SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • december

L. évfolyam, 12. 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

SZEREPOSZTÓ DÍVÁNY

2 Minden a feudális struktúrák felé gravitál
Művészet és hatalmi visszaélés – kerekasztal Csanádi Judit, Janisch Attila, Réz Anna és Herczog Noémi részvételével

6 Simon-Hatala Boglárka: Elszerződik vagy marad, de hallgat
Zaklatás és transzparenciadeficit a tánc világában

10 Gajdó Tamás: Kiszolgáltatott színésznők – tekintélyes pártfogók
Színház, szép tündérvilág?

HAMLET

14 Schuller Gabriella: Hamlet pop
William Shakespeare: Hamlet – Vígszínház. Többhangú kritika Papp Tímea és Urbán Balázs kommentárjával

18 Gajdó Tamás: Klasszikus Vígszínház
Shakespeare birtokon belül

KRITIKA

21 Hermann Zoltán: Mellékszál
Bánk bán az Erkel Színházban és a Nemzeti Színházban

25 Rádai Andrea: A csoda velünk van
Anders Thomas Jensen: Ádám almái – Radnóti Miklós Színház

AZ APÁCA

27 Csáki Judit: Életképek a zsarnokságról
Denis Diderot: Az apáca – Dollár Papa Gyermekei, Trafó

28 Örülök, hogy nem ilyen a kolostori élet
Beszélgetés Menyhárt Judit M. Teréz nővérrel

HEGEDŰS A HÁZTETŐN

30 Szabó István: „Nem tiltották be, csak levették” II.
A Hegedűs a háztetőn *betiltásának története (Operettszínház, 1973)*

A KORTÁRS TÁNC MINT OLVASZTÓTÉGELY

34 Fuchs Lívia: Hajszálereken át
Új tánctechnikák beszivárgása a nyolcvanas évek Magyarországára

37 Török Ákos: Már nincs tabula rasa, minden firka a firkán, kommentár
A modern tánctechnikáktól a „hibrid tudásig”

VILÁGSZÍNHÁZ

42 Fuchs Lívia: Első fejezet
Marie Chouinard első évada a Velencei Táncbiennálé élén

45 Legyél te a kulturális miniszter!
Nánay Fanni interjúja a poznański Malta Fesztivál igazgatójával, Michał Merczyńskivel

A címlapon László Zsolt és Újvári Milán az *Ádám almái* című előadásban (Radnóti Színház). Fotó: Dömölky Dániel.

IMEDIA

OBSERVER

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.

MINDEN A FEUDÁLIS STRUKTÚRÁK FELÉ GRAVITÁL

Művészet és hatalmi visszaélés – kerekasztal-beszélgetés

A korábbi évek nyilvánosan lelepleződött középiskolai, egyházi, gólyatábori, sportolói zaklatás- és hatalmivisszaélés-történetei után 2017. október 14-én Sárosdi Lilla, az egykori Krétakör Színház és a kortárs színházi szcéna meghatározó színésze, majd Maros Ákos táncos tette közzé történetét. A lehetséges válaszokról CSANÁDI JUDITTAL, a Magyar Képzőművészeti Egyetem rektorával, JANISCH ATTILÁVAL, a Színházi és filmes szolidaritás egyik kezdeményezőjével, RÉZ ANNÁVAL, az Üvegplafon házigazdájával, morálfilozófussal és VARGA ANIKÓ színikritikussal HERCZOG NOÉMI beszélgetett.

– Az első eset kapcsán megfogalmazott színházszakmai reakciók egy markáns csoportja azt tartotta lényegesnek hangsúlyozni, hogy az ügy, illetve most már ügyek nyilvánosságra kerülése azért káros, mert rossz fényt vet a színházi szakmára. A színház ma Magyarországon kivétel az általános feudális struktúra alól? Sárosdi Lilla története egy egyéni visszaélés története, ahol egyszemélyi a felelősség, vagy a hatalommal való visszaélés strukturális kérdés?

Csanádi Judit: Egyik sem. Ez abszolút társadalmi kérdés, nem pedig egy szakma strukturális kérdése. De ha tematizálva van a nyilvánosságban a probléma színházi vetülete is, annak kétségtelenül lehet visszatartó ereje: a színházigazgatók ezen a héten kevesebbet fogják használni a szereposztó díványt. Minden hely egyedi, és el tudom fogadni, hogy például a Zeneakadémiára e tekintetben más szabályozás kellene, mint máshova. Ugyan amikor megkerestem a Zeneakadémia rektorát, hogy újítsuk meg közösen az etikai kódexünket, azt a választ kaptam, hogy a Zeneakadémián minden egyes oktató egyenesen Liszt Ferenc személyes leszármazottja, és náluk hasonló eset soha nem fordulhat elő. Miközben évtizedek óta városszerte mesélnek hasonló történeteket.

– Hasonló, a problémát kategorikusan hárító, az intézmény feddhetetlenségét bizonygató tagadó nyilatkozatot adott ki közvetlenül a jelenlegi esetre reagálva több színház is.

Cs. J.: A színházi területen az össztársadalmi kérdéshez viszonyítva ez a probléma speciális. Kezdjük mégis onnan, hogy egyáltalán hol kezdődik a probléma? Ha egy hallgató beleszeret egy tanárába? Nem. A botrány abban áll, hogy ez érinti a többi hallgatót, ezért alapvető fontosságú, hogy a problémát az egyetem hogyan kezeli.

Janisch Attila: Azért ott érdemes különbséget tenni, hogy valaki beleszeret a tanárába, vagy egy tanár szeret bele a diákjába. Kinél van ugyanis a döntés joga, tehát ki az, aki a hatalmat gyakorolja? Mondjuk, ha előfordulhatna is, hogy egy diákom belém szeret, ebből még nem feltétlenül következik semmilyen visszaélés, mert ahhoz nekem adnom kell viszonzó jelzéseket. Ő a fiatalabb, tanári pozíciómnál fogva velem szemben ő a kiszolgáltatottabb, úgy is mondhatnám: nekem van hatalmam felette, ezért az enyém a hárítási kötelezettség. Vagyis a tanárnak tudnia kell, hol a határ. Engem nem a konkrét ügy érdekel, hanem az, hogy végre valaki megszólalt ebben a feudális szellemiségű közegben, ebben az országban, ahol hatalmi berkekben ezeket az „ügyeket" meg szokás úszni, ahol ezek a helyzetek sosem voltak kibeszélve, még jó, hogy nem az első éjszaka jogánál tartunk. Az „ügy" kapcsán nagyon fontos határvonalak fogalmazódtak meg a nyilvánosságban.

Varga Anikó: Én visszatérnék még Judit megjegyzéséhez, mert nagyon egyetértek azzal, hogy ez társadalmi kérdés. A reakciókból az jön le, és most nem csak nyilvános reakciókra gondolok, hogy borzasztóan nagy zavar van akörül, hogy egyáltalán mi a probléma. Hogyan definiáljuk az erőszakot, egyáltalán felismerjük-e ezek eseteit, és mik azok a helyzetek, amelyek problematikusak? Az erőszak egyértelmű, fizikai, direkt gesztusait többnyire elítélik az emberek, de a visszaélés megragadhatatlanabb, akár mindennapibb helyzeteit már rengeteg ambivalencia kíséri, és ezzel jár együtt az áldozathibáztatás vagy az elbagatellizálás. Hol húzódnak a határok? Ezt sokan kérdezik. A mostani ügy legnagyobb hozadéka lehet, hogy elindít egy párbeszédet a hatalmi visszaélés jelentéskörének tisztázásáról.

