamuszi alázatoskodásról. Megvan az előadásban minden, ami igényesebb szemnek, fülnek is kellemes, csak az marad ki belőle, hogy mindez ma miért lenne érdekes.

Az *Augusztus Oklahomában* utolsó előadása viszont valamiért rettentően fontosnak bizonyult most Győrben, legalábbis erre enged következtetni az a forró és hosszú ünneplés, amelyben a többségében fiatal közönség részesítette a produkciót. Ritkán látni ilyet manapság, hogy hatszáz ember felállva tapsol. Operettsiker – mondhatnánk, ha nem is a széria, de a taps hossza tekintetében. Tracy Letts darabja alkalmas erre – ügyesen, közhelyesen érzelmes. Az öngyilkos, alkoholista apa temetésére összegyűlt család, anya, gyerekek és tartozékaik szép rendben, mondhatni leltár szerint fölmondják a lehetséges családi problémák teljes listáját. Az anya gyógyszerfüggő, de azért a piszkos anyagiak ravasz kezeléséhez mindig eléggé józan, az egyik lány válófélben, a másiknak pedofil drogdíler a barátja, aki megkörnyékezi az előbbi nővér lázongó kamasz lányát, a harmadiknak kivették a méhét, és az unokatestvérének vélt testvérével van nemi viszonya. Szóval tömény O'Neill felvizezve. Igazi melodráma, ha nem is a szó eredeti, hanem közkeletű értelmében. Bagó Bertalan rendezése mértéktartóan, technikásan használja ki ezt, a színészek kiszámítottan, kontrolláltan drámáznak. Töreki Zsuzsa az élettől gonoszra cserzett anyaként súlyos, erős középpontja az előadásnak, Szina Kinga a megcsalt és elhagyott feleség, Ungvári István a lelkifurdalásos férj, Budai Zsófi az anyától menekülni akaró, már nem fiatal nő szerepében elhitetőn töltik be élettel a figurákat. Mézes Violetta olyan gonosz anya, ahogyan az meg van írva, Posonyi Takács László a fellázadó papucsférjként is kissé elrajzoltnak hat, mint rendesen, és ez jót tesz az előadásnak. Kovács Gergely meg tudja őrizni a hülyegyerekként számon tartott fiú emberi méltóságát, amivel távol tartja mind a komikus, mind az érzelmes torzítást. Molnár Ágnes az indián cselédet kezdetben nem teszi olyan jelentékennyé, amilyennek más előadásokból megismertük, de az előadás vége felé megvan a kellő súlya ahhoz, hogy képviselje a természetes egyszerűséget a túlkomplikált életű amerikai családdal szemben.

A körkép nem lehet teljes Egressy Zoltán nélkül. Tőle évente bemutatnak egy szép, érzelmes, költői darabot, mégpedig a nagyszínpadon. Ez most sem marad el: az *Édes életek* bemutatójára ennek az írásnak a végső leadási határideje után kerül sor. A háromtagozatos Győri Nemzeti Színház idei évada ebben sem különbözik a korábbiaktól. Megbízható, a közönségét színvonalasan kiszolgáló, az újításoktól, kísérletektől tartózkodó, helyi érdekű intézményt mutat.

HORECZKY KRISZTINA

"RETTENETES ÉS KIBÍRHATATLAN"

Győri, pécsi és szegedi balettbemutatók a Müpában

Szegedi Kortárs Balett: Abszurdia. Fotó: Tarnavölgyi László

A Nemzeti Táncszínház által életre hívott Budapest Táncfesztivál legrangosabb eseménye, a Holland Táncszínház utánpótlás-tagozatának (Nederlands Dans Theater 2) vendégjátéka tükrében kiváltképp sajátos fénytörést kapott három vidéki balett-társulatunk fővárosi föllépése – ugyanazon a helyszínen, néhány nappal a hollandok ifjoncai előtt és után. Míg az NDT 2 táncosai minden értelemben XXI. századi jelenségek, honi pályatársaikat nézve egyebek mellett azon merengtem, a múlt század melyik évtizedénél akadt el a tű a sercegő bakelitlemez barázdáiban.

Lukács András a Győri Balett harmincöt éves jubileumára, 2014-ben tanította be a társulatnak a Wiener Staatsballettnek készített *Boleró*ját. A tíz nőre, tíz félmeztelen férfira írt 2012-es darab ellene megy a mázsányi közhelyekkel terhelt (kvázi) erotikus feldolgozásoknak, reflektálva Maurice Béjart 1961-es, és egykori vezető táncosa, a Győri Balett társulatát alapító Markó Iván 1983-as emblematikus munkáira. A földig érő fekete szoknyát viselő előadók hűvös eleganciája, maníros kimértsége, és leginkább a külsőségekben megmutatkozó nemessége ügyesen ellenpontozza Ravel slágerzenéjét. Noha a lassúdad, szinkronmozgásos koreográfia elsősorban a felsőtestre, a finom kéz- és karmunkára épül némi orientalista színnel, egyszerre asszociáltam Jiří Kylián nyolcvanas évekbeli *Black & White*-sorozatának egyes darabjaira, a Sir Matthew Bourne-féle 1995-ös *A hattyúk tava* némely motívumára, valamint egy ikonikus Nizsinszkij-fotóra a *Faun*ból. E szabad képzettársítások miatt is – melyekért az alkotó nem felelős – alakult ki az a benyomásom, hogy a minőségibb, a queer-esztétika jegyeit mutató fekete-fehér opus adós marad az eredetiséggel. Ugyanakkor a korrektül, csekély pontatlanságokkal előadott munka mindazt tartalmazza, ami Velekei László koreográfiájában nyomelemeiben sem fedezhető föl.

A *Romance* az együttes művészeti vezetőjének 2013-as darabja, a *KODÁLY* újragondolása; a közel egyórás egy helyben toporgás az 1967-ben elhunyt Kodály Zoltán hat szerzeményére s egy népdalra készült, míg a fölhasznált muzsikák legföljebb aláfestő vagy háttérzeneként szolgálnak. Azaz – ellentétben a *Boleró*val – nincs dramaturgiai funkciójuk, és a koreográfia a maga csenevész mozgásszótárával nem tart kapcsolatot a zenével. A képzeletszegénység és az avíttság mellett a tizenhét szereplős produkció sajátja a didaktikusság: Pál Eszter népdalénekes felütésül szólaltatja meg a „Megöltek egy legényt" kezdetű nótát, majd befejezésül az *Esti dal*t. Iskolás eljárás, mikor hat pár jellegtelen csoportos tánca közben rajzolódik ki a háttérvásznon egy magyar népi motívumos virág olyan animációs technikával, ami húsz éve is ásatagnak hatott volna. A *Romance* olyan, akár az állami ünnepélyek andalító, pókhálós gálaprodukciói; részint ezért, hogy a Kodály-emlékévre készült mű végignézése jóval jelentősebb erőkifejtést követelt tőlem mindannál az artisztikus iparkodásnál, amiről Velekei tanúskodott.

Ken Kesey (1935–2001) kultregénye, a *Száll a kakukk fészkére* színpadi változata a könyv megjelenése után egy évvel, 1963-ban debütált a Broadway-n.[1] Tudomásom szerint a Pécsi Baletten kívül ezidáig csak egy svéd hip-hop társulat, a Bounce Street Dance Company adaptálta táncszínpadra a művet; a 2006-os *Insane in the Brain* kiváló kritikai fogadtatásban részesült az egyesült királyságbeli turné során a 2008/2009-es évadban. Vincze Balázs együttesigazgató-koreográfus, valamint a Pécsi Nemzeti Színház színésze, Vidákovics Szláven kooperációjának helyszíne egy olyan amerikai elmegyógyintézet, ahol magyar hip-hopra dajdajoznak. Merthogy McMurphy (Tuboly Szilárd) a Halott Pénz nevű

1 Dale Wasserman színművét hazánkban elsőként a Vígszínház mutatta be 1977-ben, Kapás Dezső rendezésében, a főszerepekben Koncz Gáborral (McMurphy), Bujtor Istvánnal (Bromden főnök) és Béres Ilonával (Ratched nővér). A népszerű darabot Znamenák István vitte színre a budapesti Belvárosi Színházban 2015-ben, majd rá egy évre Horváth Csaba a székesfehérvári Vörösmarty Színházban. Miloš Forman 1975-ös, a legfontosabb kategóriákban öt Oscarra érdemesített alkotása, McMurphyként Jack Nicholsonnal, filmtörténeti klasszikus.

formáció (Diaz feat Mentha) 2013-as agyzsibbasztását, a „Hello lányok!"-at játssza le régi típusú, hordozható magnóján, amikor látogatást tesz nála és betegtársainál két prosti, Candy Starr (Ujvári Katalin) és Sandra (Vincze Brigitta), hogy kezdetét vegye a csöcsörészéssel vegyes seggrepacsizás. A rendszert belülről bomlasztó deviáns, lázadó férfiút alakító Tuboly eztán víz nélkül tusol, háttal a nagyérdeműnek, pőre tomporát simogatva, miközben Miss Ratched legelteti rajta a szemét. (A zuhanyozás visszatérő elem Vinczénél, bevetette a 2011-es *Otellő*ban is.) A 2016-os, kétrészes darabra fokozottan érvényesek azok a problémák, amelyek rendre felvetődnek az irodalmi műveket földolgozó narratív balettek esetében. Az egykoron a CIA által támogatott gyógyszerkísérletekben önkéntesen részt vevő, és egy veteránkórház elmeosztályán betegfelvigyázóként dolgozó Kesey kötete a XX. század egyik legnagyobb hatású társadalomkritikai műve, kivált Forman filmjében. A regényadaptáció – légyen film, prózai vagy táncelőadás – Achilles-sarka a pszichés betegségek megjelenítése, ami könnyen válhat puszta illusztrálássá. A pécsiek munkájában McMurphyn és a seszínű Bromden főnökön (Koncz Péter) kívül négy ápolt szerepel, mindegyikük rendkívül hasonló, sőt egydimenziós karakter, egyedül az öngyilkosságot elkövető, az előadásban majd' végig egy kötelet szorongató Billy Babbit figurája fölismerhető. A folyamatos gyógyszeres befolyásoltságból, a szexuális túlfűtöttségből és az elektrosokk-terápiából is következő orvosi tünetek ábrázolása klisészerű. Kócsy Mónika Főnénije diktátor helyett súlytalan fehérmájú. A nem több mint tíz ismétlődő mozgáselemből eszkábált tánckompozíciót szemlélve idővel *déjà vu*-érzésem támadt, majd a nyeles seprűvel már-már összenőtt, termetes Koncz Péter egyik szólójánál jött az aha-élmény: a látottak Juronics Tamás régebbi munkáinak jellegzetes mozgásnyelvét idézik, gyatrán eltáncolva. Vincze és a rendező Vidákovics ingerszegény, egyhangú produkciója nem tud mit kezdeni a Kesey-mű leglényegével: a szellemi tartalommal. Így a sok szempontból Orwell *1984*-ével is rokonítható kafkai történetet a végletekig lebutítják, szórakoztató táncszínházzá korcsosítva olcsó esztrád-elemekkel; ezt szolgálja Kovács Benjámin a nyolcvanas-kilencvenes évek melodramatikus amerikai tucatfilmzenéi ihlette muzsikája is. Mindazonáltal az eleve zsákutcás produkció inkább kínosan együgyű, mint penetránsan ízléstelen.

A Szegedi Kortárs Balett egyik idei bemutatója, a kétfelvonásos *Abszurdia* „egy elképzelt európai meseország" kulisszái közé helyeződik, így reflektálva „ironikus hangvétellel, groteszk humorral és naiv lírával […] a körülöttünk zajló élethelyzetekre, társadalmi problémákra". A tizenöt szereplős műben – a gombhoz a kabátot mintára – a látványhoz férceltték a darabot. A nemi jellegüktől megfosztott, fekete öltönytnyakkendőt, nadrágtartót viselő, krétafehérre sminkelt, tar fejű táncosok és az éles (neon)fényekkel megvilágított, mozgatható, minimalista díszlet Robert Wilson leitmotivjainak fapados utánzata. Majd a magasból leereszkedő életfa Jiří Kylián 1997-es *Wings of Wax* (*Viaszszárnyak*) című darabjának legfőbb szcenikai elemére, a gyökerével lefelé lógatott csupasz fára emlékeztet, noha a délvidékiek életfájára fehér léggömböket aggattak, ami Kyliántól zsigerileg idegen volna. Az alkotói szándék szerint a mese műfaji eszközeivel ábrázolják kelet-közép-európai viszonyainkat, azaz térségünk hétköznapi abszurditásait. Mint köztudott, a mese – mint zsáner – sarokköve a fantázia, márpedig Juronics Tamás alkotása leginkább ebben szűkölködik; annyira kreatív és képzeletdús, mint egy vasúti menetrend. A mozgásnyelv – akár Velekei és Vincze esetében – rendkívül redukált és kiüresedett; embert próbáló nézni a semmibe tartó semmit, főként a műsorprogramban, illetve a helyszínen kifüggesztett plakáton megadott időtartamnál harmincöt perccel hosszabban. Az átható sekélyesség ismérve a vásáriság. Az egymástól elválasztott szerelmesek (Szigyártó Szandra, Kiss Róbert), továbbá a kampós orrú, bajszos, okulárés csinovnyikok, és a színváltoztató lajtorja tetején is ücsörgő bolond koronás uralkodó papírmasészerűek, harsányságuk miatt is inkább commedia dell'arte-figurák. Amennyiben az első részben volna szellemi-művészi muníció, okkal írhatnám, hogy az a második részre teljességgel elfogy, ám ehelyett – szó szerint – kipukkad a luftballon. Merthogy Juronics a léggömbökre alapozta verítékessége második részét: leereszkedik a

Győri Balett: Romance. Fotó: Orosz Sándor

Pécsi Balett: Száll a kakukk fészkére. Fotó: Körtvélyesi László

magasból az életfa, a lufikat kilyuggatják, csak egy ballon árválkodik a fán. Szigyártó Szandra – akinek időközben köddé vált búskomor románca – a színpad előterében könny nélküli pityergést mímel, magát átkarolva. Az életfa fölszáll, rajta egyetlen lufival. Jő egy gyermek (Behán Zénó), fölfúj egy lufit, és átadja a picsogó clownnak. Eztán a Müpa színpada átvedlik egy a nap végére a végkimerültség tüneteit mutató animátor felügyelte, katatón állapotba zuhant játszóházzá: a táncosok mind lufit fújnak a deszkákon, rostirónnal rajzolnak rájuk, majd az emberarcú léggömböket eleresztik a nézőtéren (a társulat ajándéka). A záróképben a fiúcskát a vállukra emelik, aki – mellbevágó fordulattal – fölfúj egy lufit. A torát ülő bornírtság, a gejl és a bazáriság kulisszahasogató parádéja láttán olybá tűnik, az alkotó számára a mese, a groteszk, az abszurd és a „naiv líra" rokon értelmű a falusi vurstlival. A bágyasztó, erőtlen klisékből összebarkácsolt *Abszurdia* – melyen Alfred Schnittke zenéje úgy áll, mint tehénen a gatya – meggyőzően igazolja, hogy a nagyérdeműt nem lehet eléggé alábecsülni. A lufi-blokk ugyanannyira nyegle gesztus, mint amikor a táncosok cigarettacsikket (!) szívnak, eldobják a színpadon, majd megvetést színlelve odahajítják a nézőtér első soraiba. Aztán, hogy kitöltsék valamivel az időt, összesöprögetik a cigarettavégeket.

A három vidéki balett-társulat alkotmányait – kivéve Lukács András tisztes, stílusbiztos *Boleróját*– ugyanazokkal a jelzőkkel summázom, mint az élet dolgait két részre osztó Woody Allen: rettenetes és kibírhatatlan. Juronics Tamás, Velekei László és Vincze Balázs koreográfiái nincsenek szinkronban sem a korral, sem a nemzetközi modern-kortárs táncszcénával, mely utóbbin nem a trendkövetést értem. A pöfeteg, provinciális művészi elszigeteltség egyik következménye az *Abszurdia* esetében hangsúlyos epigonizmus, az egyedi wilsoni univerzum külsődleges jellegzetességeinek vacak, cinikus reprodukciója. Noha esztétikájukban különböző munkákról van szó, közös bennük a karakter hiánya és a lehangolóan pórias, uniformizált mozgásnyelv. Mindezek okán a táncos teljesítményt nem állt módomban értékelni, nem szólva az előadó-művészetről, amely egyedül a *Száll a kakukk…* esetében mutatkozik meg, igen korlátozott formában.

Hol? Müpa

Mi? Győri Balett: Bolero / Romance
Kik? Bolero – Előadók: a társulat / Zene: Maurice Ravel / Jelmez: Herwerth Mónika / Fény: Lukács András, Hécz Péter / Koreográfus: Lukács András
Romance – Előadók: Sebestyén Bálint, Matuza Adrienn, Jekli Zoltán és a társulat / Zene: Kodály Zoltán / Jelmez: Baracsi Orsolya / Látvány: Velekei László, Vidos Tibor / Dramaturg: Csepi Alexandra / Koreográfus: Velekei László

Mi? Pécsi Balett: Száll a kakukk fészkére
Kik? Előadók: a társulat / Zene: Kovács Benjámin / Díszlet és jelmez: Fenyő Péter / Dramaturg: Vidákovics Szláven, Vincze Balázs / Koreográfus: Vincze Balázs / Rendező: Vidákovics Szláven

Mi? Szegedi Kortárs Balett: Abszurdia
Kik? Előadók: a társulat / Fény: Stadler Ferenc / Koreográfus: Juronics Tamás

MAUL ÁGNES

HÁT TI, KIK VAGYTOK?

Szubjektív gyerektáncszínházi körkép

Gyakorta hangoztatott nézet, hogy a gyerekközönségnél kritikusabb nincs is, hiszen ők még őszinték, reakcióik nagyon direktek és spontának, nem rejtik illedelmesen véka alá a véleményüket, mint a felnőttek. Ha ez így van, ebből az következik, hogy a színházból viháncolva távozó kiskorú arcán a mosoly igazolja, hogy ami a színpadon történt, az érvényes, igényes, minőségi volt.