Réz Anna: Ezzel a kérdéssel a legszűkebb feminista aktivista közeg is küzd. Mit nevezünk erőszaknak/bántalmazásnak – összekeverednek a morális és a jogi terminusok. Visszatérve az alapkérdéshez, ez részben strukturális kérdés, igen. Bár nem látom át, hogy a kőszínházak meg a független színházak mennyiben máshogy hierarchizáltak, de az, hogy egy adott intézményi kultúra milyen, hogy milyen normák hatják át, alapvetően befolyásolja, hogy az abúzustörténetek mennyire válhatnak gyakorivá. Ez a legkevésbé személyi kérdés, a probléma arról szól, hogy a visszaéléseket az adott miliő mennyire tudja és akarja kontrollálni. Abban Juditnak és Attilának teljesen igaza van, hogy mindenhol történnek ilyen esetek, a különbség az, hogy mennyire próbálnak az adott közösségek tenni ezek ellen. Amikor felszámolják a fékek és ellensúlyok intézményrendszerét, rájövünk, hogy amint nem gondolkozunk, rögtön elnyomó struktúrákat fogunk létrehozni, hiszen természetszerűleg minden a feudális struktúrák felé gravitál; annyira nehéz és annyi érdeket sért fékeket építeni egy szervezetbe. Ha nem teszünk ellene, akkor az emberek vissza

fognak élni a társadalom vagy az adott intézményrendszer által rájuk ruházott hatalommal. Vagyis a kontrollfunkciók kiépítése tevőlegesen nagyon sok erőfeszítést igényel.

– Mit jelentenének ezek a kontrollfunkciók a gyakorlatban?

R. A.: Azt hiszem, két nagyon különböző stratégia lehetséges. Egyrészt az egyének szemléletformálása, érzékenyítése, másrészt az intézményes út: olyan előírások és felelősségi körök létrehozása, amelyek szabályozzák a hasonló ügyek megítélését és kezelését. A kettő természetesen nem zárja ki egymást. De szerintem ebben a hímsoviniszta és áldozathibáztató társadalomban csak az érzékenyítés önmagában nem tud hatni. Az érzékenyítés esetében sajnos sokszor az áldozatok hangja is tudja hátráltatni ezt a dialógust, ha kizárólag az áldozat szubjektív élményét kell és lehet meghallgatnunk, jóváhagynunk. Innen nem lehet érvelni, nem lehet továbbmenni, mindamellett, hogy az áldozatok hangjának meghallása természetesen elengedhetetlen. Viszont egy idő után az áldozatok történetei nem lesznek mások, mint adatok, amelyek arra valók, hogy elkezdjünk gondolkozni arról, hogyan tudunk megváltoztatni rendszereket, hogy ezek a helyzetek ne jöhessenek létre. Ez egy lassú és küzdelmes folyamat minden intézmény számára, az eredmény pedig sokszor még a legnagyobb eltökéltség mellett is megalkuvónak vagy felemásnak tűnhet a nyilvánosság szemében. Innen nézve jogos az érintett intézmények általános ijedsége – ők azt látják, csak akkor járhatnak jól, ha a nevük semmilyen módon nem kerül összefüggésbe hasonló ügyekkel. Ez viszont megint csak a szőnyeg alá söprésnek kedvez.

J. A.: Pont ezek a helyzetek azok, amikor a kommunikátoroké a felelősség, hogy elmondják, mi ennek a tárgykörnek a szélesebb társadalmi vetülete. Csak ettől várható változás, a többi csak félrebeszélés. Mivel a hatalommal való visszaélés nálunk mindig szétmaszatolt probléma volt, azokban az intézményekben, ahol tudják, hogy a falaik között történtek és történnek ilyenek, az első reakció is maszatos lesz, hiszen az „ügy" fényében a dolgozók is problematikussá válhatnak, ha és amennyiben ugyanazt képviselik, mint maga az intézmény. A kiáltványunkban (*Színházi és filmes szolidaritás – Enyedi Ildikó, Gigor Attila, Janisch Attila és Szöllősi Barnabás nyílt levele; a szerk.*) ezért is kértük az intézményeket, hogy tartsanak önvizsgálatot. Hol kezdődik az erőszak, hol kezdődik az én felelősségem? Hiszen nincs olyan, hogy egyenlő helyzet. A válaszadónak mindig van felelőssége.

Cs. J.: Az egyetem olyan intézmény, amely számára kötelező, hogy elvégezze ezt az önvizsgálatot. És ebben a példában elöl járjon. Persze minden egyes közösségnek feladata volna ezt megcsinálni. Nagyon sokszor nem is tudunk róla, nem tudjuk, kifelé mit jelent a viselkedésünk. Például ha az egyik tanárunk azzal a felkiáltással jön be a terembe, hogy „Puncikáim!", mindnyájan rö-högünk rajta, mert megszoktuk. Soha egyikünk sem szólt az illetőnek, amíg egyszer csak egy végzett osztály ki nem kérte magának. Ez az ember nem macsó, fel sem merült részéről semmiféle fizikai erőszak. Ettől még természetesen verbálisan ártott a viselkedésével. Azt szeretném ezzel mondani, hogy minden egyes szakmai közegben fel kellene tenni a kérdést, ki mitől érzi, érezheti zavartan magát. A közösségnek el kell jutnia oda, hogy rájöjjön, ezt a kérdést magának kell megoldani, és létezik hozzá szakmai segítség.

– A Magyar Képzőművészeti Egyetemen az ön rektorsága alatt hallgatói kezdeményezésre végigvittek egy példaértékű, intézményesen kiépített szabályozást, amikor a Patent Egyesület segítségével megújították az egyetem Etikai Kódexét.

Cs. J.: Rendkívül sokat tanultunk a Patenttől, például arról, hogy egy tanár nem kérheti egy diákjától, hogy tartsák a tanár lakásán az órát, hiszen itt nem egyenrangú felekről van szó, vagyis a diák erre a kérésre nem mondhat nemet. Ugyanakkor azt tapasztaltuk, hogy az aktivisták retorikája sokszor kontraproduktív, némi önmérséklettel sokkal hatékonyabbak

Csanádi Judit

Janisch Attila

tudnának lenni, mert a tudásuk megvan hozzá. Mi nagyon vágytuk ezt a tudást, mégsem ennek megfelelően kommunikáltak velünk. Ezért én tényleg azon lennék, hogy a közösségekhez juttassuk el azt az üzenetet, hogy ezt maguknak kell megoldani, és van hozzá szakmai segítség. Csak ennek a szakmai segítségnek nem szabad az „atyaúristentől" érkezni, hanem először nekik is kicsit meg kellene ismerni a közeget.

V. A.: Sok esetben én is kontraproduktívnak látom az érzékenyítés nevében elindított agresszív kommunikációt, miközben az erős aktivista gesztusoknak, a nyomásgyakorlásnak van eredménye. Nagyon nehéz ebben jót lépni. Az érzékenyítés elenged-

Réz Anna. Fotó: Szász Marcell

Varga Anikó

hetetlen volna, mert azt látom, sok szerencsétlen megnyilatkozás nem rosszindulatból fogalmazódik meg, hanem egyszerű tudatlanságból. Viszont ha egy közösség tagjainak kötelezően részt kellene venniük érzékenyítő tréningeken, mennyire lenne ez hatékony valódi reflexió nélkül? Ha külső parancsként érkezik, hogy felülvizsgáld a fogalmaidat, amelyek mentén élsz, hogyan hat, ha nem kerülsz viszonyba magával a problémával – ez egy dilemma. Ugyanezt gondolom arról is, hogy nagyon más az amerikai kulturális kontextus, mint a magyar, nem lehet reflektálatlanul importálni gyakorlatokat. Az a dolgunk, hogy valahogy dialógust kezdeményezzünk, és ennek a dialógusnak ne legyen elrettentő ereje.