Kereslet, kínálat, minőség

A közelmúltban a Jurányi Háztól a Marczibányi Térig, a Müpától a hétvégi tömegrendezvények haknijaiig igyekeztem minél többféle (tánc)nyelven megszólaló, gyerekeknek szóló táncelőadást megnézni. Figyeltem a tipegő, ovis és kisiskolás korú közönség reakcióit, és teljes biztonsággal merem állítani, hogy a valóság nagyon más. Az őszinte és spontán megnyilvánulások – ha nem tiltja le azonnal a gyerekkel érkező szülő, kísérő, óvó néni – nyilvánvalóan leggyakrabban a játékba, mesevilágba belefeledkező gyerek, nem pedig a minőségi színházcsinálást számon kérő nézőpalánta „rosszalkodásai". Aggasztó viselkedésjegyek egyetlen esetben kezdenek tömegesen látszani a színpadi eseményekre reakcióképpen: ha a gyerekek unatkoznak. Vagy ha nem értenek valamit, és ezért unatkoznak. Ám az unalmat abban a 40-50 percben, ameddig ezek az előadások tartanak, nagyszerűen távol lehet tartani látványosságokkal, szép díszletekkel, kosztümökkel, pergő cselekménnyel, vicceskedéssel, kötelezően beiktatott „interaktivitással" is.

Nem feltétlenül a legfrissebb, de az aktuálisan futó előadások közül próbálom bemérni, hol is tart most a színháznak, táncnak ez a szegmense, milyen témákkal, eszközökkel, milyen hangnemben szólítják meg, hogyan vonják be az alkotók a gyerekeket. A programkínálatból mazsolázva kiderült, hogy bár a színházon és a gyerekszínházon belül a gyerekeknek szóló táncelőadás a halmaz halmazának a halmaza, a felhozatal számszerűleg nem kevés. A produkciók pedig legtöbbször telt házzal mennek. Tehát kereslet van. Kínálat van. A gyerekek jellemzően boldogan távoznak. Táncrajongóként és kisgyerekes anyukaként elégedett lehetek. Csak a kritikus háborgott bennem olykor kicsit. Pársz or meg nagyon.

Sok beszédnek…

Mivel tánctársulatok előadásaira váltottam jegyet, meglepett, milyen sokszor kap hol kis, hol nagy szerepet a verbalitás. Fantázia terén egy pici gyerek gond nélkül túlszárnyal bármilyen színházilag edzett felnőttet, ráadásul képzettársításait nem kötik rögzült sablonok, előfeltevések sem, az okos felnőtt mégis hajlamos szöveggé fordítani a tánc és a zene univerzális nyelvét, ha az gyerekeknek szól. És nemcsak színházkészítői oldalon. Még ha az alkotó maga úgy dönt is, beszéljen csak a tánc, a zene, akadnak buzgó felnőttek, akik kényszert éreznek a „szinkrontolmácsolásra". A Bozsik Yvette Társulat előadásán a hátam mögött ülő anyuka fáradhatatlanul duruzsolta 5 év körüli kislánya fülébe minden egyes jelenet végén, mi is történt éppen Pinokkióval.

Tendencia tehát, hogy a gyerekeknek szánt táncelőadások jó része kevert műfajú, de ez persze nem minden esetben megy a színvonal rovására. Góbi Rita produkciójának *(Füled érjen bokáig!)* szerkesztőelve, hogy a téma („apu születésnapja van") köré gyermeki szertelenséggel dobálják a táncból, akrobatikából, élő zenéből, beszédből, versrészletekből álló kollázsdarabkákat. A Tünet Együttes *Kucok*ja, bár a gyerekek számára számos érintésen, fizikai tapasztaláson alapuló élményt nyújt, elsősorban a mesemondásra épül. Rosszabb, ám gyakoribb eset, amikor az alkotók a szöveges részeket biztosítékként, sorvezetőként alkalmazzák: ha nem lenne világos, mi történik, majd elmagyarázzuk.

Az alapító és társulatvezető Vass Sándor Gergelyről elnevezett VSG Táncszínház művelődési házak által vagy fesztiválprogramok részeként kibérelhető előadása, *A varázsszekrény meséi* úgy csinál, mintha komolyan venné a nézőit. Klasszikus zenét és – a táncosnő esetében remegő arcizmokkal nagy nehezen prezentált – klasszikus balettet is nyújt. De talán mert a produkciót csecsemőszínházi produkcióként definiálják, a rendező úgy érzi, szükséges a láthatatlan narrátor. Pedig a legkisebbeknek a mozgás, a színek, a formák és a zene jelentik az élményt, a közönség java részét kitevő ovisok meg már maguktól is könnyedén felismerik a békát, a cicát, a macskát, a balerinát és a herceget. A társulat honlapján az előadás ismertetőjéhez bőséges leírás is tartozik a csecsemőszínház fogalmáról, a látottak mégis inkább arra utalnak, hogy nem a legkisebbek szakmai eszközökkel történő megszólítása a cél, hanem az, hogy a közvetíteni kívánt tartalom, minél szélesebb közönséghez, minél nagyobb biztonsággal eljusson. Ez a fajta túlbiztosítás, sajnos, pont nem erősíti a színvonalat. A stabil tánctudás viszont igen.

Az Inversedance a Művészetek Palotájában látható *Elvarázsolt kastély*ában nem beiktatják a narrációt, prózai elemeket a tánc mellé, hanem egyenesen agyonnyomják velük a táncot. Fodor Zoltán koreográfiájában a tánc önmagában is szájbarágós, túlgesztikulált pantomim, nem viszi előre, csak illusztrálja a történetet. A hosszú percekig tartó, cél nélküli, technikás flikk-flakkok értelme, tartalma egy-egy mondattal behelyettesíthető. A főszereplő fiú kinyit egy ládát. A varázsló főz. A manók nagyon csintalanok stb. A kastély két megelevenedett festménye esetlen rímekbe szedve tálalja jelenetenként, hogy mi várható, mit láttunk az imént, legvégül levonják helyettünk a tanulságot is: csúfolódni, társunkat bántani csúnya dolog, megjavulni sose késő. Fények cikáznak, a zene

Duna Táncműhely: Álom, álom, kitalálom. Fotó: Dusa Gábor

hangos, a fantáziátlan, de legalább szép díszletet időnként ok nélkül emelgetik, fel-le, hogy az adott jelenet mozgalmasabbnak hasson. A varázsigét természetesen a közönségnek együtt kell kiabálnia. És a gyerekek persze hogy kiabálnak. És a végén még lelkesen tapsolnak is. Nem tudják szegények, hogy mennyire alábecsülik a képességeiket.

Komolyan venni

Kioktatásra, tanulságok tukmálására maximálisan alkalmas lehetne Pinokkió története, de Bozsik Yvette idei új gyerekbalettje se nem gügyög, se nem prédikál. Sőt, még a felnőtteknek is feladja a leckét az az egy órányi ingeráradat, amiből egy „egész estés" előadás is bőven kijönne. Az egyik galibából a másikba téblábóló, rokonszenvesen kelekótya fabábú (Fülöp Tímea) „road movie"-ja feszes tempóban hömpölyög, akárcsak Philippe Hertier gazdag hangzású, vibráló balettzenéje. A maszkos, vagy maszkszerűen sminkelt, kárókockás ruhát viselő commedia dell'arte-figurák egy különös, baljós hangulatú, eklektikussága ellenére is egységes atmoszférájú világban mozognak. A Vörös Rák fogadó asztalán retró viaszosvászon terítő, a copfos iskolás lányokon hatvanas éveket idéző kartonruha van, Juristovszky Sosa a „sötét oldalt" képviselő Macskát (Samantha Kettle) és Rókát (Feledi János) cyberpunk stílusú jelmezbe öltöztette, utóbbi mintha egyenesen *Az ötödik elemből* sétált volna át erre a színpadra. A Tündér (Stohl Luca) hosszú hajfonatával kelt némi izgalmat a lányok körében, akik a *Jégvarázs* Elsáját emlegetik – de Bozsik verziójában nyoma sincs a Walt Disney-s negédeskedésnek. A cselekmény híven követi az eredeti Collodi-regény számos tanulságos, ijesztő, akár horrorisztikus fordulatát. Ahogy korábbi commedia dell'arte gyerekelőadásában, a *Petruska és Pulcinellá*ban sem csinált gondot abból, hogy koporsót tegyen a színpadra, Bozsik ezúttal is szemrebbenés nélkül felakasztja Pinokkiót, ahogy az az eredeti regényben is áll. De ezen csak a felnőttek rökönyödnek meg.

Nincs értelme különbséget tenni gyerek- és felnőtt műfajok között. Ezt vallja Palya Bea is, akinek 2004-es *Álom, álom, kitalálom* című albumán ott szerepel: énekelt mese kicsiknek és nagyoknak. Juhász Zsolt és Horváth Zsófia tíz éve készült és tavaly ősszel a Marczibányi téren újra bemutatott koreográfiája jó érzékkel hangolódik rá az énekesnő varázslatosan áradó, színtiszta zenei játékára. Anélkül, hogy arányain változtatna, lényegében testet ad az izzó, pörgő, zenemesének. A szellemes és a gyerekek számára könnyen érthető mozdulatokat is használó koreográfiához (pl. a lányok magasba emelt, szívet formáló két karja, a lovacskázós ügetés), a sokféle forrásból merítő muzsikához, az álom és valóság határán táncoló cselekményhez dicséretesen visszafogott színpadi látvány társul. Libor Katalin egyszínű ruháinak szabásvonala a népi hagyományokat követi, de nincsenek minták, súlyos anyagok, repkedő alsószoknyák. Semmi nincs túlmagyarázva, az előadás nem akarja végigvezetni a közönségét valami konkrét megoldásig, tanulságig. A gyereket egyszerűen csak nézőként, a nézőt játszótársként kezeli, és hagyja, hogy mindenkit az ragadjon meg, ami korának, képzeletének, háttértudásának megfelel.

Kortárs tánc kortárs gyerekeknek

A gyerekek, miután legtöbbjük első találkozása a művészettel, mesével mondókákon, népmeséken, zenés, táncos ringató foglalkozásokon keresztül történik, könnyen és örömmel me-

rülnek el ebben a világban. Nagyobb kihívás kortárs táncot gyerekek számára tálalni. Jellemző megoldás a társművészetek elemeinek használata, vagy a tánc kiemelése megszokott színházi közegéből.

Így fordulhat elő az is, hogy míg az akár tetemes pályázati pénzekkel megtámogatott nagyszínházi produkciók sokszor az avíttas eszközökkel összetákolt „megúszós maszlag" kategóriájába sorolhatók, addig egy céges rendezvényen simán belefutunk egy olyan hakniba, amely formailag és tartalmilag is érzékenyen reagál a világra, mindarra, amibe a mostani gyerekek beleszületnek. A kortárs táncot az újmédia-művészettel társító, világszerte turnézó Bandart Productions nevét itthon sokan egy kereskedelmi tévés tehetségkutató show-ból ismerik, de fellépnek például az Agrárgépshow 2017 rendezvényen is, szóval nem csinálnak gondot abból, hogy a rétegművészet köreiből a tömegkultúra színtereire merészkedjenek. Produkcióik közege azonban nemcsak ezért izgalmas. Előadásaikon Lengyel Katalin táncos a Tóth-Zs. Szabolcs által helyben digitálisan megrajzolt és animált virtuális világba kerül. A háttér vásznára vetített rajzok nemcsak díszletként, de a táncos partnereiként is funkcionálnak: incselkednek vele, meglepik, feladatok elé állítják. A *Dancing Graffiti* egyszerű vonalrajzok és játékos, tiszta mozdulatok segítségével, huncut humorral, lezser könnyedséggel a kicsik által is gond nélkül beazonosítható tárgyak, szimbólumok megjelenítésével, képregényes grafikai utalásokkal érint olyan témákat, mint identitásunk, motivációink meghatározása. Ki vagyok én? Mi határoz meg minket? Nemünk, érzelmeink, vágyaink…? Fontos kérdések ezek egy olyan közönségnek feltéve, amelynek tagjai, az úgynevezett digitális bennszülöttek előbb használtak tabletet, mint hogy járni tudtak volna; akik pár éven belül, vagy akár már most pontosan e kérdések mentén hoznak létre nagy rutinnal, napi több órában tartalmakat a közösségi oldalakon, egymással csetelve, blogolva, vlogolva.

A *Bemelegítés* című beavató előadásáért tavaly Békés Pál-díjjal is jutalmazott Juhász Kata Társulat is szisztematikusan, változatos eszközökkel dolgozik azon, hogy új közönséget építsen a kortárs tánc műfajának. A 2014-ben készített *Felhőcirkusz* jelenleg játszott unplugged változatán egyszerre érződik az elmúlt évek tudatos útkeresésének sok-sok részeredménye és az önfeledt műhelymunka, amellyel valószínűleg létrejöhet egy ilyen produkció. A Jurányi Ház tornatermében látható előadás elvet minden színházas klisét, elhagyja az produkció korábbi verziójában használt kivetítőt (erre utalhat az unplugged megjelölés), s bár Weöres Sándor versein alapul, egy hangnyi versrészlet sem hangzik el benne. A *Déli felhők* című vers szereplője, a tarka ruhás Katóka (Daragó Dorina), és a hófehér ruhás felhőcirkuszi társulat[1] a mozgás, a ritmus, a zene – no és néhány jól megválasztott kellék, pl. békatalpak, felcsatolható malacorr – segítségével hoznak létre egy tornateremnyi weöresi mikrokozmoszt. Szárnyat igéznek a malacra, és közben maguk is nagyon jól szórakoznak. A koreográfia egy asszociációs játék, amelyben úgy változik, alakul minden pillanatról pillanatra valami mássá, mint a gomolygó felhők rajzolata az égbolton. A légtornászok menynyezetről leomló hófehér kendője az egyik pillanatban cirkuszi eszköz, a másikban hinta, vagy egy hóember jelmeze. Évszakok múlnak, ritmus áll össze zenévé, a zenészből légtornász, a táncosból zenész válik, elmosódik a határ cirkusz és tánc, olykor nézőtér és színpad között. Az eredmény bohó, ötletes, látványos, inspiráló. Lehet a mélységeit is fejtegetni, a megidézett Weöres-sorokat citálni, de annak is, aki még soha nem hallott Bóbitáról, a felhőt leső Katókáról, a Birka-iskoláról, teljes értékű színházi élményben van része. Juhász Kata nemcsak az irodalmi impulzust tudja a tánc, cirkusz és zene nyelvére sikeresen lefordítani, de rátalál arra a módra, hangnemre, struktúrára is, amivel mindez a gyerekek számára érthető és élvezhető lehet, és közben a szülő sem érzi magát matiné előadáson.

Hogy mindez mennyire nem egyszerű, az abból is látszik, hogy a hasonlóan élő zenével, akrobatikával, tánccal, és ezúttal elhangzó versekkel operáló *Füled érjen bokáig!* a jó gegek, a minőségi zenei és táncos, sőt korrekt színészi teljesítmény dacára is értetlenkedést szül a gyerekekben. Az ölemben ülő egyévest maximálisan elvarázsolják a hangszerek, a cigánykerék, a tütü, a pöttyös labda, a lufi, az ember nagyságú díszlettorta és a konfettieső. A célközönség (az előadást 3–6 éveseknek hirdetik) viszont türelmetlenül faggatózik: „Most mit csinálnak?" A publikum legsokatmondóbb megnyilvánulása az előadás huszadik percében elhangzó kérdés: „Mikor kezdődik?"

Tényleg, mikor? És leginkább: mitől kezdődik? Mármint a színházi élmény.

Beavatás, beavatódás

A színházi előadásba belefeledkező gyerek tudatállapota – akár a mesét befogadó gyereké – különös kettős tudatállapot. Egyszerre van benne az öröm, amikor a reális világ általa már ismert mozzanatait sikerül beazonosítani, és az izgatott várakozás a mesevilág megismerésére. A tudhatóan bekövetkező mesei fordulatok és a színházlátogatáshoz kapcsolódó élmények (függöny felgördül, taps, meghajlás stb.) nyújtotta biztonságérzet mellett ott a csodavárás, a nem hétköznapi megélésének a vágya. Míg a kicsiknél a ráismerés öröme dominál („Jé, labda!"), viszont a reális és mágikus fogalma egybefolyik, addig a nagyobbak már a történetet is keresik, és egy 4-5 éves már gond nélkül eligazodik a való és a mesék világa között, olyannyira, hogy ez jelenti számára a fő élményforrást. Ahogy a Mérei–Binét szerzőpáros *Gyermeklélektan* című könyvében írja: a meseélmény az „irreálisnak az elfogadása a reálisnak a tudatával".[2] Ez a kettősség olyan erős élmény, hogy a gyerek már önmagában ennek megélésétől aktív befogadóvá válik, anélkül, hogy megszólítanák vagy színpadra hívnák, bevonódik. Viszont nem tud kívülállóként, objektív nézőpontban maradva jól szórakozni, ha őt valamilyen színházi eszköz eltávolítja, elidegeníti, ha nem kapja meg a belefeledkezés varázsát; ha valami akadályozza az átélést, az – ahogy Vekerdy Tamás fogalmaz – egy csapásra megszünteti a néző belső aktivitását, kitágult belső világa egy pillanat alatt összezsugorodik.[3]

Góbi Rita előadásában cselekmény nemigen van, hangulatokat és karaktereket skiccelget a négy szereplő: az apuka (Gyulai Csaba, zenész), és az ő születésnapját ünneplő három

1 Tagjai: Zoletnik Sophie – tánc, akrobatika; Ben Glass – tánc, akrobatika; Kertész Endre – cselló; Kovács Sára Dizna – fuvola, pikoló; Ölvedi Gábor – ütősök.

2 Kettős tudat. A mesei és a gyermeki megfelelései, in Mérei Ferenc – V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan*, Gondolat Budapest, 1993.

3 dr. Vekerdy Tamás: Gyermekszínház – diákszínház. Néhány gondolat fejlődéslélektani szempontból, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. Földényi F. László, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1987.

testvér (Berényi Nóra Blanka, Tick Regina Zsófia, Góbi Rita). A három gyerekkarakter, a stréber, az idétlen és a különc a balett, az akrobatika és a kortárs tánc nyelvén az ovis torna elemeit is felhasználva adja át a maga képletes ajándékait. Produkálják magukat, szavalnak, viháncolnak, féltékenykednek, hisztiznek, durciznak, és nagyon sokszor mondják, hogy apu-apu-apu… A gyerekség gesztusain, grimaszain, csetlés-botlásain alapuló performanszban a táncosok nem a gyerek szerepét játsszák, hanem a felnőttekét, akik játékos iróniával csinálnak úgy, mintha gyerekek lennének. Az ovis korú nézőknek így a gyerekkarakterekkel azonosulni, következésképpen bevonódni is lehetetlen. Amint az előadás nehezen eltelő félórája után Góbi Rita játékos tornára hívja a gyerekeket és szüleiket, a korábban unatkozó gyerkőcsereg örömmel rohan a színpadra. Hirtelen mindenki tudja, mi a szerepe, miért jött, és jól érzi magát.