Cs. J.: Egyetértek. De a szabályozás megújítása elengedhetetlen volt. Ha a megújítást kiváltó ügyek esetében akár egyről is bebizonyosodott volna, kik azok az emberek, akikről a történetek szólnak, akkor őket tőlünk kicsikét nyugatabbra, ahol egyértelmű szabályok szigorítják a hatalommal való visszaélést, páros lábbal rúgták volna ki. Nagyon hosszan dolgozott az Etikai Kódex csapata, kemény munka volt. Szeptemberben-októberben többször konzultáltam az ELTE-vel, illetve az ottani, nagyon magas színvonalú kutatást vezető Gregor Anikóval (*a gólyatábori zaklatások kapcsán kirobbant botrány után kezdeményezett kutatásról van szó; a szerk.*). Novemberben kezdtünk el dolgozni. De csak március 15-re lettünk kész az első változattal, ez volt az az időpont, amikorra a team mind a kilenc résztvevője elfogadta az Etikai Kódexet, amely a sűrítménye lett annak a hosszú folyamatnak, amelyet végigjártunk, és szerintem a Színműnek is kötelező végigjárnia, és amibe e pillanatban már bele is kezdett. Azon a tanszéken, ahol nálunk tanárokat vádoltak zaklatással, rektorként tartottam egy tanszéki értekezletet. Elmondtam, hogy ha bármi hasonló kiderül, az illető azonnal ki lesz rúgva. Több mint féléves munkára volt szükség ahhoz, hogy szembesüljünk. Hogy felmerüljenek olyan kérdések, amelyek addig senkinek sem jutottak eszébe. A szexuális zaklatás tárgykörétől eljutottunk az emberi méltóság fogalmáig. Ezt a folyamatot csak a saját közösséggel lehet végigcsinálni, nem hiszem, hogy társadalmi szinteken lehetne törvényekkel szabályozni, hisz teljesen más a szituáció például a Képzőn vagy a Színműn. Évente felül kell vizsgálni az Etikai Kódexet, ez sokkal inkább keret, mint kőbe vésett törvény. Létrehoztunk olyan intézményeket, ahol be lehet jelenteni bármit, ahol lehet segítséget kérni. Minden tanszéknek ki kell nevezni egy mentortanárt, akinél a hallgatók névtelen bejelentést tehetnek.

R. A.: Ez remek, és olyan jó lenne, ha miután végigcsináltátok, megosztanátok egymással ezt a tudást – egyetemek egymás közt.

Cs. J.: Annak idején felajánlottam rektortársaimnak, hogy a tapasztalatainkat szívesen átadjuk, vagy dolgozzunk együtt az etikai normák kidolgozásán. Többen érdeklődtek, Fülöp József, a MOME rektora partnerséget kínált, de Vígh Andrea, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem rektora teljes meggyőződéssel állította, hogy náluk hasonló eset nem fordulhat elő. A mostani helyzetben újból felajánlottam a művészeti egyetemek rektorainak, hogy mind keserves önszembesítő tapasztalatainkat, mind elkészült etikai kódexünket a bennük foglalt új intézményekkel megosztjuk velük. Ez mindnyájunk ügye.

V. A.: Így a színházaké is. A probléma talán ott a legnagyobb, hogy itthon nem találunk színházi szakszervezeteket vagy segítő szakmabelieket az intézményekben. Mit tudnak kezdeni a kiszolgáltatottsággal azok, akik színházban dolgoznak? Mit tehet egy színésznő, ha nem akar meztelenül szerepelni, de a rendező azt mondja, hogy muszáj, a koncepcióhoz tartozik? Azt szokták mondani, hogy az ilyen helyzetek szabályait előre kellene rögzíteni, de ez többnyire mégsem történik meg.

– Létezhetnek egyáltalán a meztelenség ábrázolásának vagy akár a rendezésnek etikai normái? Felülírhatja a színházi kánont, ha a rendezőről bebizonyosodik, hogy visszaélt a hatalmával?

J. A.: Mondok egy idetartozó történetet egy nagyon híres rendezőről és egy színésznőről, Fábri Zoltánról és Törőcsik Mariról. Az *Édes Anna* (1958) forgatásán Marinak sírnia kellett. De nagyon nehéz dolog sírni egy leállás után, amikor a színész kimegy az öltözőbe, majd visszajön. Hogyan tud visszakerülni ismét abba az állapotba (hiszen a forgatás nem a film kronológiáját követi)? Van a filmben egy jelenet, amikor levágják a csirkét, és Marinak sírnia kellett volna, de – minthogy nagyon fiatal, kellő rutinnal még nem rendelkező színésznő volt – nem tudta megcsinálni. Akkor Fábri azt az emberileg elfogadhatatlannak is nevezhető megoldást alkalmazta, hogy a színészt civil emberként kiborította, hogy fel tudja venni a jelenetet. Rögtön utána pedig olyan szituációt teremtett, amelyben föl tudta oldani a létrejött feszültséget. Mari ezt nekem úgy mesélte, hogy „mi mást tehetett volna?". Jogos, de nem könnyen megválaszolható kérdés, hogy vajon legitimálhatja-e egy műalkotás emberileg elfogadhatatlan eszközök alkalmazását. Mondhatjuk-e, hogy az inhumánus eszköz legitimitását az dönti el, hogy a rendező fel tudja-e később oldani ezt a gesztust a színészben?

Belecsúszunk a relativizálási játékba, ha azzal érvelünk, hogy az *Édes Anna* fontos film. Mert ez látszólag ugyanaz, mint amikor azzal történik a maszatolás, hogy „igen ám, látszólag gazember, de jelentős életműve van". A különbség ott van, hogy az egyik esetben bűnös erőszak követődik el, amelyet a másik ember semmiképpen sem akart, míg a másik esetben a rendező mintegy segített a színésznek, és ezt a segítséget a színész el is várta, és el is fogadta tőle. Erre utal Törőcsik Mari mondata. Arról nem is beszélve, hogy a helyzetet azonnali feloldás követte. A másik esetben, amikor valódi, nem feloldott, nem megbocsátott és nem is megbocsátható agresszió követődik el, és hasonló relativizmussal érvelünk, pont az keveredik össze, ami nem összekeverhető. Tök mindegy, hogy valakinek milyen az életműve, az életmű minősége nem ment fel a bűnök alól, és fordítva, a bűnök nem semmisíthetik meg az életművet, ha abban nem a személy elítélendő nézetei és tettei manifesztálódnak. Az életmű intakt. Egészen odáig sarkítva a dolgot, hogy ha egy náci humanista művet hoz létre, akkor az a mű nem válik a szerzőség miatt problematikussá. Azzal sem értenék egyet, ha a Vígszínház levenné az összes Marton-rendezést. Mindebből az is jól látszik, hogy lehetnek – és kell is, hogy legyenek – bizonyos általános elvek, de az élet mégis tele van és tele lehet olyan egyedi helyzetekkel, amelyeket nehéz bürokratikusan kezelni.

R. A.: Azért vannak nagyon speciális esetek, mint például az, ami az *Utolsó tangó Párizsban* (1972) című film forgatásáról derült ki, hogy akkor a kamera előtt erőszak történt. Itt nem lehet elválasztani a kettőt.

J. A.: Gáz, ha így történt, de az eset semmiképpen sem azonos azzal, mint amit az imént az *Édes Anna* forgatásával kapcsolatban említettem, ugyanakkor egyikünk sem volt ott a forgatáson, hogy biztosan tudhatnánk, hogy pontosan mi történt, és a sztori nem csupán utólagos hírverés-e a filmnek.