A Tünet Együttes 2011-es premierje óta megunhatatlan interaktív meseszínháza, a *Kucok* sikere jól példázza, milyen fontos eltalálni az arányokat ismert és ismeretlen, mese és valóság, kötöttség és szabadság között. A mesén kívüli és belüli világ között a Mesemondó, Szabó Réka figurája segít navigálni a kicsiknek. Először elég csak varázsszoknyájának szélehez érniük, hogy kapcsolatot teremtsenek a fantáziavilággal, majd besétálnak Kucokfalvába, ahol ki-ki a saját vérmérsékletе szerint vesz részt a történtben, de ha csak szemlél is, a végére egy közösség részének érezheti magát, amely véghez vitt egy csodát. A gyerekek szabadon játszhatnak, de szabott feladatokat kapnak. A mesefigurák mindegyikének, még ha ismerősek is, van valamilyen nem szokványos tulajdonsága, amely közel hozza a karaktert hozzájuk: a rongybaba (Kántor Kata) keze-lába összegubancolódik, a robot (Szász Dániel) néha lemerül, az egyszemű óriás (Gőz István) álomszuszék, emellett ő veszíti el a gondjaira bízott királylányt is. Utóbbi pedig… De nem lövöm le a poént, legyen elég annyi, hogy kicsit sem megszokott királylányos kinézetet ölt, és nem is tudja magáról, hogy királylány. Fontos dologról árulkodik a momentum, amikor előbukkan, és a körülötte álló, ámulóbámuló csapatot megkérdezi: „Hát ti, kik vagytok?" A gyerekek nem azt válaszolták: „Mi vagyunk Kucokfalva lakói!", hanem egytől-egyig udvariasan bemutatkoztak neki vezeték- és keresztnévvel. Mert itt igenis számít, hogy ők személyesen kicsodák, hogy Kucokfalva értük van, és olyan lehet, amilyennek ők maguk akarják.

Bozsik Yvette Társulat: Pinokkió. Fotó: Horváth Judit

Bátorságra fel!

„A gyerekeknek szóló színjátszásban kimondva vagy kimondatlanul két alapvető szemlélet létezik […]. Az egyik az alkotóval egyenrangú befogadónak tartja a gyereket, a másik csupán leegyszerűsített, preparált igazságok megértésére képesnek. Az egyik bonyolult és teljes művészi élményt kínál, a másik didaktikusán redukáltat. […] Az egyik partnernek tekinti a gyereket, a másik gügyögve, s cseppnyi lekezeléssel szól hozzá."[4]

A fenti, ma is, és a gyerekeknek szóló táncelőadásokra is igaz sorokat Nánay István 30 évvel ezelőtt írta. Azt nem állítanám, hogy az eltelt időben semmi nem változott. A külsőségekkel kápráztatni akaró, a gyereket nem teljes értékű közönségként kezelő gyerekszínház az, ami nem változik. Hiszen nézőjét leginkább csak biztos bevételi forrásnak tekinti, arra épít, hogy a színházzal éppen csak ismerkedő generáció nem választja szét az érdekest a harsánytól, a szellemest az olcsó poéntól, a közvetlenséget a gügyögéstől, a partneri odafordulást az okoskodó lenézéstől. És nem is célja, hogy ezt megtanulja. Amint a gyerekre mint a jövő színházlátogatójára tekint a színházcsináló, fel kell tennie a kérdést, hogy ki is ő, mi motiválja, hogyan gondolkozik, mi jellemzi a generációját, mitől fog ő felnőttként is színházba járni, akár táncot nézni. A jó gyerekszínház ott kezdődik, ahol nem csak a gyerektől várja el az alkotó, hogy kíváncsi legyen a színházra, hanem ő maga is kíváncsi a gyerekre, nem pusztán megszerezni akarja a figyelmét, hanem kiérdemelni. Teljes értékű művészi alkotásokkal tiszteli meg, s így óhatatlanul kialakítja benne az igényességet, fejleszti esztétikai érzékét. A jó hír az, hogy a befektetett energia meghálálja magát, hiszen mindez innovációra, új formák, eszközök keresésére sarkall. Bár a prózai színházhoz képest sokkal zsigeribben ható, sokkal szabadabb nyelven beszélni tudó tánc műfaja, és – meggyőződésem szerint – maga a gyerekközönség is bőven elbírna a jelenleginél jóval nagyobb kísérletező kedvet, bátorságot az alkotók részéről, biztató látni, hogy vannak, akik már belehajítottak néhány kavicsot a gyerektáncszínház állóvízébe.

4 Nánay István: Gyermekszínházi állapotrajz, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, i.m.

TURBULY LILLA

CSECSEMŐSZÍNHÁZ FELNÖVŐBEN

Small Size Napok, Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház, 2017. január 27–29.

Az utóbbi tíz évben a gyerekirodalom és a gyerekszínházak is nyitottak a legkisebbek felé. Megszaporodtak a mondókáskönyvek és a hozzájuk kapcsolódó ringató foglalkozások, a gyerek- és bábszínházak pedig egyre több csecsemőszínházi előadást kínálnak. Hogy mit is jelent pontosan ez utóbbi fogalom, arról sokat megtudhatott, aki végignézte-hallgatta a Kolibri Színházban január utolsó hétvégéjén tartott Small Size Napokat, amelynek keretében előadások és szakmai programok váltogatták egymást.

Hogy miért nem magyar címet kapott a háromnapos rendezvény, annak az az oka, hogy egy nemzetközi, az Európai Unió által finanszírozott projektről van szó, amely a Small Size – Performing Arts for the Early Years (Előadó-művészet a legkisebbeknek) nevet viseli. Január utolsó hétvégéjén a Small Size Hálózat 60 tagja közül 20 országban 118 rendezvénnyel várták a 0–6 éves gyerekeket, valamint a szülőket, pedagógusokat, színházi szakembereket. A Small Size azonban nemcsak egy hálózat, hanem pályázati lehetőség is. Akik elnyerik, nemzetközi tapasztalatokat gyűjthetnek, és támogatást kapnak saját előadások, szakmai programok létrehozásához, így lehetőségük nyílik az elmélyült, hosszú távú munkára. „Időt biztosít a színházi darálóban" – ahogy Novák János, a Kolibri igazgatója fogalmazott a megnyitón. Mindez a Small Size-gondolkodásmód része, amelynek az az alapja, hogy az értékes színház, az igazi művészet a születéstől kezdve megillet mindenkit. Ehhez a gondolathoz egy tragikus történet vezetett: Ivar Selmer-Olsen norvég író elvesztette héthónapos gyermekét, aki, érzése szerint, nem élhetett teljes életet, mert nem juthatott művészi élményekhez. Ezért a kilencvenes évek második felében kezdeményezte pályázatok kiírását a legkisebbeknek szóló színházi előadásokra. A mozgalom Norvégiából világszerte elterjedt. De a csecsemőszínháznak vannak más nemzetközi előzményei is, példaként itt csak a bolognai La Baracca társulatot említem, amely az 1980-as évektől játszik kicsiknek. A műfaj magyarországi úttörője pedig a Kolibri Színház, hozzájuk kötődik az első hazai csecsemőszínházi előadás is, a 2005-ben bemutatott *Toda,* amelyet máig játszanak, és amelyre – egy korábbi nemzetközi projekt, a Glitterbird keretében – három évig készültek.

A Small Size Hálózaton belül működik egy jóval kisebb, 15 tagot számláló szerveződés is, a Wide Eyes (Tágra nyílt tekintet), a Kolibri ennek is tagja. A név onnan ered, hogy előadásaikkal a belefeledkezés állapotát szeretnék elérni, amit a gyerekek tágra nyílt szeme, tudásra éhes tekintete jelez. Ennek a programnak a keretében készül új előadásra a Kolibri, amelynek *Mi újság?* a munkacíme. A programban részt vevők (Bodnár Zoltán, Gyevi Bíró Eszter, Ruszina Szabolcs és Tisza Bea) beszámolójából az derült ki, hogy egy csecsemőszínházi előadás alkotói folyamata igencsak eltérhet egy „hagyományos", kész szövegből építkező gyerekelőadásétól. Nagyon fontos például a felhasznált anyag, ebben az esetben a papír. Ebből kell megteremteni az előadás terét, kikísérletezni, hogy ehhez milyen típusú papír a legmegfelelőbb, figyelembe véve, hogy „meg is szólal" majd, csörgése-zörgése része lesz a zenei világnak. Vizsgálták azt is, hogy egy két-három éves kisgyerek mit tudhat az újságról, találkozott-e már vele egyáltalán. Ehhez óvodákban végeztek terepgyakorlatokat. Összefoglalva az mondható, hogy az alkotóknak történetmesélés helyett világot kell építeni, mégpedig úgy, hogy abba a gyerekek is bele tudjanak illeszkedni, már az előadás alatt, de utána is – hiszen a húsz-harminc perces előadást minden esetben közös játék követi. A még csak készülőfélben lévő *Mi újságból?* két rövid jelenetet láthattunk, és megtapasztalhattuk, hogy a megfelelő papír itt bizony tényleg alapkérdés.