R. A.: Amit az előbb Fábri kapcsán említettél, Attila, a sanyargatás mítosza egyike azoknak az attitűdöknek a színházban is, amely megágyaz a hatalommal való visszaéléseknek. Ez a mítosz ugyanúgy létezik a sportban, mint a művészetben. Hogy vannak bizonyos csúcsteljesítmények, amelyek csak úgy hozhatóak ki emberekből, ha fájdalmat okozunk nekik. Vagyis az eredmény csak szenvedés árán érhető el. A szexizmus is egyike ezeknek az attitűdöknek, általános társadalmi szinten a szolidaritás hiánya egy másik, vagy hogy szívesebben azonosulunk az elkövetővel, mint az áldozattal.

– Léteznek még ezekhez hasonló attitűdök? Mennyiben képez le a nyelv, a sajtó, akár a színikritika olyan attitűdöket, amelyek fenntartják a hatalommal való visszaélés és az abúzus kultúráját?

V. A.: Azért is jó, hogy most egy színházi abúzusból is „ügy" lett, mert a szakmák mindig különállónak gondolják magukat: ez most csak a sportolók ügye, ez csak az egyházra tartozik stb. – hatalmi visszaélés mindenhol van. Ebből az ügyből kiindulva viszont speciális tanulságokat vonhatunk le, például érzékenyebbek leszünk a nyelviségre, a megfogalmazásra. A kritikai nyelv többnyire nem kultikus, azonban a kultikus szemléletmód nyomai mélyen áthatják a szocializációnkat az alkotó fogalmát és „előjogait" illetően. Erdélyben talán még erősebben. Nem írunk le olyanokat persze, hogy „csodálatos díva", „rettenetes primadonna", „lángoló géniusz", „múzsa", de a művész és a polgár ellentéte még mindig kísért a művészethez való viszonyunkban, az olyan ellentétpárokban, mint foglalkozás vs. hivatás, vagy az alkotókat övező személyi kultuszban. A színházat sokan még mindig homályos, titokzatos világként képzelik el, bohémek gyülekezeteként, akik folyton a „közember" számára tilos határvidékeken táboroznak – nyilván kevéssé izgalmas, hogy a kreativitás maga is munka –, ezért aztán a reakció egy ilyen esetre sokszor az, hogy „minek ment oda". És ha már, akkor „ne csodálkozzon, ez a szakma járuléka". A kultikus szemlélet egyik sajátja, hogy időtlenségbe transzponálja, érinthetetlenségbe burkolja a jelenségeket: ez mindig így volt, van, és lesz. Leírjuk, ezt azért sokszor leírjuk, hogy örök emberi értékek – de az általános humanizmussal szembeni legfőbb kritika, hogy érzéketlen a társadalmi meghatározottságra. Mindig az jut eszembe erről, hogy volt idő, amikor a nők még nem járhattak egyetemre, a vagyonuk felett a férjük rendelkezett, az afroamerikaiak külön utaztak a buszokon, faji ideológiák alapján tömeggyilkoltunk. Mindez nem volt rég. Mit jelentenek az örök emberi értékek ennek a viszonylatában? A szaksajtó szerepe, hogy ezeket a szerkezeteket, nézeteket szétbontsa, megvizsgálja. Erdélyben a Zholdak-ügy (*a Kolozsvári Állami Magyar Színház* Rosmersholm-*bemutatójának szünetében az egyik színészt verbálisan és fizikailag is bántalmazta az előadás vendégrendezője, Andriy Zholdak; a szerk.*) után kezdtünk el tágabban is foglalkozni azzal, hogy a hierarchikusság, hatalmiság milyen előfeltevések mentén konstruálódik bármilyen szakmai helyzetben, nyelvileg is: a rendezői hatáskörtől a recenzálás hagyományáig. A napi sajtónak rettentő nagy felelőssége van abban, hogy az áldozatok mellé állva az egyedi eseteken túl rávilágítson az összefüggésekre, de abban is, hogy arányérzékkel ítélje meg a különböző jelenségek súlyát. Különben könnyen lyukad ki oda, hogy pont az ügy ellen dolgozik.

R. A.: Amikor arról beszélünk, hogy „jaj, majd itt is az lesz, mint Amerikában, amikor előreengeded a nőt, és ő beperel szexuális zaklatásért", akkor e mögött meghúzódik egy alapvető szorongás a szabályozástól és korlátozásoktól. Félelem attól, hogy a szabályokkal és a korlátokkal elveszítünk valami eredendően spontán, nagyszerű minőséget. A színházi közegben pedig lehet, hogy ez a félelem fokozott mértékű. Hiszen egy kreatív alkotófolyamatról beszélünk, és a félelem abból adódik, hogy ha valamit megregulázunk, akkor talán valami olyasmit veszíthetünk el, ami a kreativitás lényegéhez tartozik. Ez a probléma olyan kérdéskörökkel érintkezik, mint a szerzőiség vagy a zsenikultusz. Nem mondhatnám, hogy osztom ezeket a félelmeket, számomra semmiféle problémát nem okozna, ha holnaptól nem képezne megkérdőjelezhetetlen értéket például a spontaneitás. Ugyanakkor hazugság lenne azt mondani, hogy a szabályozásból a művészetben nem következik veszteség. Hiszen a szabály éppen azt a spontaneitást korlátozza, amely néha tagadhatatlanul javára válik a tudománynak is, az oktatásnak is, a művészetnek is. Nagyon mélyre nyúló problémáról beszélünk, egy csomó olyan fogalmunkat kell revízió alá vonni, amelyek fontosak a szívünknek, és amelyekről eddig kizárólag úgy gondolkoztunk mint értékekről.

Lejegyezte és szerkesztette: Nagy Klára

SIMON-HATALA BOGLÁRKA

ELSZERZŐDIK VAGY MARAD, DE HALLGAT

Zaklatás és transzparenciadeficit a tánc világában

Jelenleg a pszichológia legtöbb irányzata azt vallja, hogy a szexuális zaklatás és a szexuális erőszak elsősorban a hatalommal való visszaélés különböző formáinak tekinthetők.[1] Ha a táncművészetet szociális közegként vizsgáljuk, akkor több olyan sajátosságot figyelhetünk meg, amelyek hozzájárulnak a zaklatás és az erőszak fokozott jelenlétéhez, kumulálják azt, növelik a látenciát, és csökkentik az ellenük való fellépés esélyeit.

„Kibírhatatlan!" mondjuk – és kibírjuk.
Fodor Ákos[1]

A test fizikalitásának tekintetében a táncművész a munkája során lemond autonómiájának egy jelentős részéről, és átadja azt másoknak: a koreográfusnak, a balettmesternek, a partnerének. Az intim zóna sem testileg, sem lelki szempontból nem definiálható világosan ebben a műfajban, az érintéssel összekapcsolódó bizalom egyfajta szakmai alaptézis, mivel az együtt dolgozó táncosok fizikai biztonsága erősen függ a kollégáiktól, és a *partnering* során gyakorlatilag nincsenek tabusított testtájak. Ez önmagában kockázatos helyzet, ha nem jár együtt világos, általánosan elfogadott szabályokkal és etikai normákkal. Érzelmileg érett személyiségű közreműködők és a biztonságos szociális közeg jelenthetnének védelmet, az előadó-művészet bizonyos ágaiban viszont ez paradoxonnak tűnik. Kutatások szerint[2] a táncművészetben a zaklatás áldozatai között a férfiak felülreprezentáltak, egy férfi nagyjából háromszor nagyobb eséllyel válik áldozattá, mint egy nő (de az elkövetők között hétszeres a férfiak aránya a nőkhöz képest), az azonos nemű agresszor releváns probléma.

Bár vannak közös pontok a nagy táncművészeti irányzatok között a hatalommal való visszaélés és a szexuális zaklatás terén, a balettvilágban mégis bizonyos tekintetben más dinamikák jellemzőek, mint a modern és kortárs tánc világában.

A klasszikus balettben a formai szempontból is erősen hierarchizált közösség gyakorlatilag műfaji sajátosság, amelyet általában autoriter vezetői döntésekkel, függőségi viszonyok létrehozásával és az erőszak számos, rendszerbe kódolt megnyilvánulásával tartanak fenn mind a képzés, mind a társulati munka során. A balettet emiatt gyakran éri az a vád, hogy infantilizálja a művelőit. Ugyanakkor látnunk kell azt is, hogy ennek a stratégiának eredetileg nagyon is praktikus alapjai voltak: olyan művészi közösséget kellett viszonylagos békében összetartani, ahol a színpadi előadás és az arra való felkészülés egyik kulcsfontosságú eleme a test fizikai szépsége és erőnléte (ezen keresztül pedig a szexuális teljesítőképesség biológiai jelzései[3]). A karrier ezekre az adottságokra épül, ami folyamatos összemérést is jelent az azonos biológiai nem más tagjaival, ráadásul a sporttal ellentétben ez a rivalizálás időben és térben szinte folytonosan zajlik, sőt, ennek művészi megfogalmazása is követelmény: például az ún. „klasszikusbalett-variáció" is ilyen szublimátumnak tekinthető. Ez a vetélkedés potenciálisan nyílt fizikai agresszióforrás, ha nem kellő mértékben szabályozott. Mindezeken túl, bár előadói oldalról a fizikai teljesítőképesség a műfaj egyik referencia-

1 Dacher Keltner, „Sex, Power, and the Systems That Enable Men Like Harvey Weinstein", *Harvard Business Review*, October 13, 2017; J. A. Bargh, P. Raymond, J. B. Pryor & F. Strack, F., „Attractiveness of the underling: An automatic power → sex association and its consequences for sexual harassment and aggression", *Journal of Personality and Social Psychology* 68, 5. sz. (1995): 768–781; Steven H. Lopez, Randy Hodson, Vincent J. Roscigno, „Power, Status, and Abuse at Work: General and Sexual Harassment Compared", *The Sociological Quarterly* 50, 1. sz. (2009): 3–27.

2 Linda H. Hamilton, *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*, (San Francisco:) Jossey-Bass 1998; Doug Risner, „Sexual Orientation and Male Participation in Dance Education: Revisiting the Open Secret", *Journal of Dance Education* 2, 3. sz. (2002), doi: 10.1080/15290824.2002.10387214.

3 A szexuális teljesítőképesség biológiai jelzései alatt azokat a fizikailag megfigyelhető paramétereket értjük, amelyek alapján a genetikailag megfelelő partnert keressük. A test és az arc szimmetriája, arányai, az erőnlét, az izomzat kontúrja, tömege, az életkor, a jó genetikára utaló jelek, a megfelelő hormonszint biológiai jelzései, mint a váll-derék-csípő arány stb. Ezek alapján rangsoroljuk biológiailag a potenciális szexuális partnereinket.

Forrás: 123RF

pontja, a valódi hatalmat gyakorló vezetők, balettmesterek, koreográfusok és igazgatók ebben a tekintetben egyre inkább „biológiai hátrányba" kerülnek.

Amikor a közösségformáló stratégiák kialakultak és megszilárdultak a balettben, akkor az európai társadalom még egészen másként definiálta a hatalommal való visszaélés és az emberi interakciókban társadalmilag elfogadható erőszak közötti határt, mint manapság. A társadalom normarendszere megváltozott, de a balettművészet, amely erősen tradicionalista műfaj, továbbra is megőrzött anakronisztikus viszonyrendszereket. A balett oktatásában is jelen van ez a nehezen feloldható belső ellenmondás. Technikai szempontból a professzionális klasszikus balett oktatását olyan életkorban kell elkezdeni, amikor a személyiség még formálódik, a növendékek gyermekek és serdülők. A balett pedagógiai módszerei egy olyan kor etikájában gyökereznek, amikor még nagyon mást gondoltak ezeknek a korosztályoknak az autonómiájáról, jogairól, védelméről, szexualizációjáról, nagy általánosságban a velük való bánásmódról, mint ahogyan ma vélekedünk. Ezeket a módszereket a balettoktatás nagyobb részben konzerválta, mint modernizálta. A szakma világszerte adós a válasszal, hogy hogyan lehet a műfaj elit szintje által megkövetelt fizikalitást és mozgásparamétereket úgy elérni, hogy a növendék személyiségét és testét feltétlen tisztelettel közelítsék meg az oktatók.[4]

A zaklatással és a szexuális visszaélésekkel kapcsolatba hozható fentebb ismertetett csoportdinamikai és lélektani folyamatokat nagyon kevesen vizsgálták még a baletten belül, de nagyon sokat tudunk róluk az elitsport-kutatások alapján. A sportoló, legyen akár felnőtt, akár gyermek, kiemelten nagy eséllyel lesz zaklatás vagy erőszak áldozata.[5] A Nemzetközi Olimpiai Bizottság 2007-ben fogadta el azt a konszenzusos állásfoglalást, amely a sportban a szexuális zaklatás és abúzus elleni fellépést célozza, és tájékoztató, érzékenyítő programokat hoz létre.

A társadalom fejlődéséhez képest lassan kinyíló etikai ollót egy ideig a balettegyüttesek szociális biztonsággal kompenzálták, védett környezettel, biztos munkaszerződésekkel, szakmai nyugdíjjal, ám ezek a tényezők több okból egyre inkább háttérbe szorulnak, míg az információs társadalommal csökken a balettművészek elzártsága. Ez elvileg abba az irányba is hathatna, hogy egyre több esetben kerüljenek nyilvánosságra a hatalommal való visszaélésnek olyan minősített esetei, mint amilyen a szexuális zaklatás, vagy legalábbis a szakmai közvélemény találkozzon ilyen esetekkel és következményeivel, továbbá hogy valamilyen aktív prevenciós stratégia körvonalazódjon – ám valódi változás csak az oktatásban figyelhető meg, és ott sem radikális. Lehetséges, hogy ennek az oka az, hogy a balettművészek egzisztenciális kiszolgáltatottsága az utóbbi években egyre nő, érdekérvényesítő képessége viszont csökken. A BBC 2011-ben készült háromrészes dokumentumfilmje, az English National Ballet-ról forgatott *Agony and Ecstasy* talán ad némi képet erről a balett világában kevésbé járatos nézőknek is. A nyelvi és nonverbális agresszió, a kiabálás, a megszégyenítés, a táncos fizikai fájdalmának teljes ignorálása (sőt, az az elvárás, hogy a művésznek fájdalommal, sérülten is magas szinten kell teljesítenie) a balettmesterek részéről mindennapos gyakorlat a legtöbb együttesnél. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a klasszikus balett a XIX. században összefonódott a prostitúció bizonyos „szalonképes" árnyalataival, és ettől a stigmától csak a XX. század közepe felé sikerült lassan megszabadulnia.[6] Ezek a történelmi hagyományok valószínűleg tudat alatt még mindig hatással van-

4 Marie-Christine Vernay, „Petit rat de l'Opéra tu souffriras!", *Libération*, 2002 december 4.; *A beautiful tragedy*, dokumentumfilm, rendezte David Kinsella, 2008.