A Small Size és a Wide Eyes is a 0–6 éves korosztályt célozza meg, de az idei programban több szó esett a 0–3 évesek színházáról, és a bemutatott négy előadásból három is elsősorban nekik szólt. Ami a magyar terminológiát illeti, nincs egyezményes elnevezés ezekre az előadásokra. Leggyakrabban a csecsemőszínház kifejezést használják, de babaszínháznak, aprók színházának is nevezik. A csecsemőszínház megjelölés ellen felhozható az az érv, hogy a célcsoportnak csak egy részét nevezi meg, hiszen egy két-három éves gyerek már egyáltalán nem csecsemő, mégis ez az elnevezés terjedt el a leginkább.

Korábban a gyermekszínházak, bábszínházak négyéves kortól várták a gyerekeket. A helyzet mára sokat változott, de – ahogy az a második napon szervezett kerekasztal-beszélgetésből kiderült – még mindig az átmenet korszakában vagyunk. Vannak színházak (mint a fesztiválon jelen lévők közül a Kolibri, a kecskeméti Ciróka, a szombathelyi Mesebolt vagy a veszprémi Kabóca Bábszínház), amelyekben a repertoár természetes részévé vált a csecsemőszínház, mások (mint a zalaegerszegi Griff Bábszínház) még csak egy-két éve próbálkoznak a meghonosításával, és vannak, akik egyelőre csak gyűjtik a tapasztalatokat, hogy miként is kellene ennek nekilátni (egri Harlekin Bábszínház). Nekilátni pedig a szakmai ambíciók és a nézőszám növelésének praktikus szempontjai mellett azért is szeretnének, mert a szülők részéről nagyon is van igény arra, hogy az egészen kicsi gyerekeiket is színházba vigyék.

A beszélgetésből az is kiderült, hogy a legtöbben nagyon hasonló utat jártak végig a kétkedéstől a meggyőződéses

Kabóca Bábszínház: Álomszövők. Fotó: Szilveszter Beatrix

munkáig, a korábban megszokott gyermekelőadások sémáihoz való ragaszkodástól a sémák elengedéséig. Jó példa erre a szöveghez való viszony. Kezdetben a szöveget szinte elengedhetetlennek tartották: többnyire mondókákból, gyerekversekből válogattak. Aztán – külföldi és hazai példák nyomán – egyre több olyan előadás készült, amelyekben nincs szöveg, vagy az mindössze néhány, nem feltétlenül jelentéssel bíró szótagra korlátozódik. A fesztiválon bemutatott három csecsemőszínházi előadás között mind a kétféle szöveghasználatra volt példa. (A negyedik előadás, a Kuthy Ágnes által rendezett *A medve, akit Vasárnapnak hívtak* a 4–6 éves korosztálynak szól, ezért nem írok itt róla részletesebben.) A Kolibri *Tekergő*je (rendező: Novák János) Orbán Ottó gyerekverseire épül. Sokszor visszatérő motívuma az „Apája, anyája, kutyája, macskája, gyerekje" sor a *Jó reggelt!* című versből, de több más Orbán Ottó-vers is teljes egészében elhangzik. A Mesebolt Bábszínház *Tá-ti-ti* című előadása (rendező: H. Nagy Katalin) nyelvileg mindössze a címben szereplő két szótagból építkezik, de a szótagok két szereplővé is testesülnek: a lassúbb, komótosabb, meggondoltabb Tává és a szélhordtább Ti-tivé, játékaikkal érzékeltetve nemcsak a zene, de a mindennapok, az élet ritmusát. A Kabóca Bábszínház *Álomszövők* című előadásában (rendező: Székely Andrea) szintén csak néhány szótag hangzik el, de ezeknek jelentése sincs, a hangzásukkal, sorrendjükkel, ismétlődésükkel játszanak.

A szöveg hiánya nem hagy hiányérzetet, de ugyanez elmondható a történet hiányáról is. A látott előadásokban legfeljebb keretek vannak (pl. egy nap reggeltől estig, vagy a fonal útja a fonástól a szövőszékig), de ezek is csak nagy vonalakban, és valószínűleg elsősorban a felnőtt nézőnek rajzolódnak ki. Fontosabb, hogy felépül egy világ a szereplők köré, apró, mindennapi mozzanatok nyernek jelentőséget, rácsodálkozás és játék tárgya lehet a leghétköznapibb dolog is, mint egy tölcsér, egy üveg vagy egy pamutgombolyag. Meghatározó a látvány, álljon az egy-két kiemelt tárgyból, mint a *Tá-ti-ti* esetében, ahol egy nagybőgőtok áll a középpontban, vagy számos elemből, mint a *Tekergő*ben, ahol írásvetítő segítségével a színpadi történések mellett megteremtődik egy szimultán látványvilág. Ugyanilyen fontos a zene, ami itt sokszor nem hagyományos értelemben az: hétköznapi tárgyakat használnak hangszernek (egy kisfiú a közönségből valósággal extázisba esett a tölcsér-trombitától), a színészek sokszor maguk zenélnek-dobolnak, vagy éppen az előadás címét adó tekerővel bocsátanak ki hangokat, és gyakran a hangos sóhajtások, felhorkanások, csodálkozások is ritmusba szerveződnek, zenévé válnak.

Ezek a performansz jellegű előadások igen intenzív színészi jelenlétet igényelnek, és – ahogy ezt a színházvezetők elmondták – sokszor nehéz hozzájuk a megfelelő színészeket megtalálni. A világra való rácsodálkozás képességét átélni és megjeleníteni nem könnyű, és nem is sikerül mindenkinek egyformán jól. Ráadásul a színészeknek folyamatosan figyelniük kell a gyerekekre. Dönteni kell például, hogy ha valaki belép a játéktérbe, maradhat-e, vagy az az előadást, esetleg a gyermek testi épségét is veszélyezteti, ezért adott esetben közbe kell avatkozni. Az előadás végén pedig be kell vonni a játékba a kicsiket, ami megint csak külön érzéket, odafordulást igényel.

Felnőtt fejjel csecsemőszínházi előadásokat nézni dupla élmény, mert az ember persze a közönséget is nézi közben. Ha eddig kritikusként kételkedtem volna a műfaj létjogosultságában, ez a három nap akkor is meggyőzött volna. Mert bizony a másfél-két évesek tényleg azzal a tágra nyílt, éhes tekintettel, szinte kivétel nélkül néma csendben figyeltek fél órán keresztül. Jó volt látni azt is, hogy a közönség soraiban majdnem annyi édesapa ült, mint édesanya, és azt is, hogy a felnőttekből is előbújt az egyszerű, ám annál fontosabb dolgokra való rácsodálkozás képessége, a közös élmény öröme. A szakmai programokkal pedig ez a három nap nagy valószínűséggel hozzájárult ahhoz, hogy az itt szerzett tapasztalatokból még több színházban, még több színvonalas csecsemőszínházi előadás szülessen.

TURBULY LILLA

NEM REJTIK VÉKA ALÁ

Zsuzsika hangja – Karinthy Színház

A Karinthy Színház az idei szezonban két saját gyermekelőadást is bemutatott: 2016 szeptemberében a *Rozsda Lovag és Fránya Frida* című családi musicalt Bozsik Yvette rendezésében, március 16-án pedig a *Zsuzsika hangjá*t. Előbbi egy sorozat harmadik része, de az első kettőt nem itt, hanem a székesfehérvári Vörösmarty, illetve a Thália Színházban rendezte meg Bozsik Yvette. Ezen kívül a KoMod Színház befogadott előadásaként játsszák még a *Hamupipőkét* is (r.: Kovács Henrietta). Talán a mese közismertsége mellett ez is közrejátszott abban, hogy a *Zsuzsika hangja* éppen a *Hamupipőké*re épül. A vasárnapi matiné elején rögtön kiderült, hogy a szülőkkel, nagyszülőkkel érkezett gyerekek közül többen látták a másik két előadást is, vagyis visszatérő vendégek a színházban. Éspedig úgy derült ki, hogy az előadás elején Zsurzs Kati rögtön beszélgetést kezdeményezett a gyerekekkel, és megkérdezte tőlük, hogy – itt vagy máshol – milyen előadásokat láttak.

Zsurzs Kati egyben a darab szerzője és az előadás rendezője is. Az önmagát interaktív zenés gyerekelőadásként meghatározó produkció színház a színházban játék. A *Hamupipőke* báli jelenetét próbálja éppen a két főszereplő, a címszerepet alakító Zsuzsika művésznő és a királyfit játszó Flórián, ám a hisztis, akaratos, önfejű és önimádó színésznő sorra magára haragítja kollégáit, elsősorban persze Flóriánt, de meggyűlik a baja a fénnyel, a jelmezekkel és a díszletekkel, így nyilván azok alkotóival is. Nem bánik túl kedvesen Katival sem, akit Zsurzs Kati játszik, ötvözve e szerepben a súgót és az öltöztetőt, miközben ő az előadás játékmestere is. Végül Zsuzsikát még a saját hangja is megunja, elfárasztja az állandó kiabálás és rikácsolás, ezért elutazik nyaralni. A dolgok persze jóra fordulnak, a színésznő belátja, hogy nem szép dolog így viselkedni, megtanul bocsánatot kérni, először csak színleg, aztán szívből is, így nemcsak az előadás jöhet létre, de Flóriánnal való szerelme is kiteljesedhet.

Vagyis a *Zsuzsika hangja* tanmese, amelyben a helytelennek ítélt viselkedés elnyeri méltó büntetését, a gyarló főhősnek pedig el kell jutnia a felismerésig, hogy saját maga

Kurkó József, Zsurzs Kati, Kuna Kata. Fotó: Nagy I. Dániel

és környezete érdekében változtatnia kell a magatartásán. E cikk kereteit meghaladja, hogy a művészeti alkotásokban megjelenő direkt tanító szándék helyes vagy helytelen voltát, célravezetőségét, a megoldókulcs kézbe adását pedagógus- és színházszakmai szempontból részletesen elemezzem. Tény, hogy az előadás felvállaltan nevelni is szeretne a szórakoztatás mellett. Olyannyira, hogy a végén a tanulság levonása sem marad el: „Gondoljatok erre a történetre, ha civakodtok a barátaitokkal!" – mondja a gyerekeknek Zsurzs Kati, miután arról is megszavaztatta a közönséget, hogy ki szeret egyedül, és ki másokkal együtt játszani. Álláspontom szerint a tanító szándék joga nem vitatható el egy gyerekelőadástól, de nem is kérhető számon rajta. Színházszakmai szempontból mindkét esetben születhetnek érvényes megoldások. Szerencsésebbnek tartom azonban, ha ez a szándék kevésbé direkt módon fogalmazódik meg, mint ebben az esetben.

Az előadásnak van egy további célja is: megismertetni a gyerekeket a színház működésével, egy előadás létrejöttének összetevőivel, az ott dolgozó háttérmunkásokkal. Vagyis a pedagógiai cél mellett ismeretterjesztésre is törekszik. Kiderül, hogy miért van a színészen a mikroport, milyen fontos a világítás, hogy van, aki öltözteti a színészeket, és az is, hogy mi az ügyelő feladata. Az előadás végén ezek az ismeretek arcot is kapnak, ugyanis a színházi háttérdolgozók is kijönnek meghajolni.

Közben a gyerekekkel folyamatos párbeszédet kísérelnek meg fenntartani, és amennyire ez egy (jelen esetben fél) nézőtérnyi gyerekkel lehetséges, e célt sikerül is megvalósítani. Zsurzs Kati kedves, közvetlen személyisége ebben sokat segít. Az előadást óvodás, kisiskolás korosztálynak hirdetik, és a gyerekközönség túlnyomó része a látott alkalommal közülük is került ki. Ez a korosztály pedig nagyon jó alany az interaktivitáshoz: szívesen szerepelnek, vágynak kimenni a színpadra, közbeszólnak, kérdeznek, válaszolnak. Jó, hogy többnyire nem álfeladatokat kapnak, hanem a cselekményt előremozdító szerepet, mint például amikor a hangját vesztett Zsuzsika suttogását kell tolmácsolni a nézőknek. Az interaktivitás egyetlen ponton keveredik logikai ellentmondásba: Zsuzsika esetében. Ő ugyanis szerepe szerint senkivel sem kedves, folyamatosan ugráltatja a körülötte lévőket, nem kér, hanem utasításokat osztogat. A gyerekekre viszont nyilván nem förmedhet rá, nem ijesztheti meg őket, de a színésznő nem is léphet ki a szerepből, hiszen a darab szerint a Hamupipőke figuráját játszó Zsuzsika színésznőt alakítja, nem pedig a Zsuzsikát játszó Kuna Kata színésznőként van jelen. Így pedig – felnőtt szemmel legalábbis – ellentmondásos, hogy kétféleppen beszél: a gyerekekkel kedvesen, mindenki mással gőgösen. A gyerekeket viszont ez egyáltalán nem zavarja. Gyanítom, hogy azért, mert a szép színésznőről egyáltalán nem hiszik el, hogy rossz lenne, szerepnek élik meg a hisztijeit, és természetesnek veszik, hogy hozzájuk kedvesen szól. Nem beszélve arról, hogy már maga a Zsuzsika név is ezt a kedves karaktert sugallja.

Mi? Zsurzs Kati: Zsuzsika hangja
Hol? Karinthy Színház
Kik? Kuna Kata, Kurkó József, Zsurzs Kati / Dalszövegek: Heltai Jenő, Romhányi József, Szurdi Miklós / Zene: Walla Ervin / Díszlet-jelmez: Fekete Monika / Rendező: Zsurzs Kati

Ahogy Kuna Kata, a Flóriánt játszó Kurkó József is korrekt alakítást nyújt. Flóriánt kicsit félénk, jószívű, érzékeny, de könnyen megbocsátó, érzelmeiben egy percre sem megingó szerelmesnek ábrázolja. Zsurzs Kati pedig játékmesterként és Zsuzsika öltöztetőnőjeként is ugyanazt a megértő, nyugodt, mosolygós nagymama karaktert hozza.

A díszlet egy színházi öltözőt jelenít meg, kissé avíttas formában. Mintha egy Molnár Ferenc-darab régi díszletei közül válogattak volna. A zenés előadás jelzőt néhány eredetileg nem ide írt, de jól válogatott dal indokolja.

A *Zsuzsika hangja* a keretjáték és az ismeretterjesztő rész ellenére is világképében a hagyományosnak mondható gyermekelőadásokhoz áll közel. A szórakoztatás mellett nevelni, tanítani akar, ehhez hagyományos mesei toposzokat használ (a mesehős nevelődési folyamaton megy keresztül, a szerelmesek csak az akadályok legyőzése után találhatnak egymásra). Amit ígér, azt azonban megbízható színvonalon teljesíti. Arra pedig, hogy az interaktivitás jól működik, bizonyíték, hogy a gyerekek a szünet nélkül játszott, kb. egy óra húsz perces előadást (ami ennél a korosztálynál messze a szokásos ötven-hatvan perces tűrőképesség határán túl van) minden türelmetlenkedés nélkül, végig nagy figyelemmel követték.

HIRDETÉS

- FRISS KRITIKÁK: Hate Radio, Sajátszínház és Emanuel Gat a Trafóban, operett: Cigánybáró az Erkel Színházban, a Maladype Három nővére, Rövidzárlat a Kolibriben, Horváth Csaba Carmenje Székesfehérváron, a k2 új darabja, a Holdkő a Szkénében, Kaukázusi krétakör a Kamrában, Borisz Godunov a Katonában, Kovács Gerzson Péter új koreográfiája
- INTERJÚ: Pogány Judittal
- E-DRÁMA: Vörös István: Okos Vendel és a kísértetek

KELEMEN ORSOLYA

MIKOR HELMER NEM CSAK NÓRÁT VESZÍTI EL

Top Dogs – Katona József Színház, Kamra

Éppen tizenöt évvel ezelőtt mutatták be a svájci drámaíró, Urs Widmer *Top Dogs* című darabját a Kamrában. A Bagossy László rendezte produkció a következő évben megnyerte a Legjobb előadás díját a POSzT-on, idén áprilisban pedig négyszázadik alkalommal játsszák. Ha átlagot számolunk, akkor évente huszonhatszor megtölti a Kamra nézőterét. Az átlagszámítás persze félrevezető, mert korábban havi kettőnél gyakrabban szerepelt műsoron, mostanában pedig jellemzően havi egy alkalommal megy. Bár a Katona József Színház repertoárjában nem ez a legrégebb óta futó előadás – az *Elnöknők*et 1996 óta játsszák, és jövőre lesz húsz éve annak is, hogy Egressy Zoltán *Portugál*ját bemutatták –, és nincsenek adataim arra vonatkozóan, hogy átlagosan hányszor játszanak egy előadást a Katonában vagy máshol, de tizenöt évet és négyszáz előadást azért viszonylag kevés prózai produkció ér meg.

A három évvel ezelőtt elhunyt szerző 1996-ban írta az állástalan felsővezetőkről szóló darabját, mely a katonás bemutatót követően több városban is műsorra került: 2003-ban például Koltai M. Gábor rendezett *Top Dogs*ot a Móricz Zsigmond Színházban, négy évvel később Szolnokon játszották Telihay Péter rendezésében, 2012-ben Béres Attila rendezte meg a Szombathelyi Weöres Sándor Színházban, két évvel ezelőtt pedig a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház mutatta be (rendező: Sebestyén Aba), viszont e produkciók egyike sincs már műsoron. Úgy emlékszem, hogy annak idején legalább annyira nehéz volt jegyhez jutni a *Top Dogs*ra, mint mostanság *A bajnok*ra, a márciusi és áprilisi előadás pedig már most (február végén) teltházas. Korábban volt olyan évad, amikor száznál több estét töltöttem színházban, tehát elméletileg többször is láthattam volna a *Top Dogs*ot, de néhány sikertelen bejutási kísérlet után úgy ítéltem meg, hogy a sors valamiért nem akarja, hogy lássam. Vagyis ez az előadás számomra nem azért kultikus, mert ennyi ideje játsszák, hanem azért, mert tizenöt év alatt mindössze egyszer, a 398. előadáson sikerült megnéznem. Ekkor pedig az érdekelt leginkább, hogy mi lehet a kulcsa a katonás *Top Dogs* töretlen népszerűségének.