5 K. Fasting, C. Brackenridge and K. Walseth, „Consequences of sexual harassment in sport for female athletes", *Journal of Sexual Aggression* 8, 2. sz. (2002): 37–48.; Celia Brackenridge, *Spoilsports: Understanding and preventing sexual abuse in sport*, London: Routledge, 2001; M. Burke, „Obeying until it hurts: Coach-athlete relationships", *Journal of the Philosophy of Sport* 8, 2. sz. (2001): 227.; S. Kirby, L. Greaves and O. Hankivsky, *The Dome of Silence: Sexual harassment and abuse in sport*, London: Zed Books, 2000.

6 Melissa Hope Ditmore, ed., *Encyclopedia of prostitution and sex work 2*, Greenwood Press, 2006.

Edgar Degas festménye (1872)

nak a művészek identitásának alakulására, és megnehezítik a közösség számára azt, hogy a szexuális zaklatással szemben érdemben fel lehessen lépni.

A modern és kortárs tánc szellemi és művészeti szempontból hagyományosan az „útkereső műhelyek" örökségét viszi tovább. Olyan szemlélet jellemzi, amelyik a személyes autonómiát, a függetlenséget a kreativitás egyik pilléreként kifejezetten támogatja, a strukturális hatalom sokkal kevésbé tipikus, és a gyakorlati munka kevésbé rendszerezett intézmények alá. Az előadók és alkotók jelentős része a serdülőkor vége felé fordul a tánc felé, egy érzelmileg és fizikailag sokkal kevésbé sebezhető fázisban, nem úgy, mint a balettoktatásban. A személyiségi jogok, az emberi integritás az alkotásokban is gyakran és sok irányból feldolgozott témák, a kortárs tánc pedig alaptermészeténél fogva érzékenyen és gyorsan reagál az aktuális társadalmi változásokra. A zaklatás látenciája azonban itt is magas, valószínűleg azért, mert hangsúlyaiban sokkal inkább alkotói, mint előadói műfajról van szó, a koreográfus személye, az alkotói folyamat érzelmi és intellektuális oldalról egyaránt rendkívüli védelmet élvez, következésképpen az alkotó „eszközei", a táncosok függőségi helyzetbe kerülhetnek a közös munka folyamán. Természetesen az alkotás a balettben is fokozhatja a kiszolgáltatottságot: érdemes Suzanne Farrell[7] és Gelsey Kirkland[8] Balanchine-nal kapcsolatos visszaemlékezéseit elolvasni, amelyekben az abúzus széles repertoárja ismerhető fel a zseniális alkotó részéről. Mindenesetre a nyilvánosság előtt is ismert relatíve kevés zaklatási eset inkább a klasszikusbalett-repertoárral rendelkező társulatok háza tájáról kerül ki.

A teljesség igénye nélkül néhány esetet említenék. 2001-ben idő előtt távozott a posztjáról az American Ballet Theater (ABT) szexuális zaklatással és életkor alapú diszkriminációval vádolt ügyvezető igazgatója, Louis G. Spisto.[9] 2001-ben Derek Deane az English National Ballet igazgatói posztjáról volt kénytelen lemondani, miután Daniel Jones, az együttes szólistája zaklatással vádolta.[10] Daria Klimentova, az együttes prímabalerinája 2013-ban megjelent önéletrajzi könyvében ír arról, hogy Deane 2000-ben abortuszra akarta kényszeríteni.[11] 2002-ben Ross Stretton, a Royal Ballet igazgatója mondott le szexuális zaklatási vádak miatt. Stretton 2005-ben rákos betegségben elhunyt, de halála előtt rögzítettek vele egy interjút, amelyet engedélyének megfelelően halála után három évvel hoztak nyilvánosságra, és ezen a felvételen személye elleni konspirációval és szabotázzsal vádolta a Royal Ballet-t és kifejezetten Lady McMillant, a korszakalkotó koreográfus özvegyét.[12] 2010-ben Marc Ribaud, a Royal Swedish Ballet igazgatója volt érintett zaklatási ügyben, és hamarosan ő is távozni kényszerült.[13] Nagy port kavart 2011-ben, amikor a Bolsoj akkori balettigazgatója, Gennagyij Janin távozása kapcsán egy

7 *Suzanne Farrell: Elusive Muse*, dokumentumfilm, rendezte Anne Belle, 1996; Jennifer Dunning, „Love Retrieved, Imperfect and Unbalanced", *The New York Times*, 2007. szeptember 16.

8 Gelsey Kirkland and Greg Lawrence, *Dancing on my grave*, New York: Berkley, 1986.

9 Doreen Carvaja, „After a Storm, Director Quits Ballet Theater", *The New York Times*, 2001. július 26.

10 Fiona Barton, „Dance guru accused of harassment", *Daily Mail*, 2001. február 11.; Steven Swinford, „Daria Klimentova: I had to choose between my unborn baby or the ballet", *The Telegraph*, 2013. március 21.

11 Daria Klimentova with Graham Watts, *Agony and Ecstasy: My Life in Dance*, London: Metro Books, 2013.

12 Anita Singh, „Ross Stretton reignites Royal Ballet feud from beyond grave", *The Telegraph*, 2008. június 13.

13 Malin Nyberg, „Opera mood marred by sexual harassment case", *The Local Sweden*, 2010. január 11.

korábban „súlyproblémák” miatt kirúgott balerina, Anasztázia Volocskova arról beszélt, hogy a társulat művészeit gyakorlatilag prostituálták az orosz oligarcháknak,[14] és az együttes első amerikai tagja, Joy Womack is beszámolt visszaélésekről[15] (már a következő igazgató, Szergej Filin idejéből is). A színházpolitika nagyban befolyásolta, hogy miből lett „ügy”, mi mekkora nyilvánosságot kapott és milyen következményekkel járt, bírósági perig azonban egyik eset sem jutott el.

Etikai kódex, a szexuális zaklatásra vonatkozó belső szabályzat vagy ezzel foglalkozó stratégia kidolgozása az európai táncegyütteseknél még nem általánosan bevett gyakorlat. A volt szovjet utódállamokban és az egykori keleti blokkban, Németországban és Franciaországban – tapasztalatom szerint – egyáltalán nem jellemző, hogy lenne ilyesmi, az Egyesült Királyságban és a skandináv országokban viszont szinte minden nagyobb társulatnál van, az USA-ban és Ausztráliában pedig ez nem is kérdés, annyira magától értetődő. Mindez reflektál arra, hogy az adott kulturális közegben mekkora a rutin a zaklatás megelőzésében és kezelésében, mekkora a társadalmi érzékenység.

Az elvárt, tolerált, illetve elutasított viselkedési normákat rögzítő dokumentumok többféle címmel is előfordulnak: „code of ethics”, „non-discrimination policy” „bullying and harassement policy”, ezek a leggyakoribbak. Néha az úgynevezett „company guidebook/handbook” részeként találhatók meg. Ezek a dokumentumok sok tekintetben hasonlítanak egymásra: meghatározzák, hogy kikre vonatkozik a szabályzat (társulati tagok, vendégművészek, próbatáncra érkezők stb.), általában egységes szemlélet hatja át őket, amely szerint a fogalmak pontosan definiálhatók (mi a „harassement”, mi a „bullying”, mi az „abuse”, mit tekintenek áldozathibáztató magatartásnak), ezen felül leírják az eljárásrendet (miben ki az illetékes, mik a lépések, ha valaki visszaélést jelent vagy valakit visszaéléssel vádolnak), valamint részletezik a szabályzat megsértésének következményeit. A szabályzatok általában nem jelentenek szerződéses kötelezettséget, és évente felülvizsgálják őket. Többnyire nagyon kevés olyan elem fedezhető fel bennük, amely színház- vagy táncspecifikus lenne, és ez főleg eljárásrend tekintetében mindenképpen okoz problémákat. A tapasztalatom az, hogy ha van is belső szabályzata egy együttesnek, akkor is ritkaság, hogy a gyakorlatban érvényt szerezzenek neki. Azok a színházi vezetők, akik pozíciójuknál fogva felelősek lennének a transzparenciáért, a prevencióért, a belső vizsgálatokért, többnyire maguk is elfogultak vagy érdekeltek valamilyen szempontból a zaklatási ügyekben, az áldozatként érintettek pedig gyakran csak rövid ideig tartózkodnak az együttesnél, nem beszélik jól az adott ország nyelvét, a társulaton kívül szociális kapcsolataik viszonylag gyengék. Ha nehéz helyzetbe kerülnek, általában inkább elszerződnek, ha pedig erre nincs módjuk, akkor hallgatnak.

A szerző gyógytornász, egészségtudománnyal foglalkozó kutató. Szakterülete a prevenció és a rehabilitáció a táncművészetben, illetve a klasszikus balett kultúrantropológiai és művészetpszichológiai aspektusai. A világ számos jelentős táncoktatási intézményével, együttesével és koreográfusával dolgozik együtt.

14 Miriam Elder, „Bolshoi rocked by scandal and intrigue”, *The Telegraph*, 2011. március 22.; Simon Morrisson, *Bolshoi Confidential*, Liveright, 2016.

15 David M. Herszenhorn, „U.S. Dancer Quits the Bolshoi, Complaining of Bribery”, *The New York Times*, 2013. november 14.

HIRDETÉS

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg kedvezményesen a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

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

MAGYAR NARANCS

GAJDÓ TAMÁS

KISZOLGÁLTATOTT SZÍNÉSZNŐK – TEKINTÉLYES PÁRTFOGÓK

Színház, szép tündérvilág?

A színházról Magyarországon kezdetektől fennköltt szavakkal szóltak. A Nemzetiről alapításakor kijelentették, hogy nem csak mulatságnak helye; hivatása van a nyelv „előmenetelesítésében", a nemzeti érzés ápolásában. Amikor a magánszínházak megjelentek, akkor a műsor sokszínűségét hangsúlyozták, büszkén szóltak a magyar művészek tehetségéről, a hazai szerzők európai sikereiről. A színházi hetilapokban és a napilapokban a közönség érdeklődését fokozva számoltak be a bemutatók előkészületeiről, majd hosszú kritikákban értékelték az előadásokat. Még kedves, szellemes anekdotákat és vicceket is költöttek, hogy még vonzóbbá váljon ez a világ. Az árnyoldalakról csak ritkán lehetett olvasni, legfeljebb ha csődbe ment egy-egy vállalkozás. A színházi élet botrányairól esetleg a kis példányszámban megjelent zuglapocskákban írtak – a szenzációért. A színésznők szexuális kiszolgáltatottságáról, kilátástalan életéről, a gazdag és befolyásos szeretők szerepéről, a színigazgatók kegyúri viselkedéséről egyáltalán nem illett beszélni. Magánügynek számítottak ezek a kérdések, s úgy látszik, eltörpültek az igazi társadalmi problémák mellett.

A téma vizsgálatát nagyban nehezíti, hogy a színházi élet szereplői mindent elkövettek, hogy ezeket a súlyos kérdéseket kedélyes, vidám, a való élet és a képzelet mezsgyéjén egyensúlyozó történetekkel tegyék súlytalanná. Molnár Ferenc *Az ibolya* című, 1921-ben színre vitt egyfelvonásosában kiforditotta a hagyományos színházi helyzetet: az egykori Népszínház direktorát a kórusba jelentkező fiatal hölgyek zaklatják szerelmükkel. A főhősnő, Sobri Ilonka pedig egyenesen menekül attól, hogy az igazgató kedvese legyen, mert ő azzal mindig megjárta. „Selmecről is azért gyöttem el, mert az igazgató menyasszonya voltam" – vallja be, majd hozzáteszi: „Az igazgató babáját mindenki utálja."[1] A szerző látszólag a múlt ködébe vesző történetet vitt színpadra, az egyfelvonásos női szereplői sok mindent elárultak a korszak színházi erkölcseiről, a vidéki társulati létről. Bár nem volna helyes a vígjátékot úgy olvasni, mintha abban Molnár szociografikus hűséggel ábrázolta volna a problémát, Rakolnoki kisasszony és az Igazgató közötti párbeszédből sok mindenre lehet következtetni:

„Rakolnoki: Most a színi pályára szeretnék lépni.
Igazgató: És meg tudna élni ebből a csekély fizetésből?
Rakolnoki: Nem reflektálok, kérem, fizetésre.
Igazgató: Ah. Vagyona van?
Rakolnoki *szemlesütve*: Barátom van."[2]

Érdekes, hogy a korszakban szinte valamennyi színpadi szerző érintette ezt a témát. Főképpen azért, mert a nyárspolgárokat izgatta a bohém miliő. Heltai Jenő *A Tündérlaki lányok* (1914) című színjátékának nagy sikerét látva Kemény Simon a *Magyar Figyelő* című lapban viszont arra hívta fel a figyelmet, hogy a kivételes fogadtatás talán annak is köszönhető, hogy a „súlyos megélhetési viszonyoknak" erkölcsi kisiklottjai ülnek a nézőtéren. Kemény a darabot egyébként megdöbbentően hű fotográfiának tartotta, melyben „a ma Budapestjének sok okmányszerűen hiteles szellemi és anyagi adatát találjuk".[3]

A színpadi művek mellett se szeri, se száma azoknak a beszélyeknek, életképeknek, novelláknak és regényeknek, melyekben arról van szó, hogy milyen életforma vár azokra a nőkre, akik a színészi pályát választják, s a színpadi önkifejezés iránti perzselő vágyakozás nyomán miként kell feladniuk eszményeiket, büszkeségüket, s végül önmagukat.

Lakatos László dániai útinaplójának részlete sokat elárul arról, hogyan gondolkodtak Magyarországon a XX. század

1 Molnár Ferenc, *Az ibolya*, in M. F., *Színművei* (Bécs: Novák, 1972), 522.

2 Uo., 504.

3 Kemény Simon, „Magyar újdonságok", *Magyar Figyelő*, 1914, 478.

Gaál Franciska (Ilonka) és Z. Molnár László (A zeneszerző) Molnár Ferenc Ibolyájában a Magyar Színházban (1921). Labori felvétele

elején a színésznőkről: „A színésznői foglalkozás itt [azaz Dániában – *G. T.*] például olyan, mint másutt a tanítónői. Csak a hivatást kell becsületesen betölteni."[4]

Nagy Lajos írta le a megdöbbentő tényt: tanítványa, gróf Jankovich Bésán Endre meg volt arról győződve, hogy színházra azért van szükség, mert az arisztokratáknak nem lehet prostituált szeretőjük. *A lázadó ember* című memoárjában az író részletesebben is szólt erről: „[…] a mágnás csemeték nemi célokra a színésznőket használták, megfelelő fizetség árán. Ezért buzgón jártak a [kolozsvári] Nemzeti Színházba, ahol mindenféle műfajt játszottak, tehát operettet is, és így bőségesen lehetett választani a nők közül."[5]

Érthető okokból egyetlen színésznő sem érintette emlékezésében ezt a jelenséget. Meg kell elégednünk Gellért Lajos soraival, aki 1907-es pécsi pályakezdésének egyik kitörölhetetlen epizódját örökítette meg: „A folyosón Szőke Gizivel, az új naivával találkozom. Szeme piros a sírástól. – Bent van az igazgató úr? Bent. – Sír. Rázza a zokogás. – Én drámai naivának szerződtem Kövessyhez! Nem oda! – Hova oda? – Engem nem lehet rákényszeríteni, hogy amüzírozzam a papokat, én inkább felbontom a hároméves szerződésemet, én színházhoz szerződtem, nem bordélyba. – És sír keservesen. Várom, míg elmúlik a sírógörcs. – Ki akarja kényszeríteni magát? – Mindenki a színháznál. A kóristanők, a régebbi kolleginák, a színészek is. Mit finnyáskodom? Tudhatnám, hogy van az vidéken. Menjek apácának, ha nem tetszik – zokog megint."[6]

Hogy megvédte-e Szőke Gizit Kövessy Albert igazgató, nem derül ki Gellért Lajos könyvéből. Azt gyanítjuk, hogy a direktor nem tett semmit, mert a következő évadban a színésznő már nem volt a pécsi társulat tagja.