Az első jelenetben betoppanó Kristian legalább annyira nem tud mit kezdeni a ténnyel, hogy el van bocsátva, mint amennyire Helmer bankigazgató nem tud mit kezdeni felesége, Nóra kiborulásával a Kossuth Lajos utca másik oldalán, a Székely Kriszta rendezte *Karácsony Helmeréknél* című előadásban. Fekete Ernő mintha csak átsétálna a *Nórá*ból a *Top Dogs*ba: bármilyen képtelen ötlet is párhuzamot vonni a két darab között, az ex-cateringvezető Kristian sorsa akár Helmer életének következő fejezete is lehetne. Úgy képzelem, Helmer hasonlóan viselkedne, mint Kristian, ha a „Nóra-problémakörrel" történő szembesülést követően a munkáját is elveszítené. Munkamánia, ambíció, céltudatosság, biztos lépések a ranglétrán fölfelé, extraverzió, némi nárcizmus és enyhe gőg, aztán egy szempillantás alatt hirtelen minden értelmét veszti, vissza a startvonalra, lehet mindent a nulláról kezdeni. Először úgy gondoljuk, velünk ilyen nem történhet, hiszen zsebünkben a világ, aztán lehet haragudni, másokat hibáztatni, depresszióba esni, végül beletörődni. A végeredmény ugyanaz, tekintet nélkül arra, hogy valaki a pozíciójában kiemelkedően jó vagy kínosan rossz volt. A vállalat szekere pedig megy tovább, legfeljebb mások ülnek rajta: senki nem egyedi és egyszeri, bárki és bármikor lecserélhető.

Rajkai Zoltán és Vajdai Vilmos. Fotó: Lehotka Judit Zolka

Urs Widmer valószínűleg nem gondolta, hogy laza szerkezetű darabja, mely a kétezres évek elején az „elmultisodás" tüneteire fókuszálva könnyed iróniával, parodisztikusan mutatta fel a kapitalizmus paradoxonjait, néhány évvel később, a gazdasági világválság idején – amikor naponta kerültek az utcára közép- és felsővezetők egyik pillanatról a másikra – egészen új kontextusba kerül. A darab alaphelyzete a válságot követően már nem is annyira abszurd: az NCC vállalat outplacement szolgáltatásának keretében állás nélküli vezetők terápiája zajlik. A jelenetek valójában tréningfeladatok, az előadás csoportterápiás helyzetgyakorlatok sora, melyek segítségével a Kristianhoz hasonló helyzetben lévő szereplők (összesen nyolcan) visszanyerhetik megtépázott önbizalmukat, és visszakapaszkodhatnak a vállalati hierarchia tetejére. Viccesre hangszerelt, kabarészerű keretben, de nyomon követhetjük bukásuk és új élethelyzetük interpretációit, karaktereik a játékos tréning-szituációkban bontakoznak ki. Próbálják egymást

Mi? Urs Widmer: Top Dogs
Hol? Katona József Színház – Kamra
Kik? Tóth Ildikó m.v., Fekete Ernő, Ónodi Eszter, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Szabó Győző m.v., Vajdai Vilmos, Takátsy Péter / Díszlet: Bagossy Levente / Jelmez: Földi Andrea / Rendező: Bagossy László

erősíteni, ismételgetik a sikeres állásinterjúkhoz szükséges frázisokat, és gyakorolják a pozitív gondolkodást, mely szükséges a küzdelemhez, a depresszióból való felépüléshez. Az NCC módszere optimizmust sugall, de ez kényszeres; lelkesültséget közvetít, de ezt kötelezővé teszi, és valódi gondolkodás helyett betanult szólamokra okítja a részvevőket. A gyakorlatok egy része elvileg alkalmas lenne a szereplők drámai határhelyzeteinek újrajátszásával szembenézésre, feloldásra és építkezésre, de ez a módszer gyakorlatilag lehetetlenné teszi, hogy a figurák valóban szembenézzenek önmagukkal. Őszinte pillanataikban esendők, mégis mulatságossá válnak, kinevetjük őket, memoriterként felmondott és begyakorolt sablonmondataikból már nem ismerhető fel igazi énjük.

A szöveg a vállalatok szakzsargonját, divatos kifejezéseit ömlesztő stílusjáték, mely annak idején bizonyára sikerténye volt, viszont épp a nyelvezeten érezni leginkább az idő múlását. Az idegen szavakat és a köznyelvben szokatlan szókapcsolatokat gyakran karikírozva, túlzón és affektálva ejtik, nyilván azért, mert ez a menedzserek sznobizmussal fűszerezett munkanyelve: ez a szókincs különbözteti meg őket a hétköznapi emberektől, szakértelmet, felsőbbrendűséget sugall, egyébként pedig az előadás komikumának egyik forrása. A „hunglish" és a vállalati kultúrákat jellemző rövidítések kívülállók számára ma is mulatságosan hangzanak, de ezek a gesztusok kevésbé viccesek, okafogyottnak és feleslegesnek tűnnek. Azóta, tetszik vagy sem, együtt élünk a „multikulti" és az internetes idegennyelvi szókinccsel. Ma egy bevásárlás is projekt, és a vállalati világon kívül is sokszor inkább meetingre megyünk, mint értekezletre vagy megbeszélésre. A plazmatévé és a smartphone már nem csak a nagykutyák sajátja. A tizenéveseknek pedig nem nagyon van fogalma a fax működéséről. Az évek alatt megkopott szöveget ellenpontozza, hogy a Tonit játszó Vajdai Vilmos az előadás első részében – a gyakorlatokat szabotálva – okostelefonját babrálja, és lájkokat gyűjt: az előadásról készített fotókat vagy éppen videókat real time posztolja a facebookon is.

Hiába a kifutószerű díszlet (Bagossy Levente munkája), ezek a menedzserek már nem tündökölnek, nincs csillogás és reflektorfény. Sőt, a jelenetek kissé alulvilágítottak, a tér erőteljes szürkeségbe burkolózik, amit tovább fokoz, hogy a szereplők is szürke árnyalatú ruhákat hordanak. Kristian piros nyakkendőjétől is eléggé gyorsan megszabadulnak, hogy hozzászürküljön a többiekhez. Gyanítom, hogy az elmúlt tizenöt évben a jelmezek cserélődtek (jelmez: Földi Andrea), de a fazonok kissé divatjamúltak, eléggé tucatdarabok. Mindez az uniformitás érzetét erősíti, de van az egészben valami szegényes, a szereplők inkább tűnnek titkárnőknek és hivatalnokoknak, mintsem felsővezetőknek. Az Annát alakító Tóth Ildikó kivételével, aki Bertalan Ágnes helyett került a produkcióba, az előadást az eredeti szereposztásban játsszák (igaz, Pelsőczy Réka átvette egy időre Vanda szerepét, amíg Rezes Judit szülési szabadságon volt). Az előadás javára vált, hogy a jelenetek a színészi játékra építenek, és minden szereplő kap egy-egy fontos villanást vagy párbeszédet, akár az introvertált Rajkai Zoltán és a cinikus Vajdai Vilmos „mogyorózásról" leszoktató jelenetére, akár a sírógörccsel megküzdő Szabó Győző és Fekete Ernő kettősére, akár Ónodi Eszter és Rezes Judit passzív-agresszív főnök-beosztott párharcára, vagy épp a férjet és feleséget alakító Takátsy Péter és Rezes Judit „macis" jelenetére gondolunk.

Vanda egy albániai állásajánlattal távozik a közösségből. Az ő kis közjátékának vége, a névtábláját elviheti magával. Kristian jövőjéről egyelőre nincsenek hírek. Ha a *Nóra* című előadás Helmere elveszítené az állását, akkor talán elidőzne kicsit önmagával, és gondolkodna okokon és miérteken (ha a feleségével zajlott konfliktus okán esetleg nem tette volna). A *Top Dogs* vesztesgyógyító és sikergeneráló közegébe bekerülve pedig valószínűleg nem sok látványos dolog történne vele, ott folytatná, ahol félbehagyta. Egyszer fenn, egyszer lenn, a világ kiszámíthatatlan és irracionális, de a mókuskerék visszavár.

E számunk szerzői

Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
Horeczky Krisztina (1971) újságíró-kritikus, Budapesten él
Jákfalvi Magdolna (1965) színháztörténész, egyetemi tanár, Budapesten él
Margitházi Beja (1974) tanár, kutató, ELTE BTK Filmtudomány Tanszék, Budapesten él
Maul Ágnes (1979) grafikus-kritikus, Budapesten él
Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él
Pethő Tibor (1973) kritikus, újságíró Budapesten él
Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, egyetemi oktató, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él
Tarján Tamás (1949) irodalomtörténész, az ELTE BTK oktatója, Budapesten él
Thomas Irmer (1962) a Theater der Zeit (Németország), a Didaskalia (Lengyelország), a Shakespeare (Norvégia) és a MASKA (Szlovénia) állandó szerzője, Berlinben él
Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapesten él
Turbuly Lilla (1965) író, Budapesten és Zalaegerszegen él
Zappe László (1944) nyugdíjas újságíró, kritikus, Nagykovácsiban él