A színházat fenntartó városi önkormányzat színügyi bizottságot alapított, s a testület minden tagja birtokolta azt a bizonyos kulcsot, amely a színpadot a nézőtértől elválasztó vasajtó nyitására szolgált. Aki ezt a kulcsot megkapta, a színházat érintő valamennyi kérdésbe beleszólhatott, de a kulcs arra is feljogosította, hogy szünetben a színésznőket öltözőjükben felkereshesse. Székely György pécsi színigazgatói éveire emlékezve megemlítette, hogy még az 1940-es években is íratlan szabály volt, hogy a főispán a primadonnát, az alispán a szubrettet pártfogolhatja. (Lehet, hogy a párosításra már nem jól emlékszem.)

Ennek fényében érthető, hogy Magyarország kormányzója miért a Nemzeti Színház vezető művésznőjét, Bajor Gizit hívta légyottra a Várba, s miért éppen a magyar színművészet egyik büszkeségének kellett mindkét Horthy fiút, ahogyan Péchy Blanka feljegyzése állítja, a szerelmi életbe beavatnia.[7]

Pataky Kálmán operaénekes özvegye, Beregi Lea beszélt arról, hogy Walter Rózsi operaénekesnőt is hasonló szerencse érte: Horthy kitüntette – valószínűleg 1942-ben, az Operaház örökös tagja címmel –, majd egyik este magához rendelte. S

4 Lakatos László, „Dániai útinapló", *Magyar Figyelő*, 1913, 61.

5 Nagy Lajos, *A lázadó ember* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983), 247.

6 Gellér Lajos, *Nyitott szemmel* (Budapest: Bibliotheca, 1958), 33.

7 Péchy Blanka, „Bajor Giziről szóló vegyes feljegyzések", Magyar Tudományos Akadémia Kézirattár, Ms 2417/206.

hogyan derült fény minderre? Az énekesnő megütközve mesélte barátainak.

A színésznők XIX. századi sorsát szemléletesen mutatja be Jászai Mari és Pálmay Ilka memoárja. Jászai meglepő nyíltsággal beszélte el élettörténetét, pályakezdését. A Budai Népszínház kóristájaként, 1867-ben, adósságokba verte magát, s azt remélte, hogy a Népszínházi Bizottmány elnöke, Balásy Antal kiszabadítja ebből a csapdából: „[…] egy délben […] bekopogtam a méltóságos elnök úrhoz, a budai Fő utcán, az első emeleten, a saját házában. Ő maga nyitott ajtót, és egyenesen – vitt a díványra. Óh, nem, a hétszemélyes tábla elnöke sem adta ingyen azt a száz forintot, amivel aztán elbocsátott. A szamár! Istenem lehetett volna, ha jóságból segít rajtam. Ideálom lett volna, oltárképem egész életemben. […] A színháznál – persze – mindjárt szerepeket adtak! Akkor mindjárt meglátta Molnár rendező, igazgatótárs, hogy tehetség vagyok."[8] Azután Balásy őméltósága beleszeretett Jászaiba, feleségül akarta venni, s félholtra verte, amikor a színésznő kijelentette, hogy a férfi kívánságára sem hagyja ott a színpadot. Jászai csak úgy menekülhetett ebből a csapdából, hogy hozzáment színésztársához, Kassai Vidorhoz. A törvényes férj aztán éppen olyan kegyetlen, zsarnok és erőszakos volt, mint őméltósága. Kolozsvárra együtt szerződtek, ahol Kassai enni sem adott feleségének, de minden hajnalban felkeltette ölelkezni. Jászainak végül sikerült megszabadulni a reménytelen házasságból, s ő lett az első színésznő, aki egy szál magában élt, és sorsáról önállóan, férfiakat megszégyenítő határozottsággal döntött.

Különös, hogy Pálmay Ilka élete is hasonlóan alakult. Ő is házasság révén került a színházi társaságba, s ő sem szerelemből választotta Szigligeti József színészt, rendezőt. Szigligeti az esküvő után egyre féltékenyebben viselkedett, s brutálisan bánt feleségével. Amikor a férfi elmebaja elhatalmasodott, Pálmay Ilkának szerencsére sikerült megszöknie tőle.

Pálmay Ilka könyvében a vidéki pályakezdés keserű és megalázó pillanatairól is beszámolt. Leírta, hogy első színre lépésétől gyűlölte a direktor felesége, Gerőfy Andorné, s ahol csak tehette, bántotta, szidta, és hálátlan szerepeket adatott neki. A legborzalmasabb epizódot így idézte fel: „Fizetésem harminc forint volt havonta. Amint egyszer odamentem ezért a fejedelmi fizetésért az igazgatónéhoz, egy vastag, vén ember társaságában találtam."[9] A vén ember a színészet nagy patrónusaként természetesen hajlandó lett volna az igazgatóné helyett kifizetni Pálmay Ilka gázsiját, sőt még jóval több pénzzel elhalmozni őt, de a színésznő ezt visszautasította.

Pálmay Ilka egy hosszú bekezdésben pontosan szemléltette a színházi hierarchia mibenlétét, egyúttal az állandó intrikák eredetéről is lerántotta a leplet: „Tudvalevő dolog, hogy egy színháznál az igazgató a Mindenható. Ha ő akar, a legtehetségtelenebb senkiből is primadonnát csinál, persze rossz primadonnát, mert azok is vannak, vagy ha úgy tetszik neki, a legtehetségesebb színésznőt is mellőzheti, és ilyenformán nem engedi érvényesülni. Az én társulatomnál az igazgatóné kezében volt a kormányzói pálca és a papucs. A zsarnoki jogait és szeszélyeit velem szemben duplán érvényesítette, két oknál fogva, amelyekben teljesen ártatlan voltam. Volt a társulatnál egy Balogh nevű tenorista, akibe halálosan szerelmes volt, és aki irántam kezdettől fogva érdeklődött, és aki iránt én sem voltam egészen közönyös. Az igazgatóné művészi féltékenysége tehát a szerelmes asszony féltékenységével párosult, meg is ragadta a legelső alkalmat arra, hogy egy csekélységért az egész személyzet előtt megalázhasson. Durván leszidott. Én szó nélkül fogadtam szavait, mint az orosz rabszolga a korbácsütéseket."[10]

Természetesen nem mindig az igazgató felesége, a diriné zsarnokoskodott. Szegeden 1933-tól 1939-ig Sziklai Jenő volt az igazgató, aki feleségét, Patkós Irmát, szinte minden színésznőjével megcsalta. A színésznő élete végén mégis elnézően nyilatkozott férjéről, inkább kolléganőit hibáztatta: „Már fiatalabb házas korunkban is észrevettem bizonyos dolgokat. Éreztem, hogy valami nincs rendben a férjem és köztem. Nagyon szerette a nőket, és ők is őt. Mert szépfiú volt… és hát rendező… aztán mint igazgató. Hogy hízelegtek neki! És ő ezt annyira kedvelte. Majdnem mindig hármasban volt a két testvérrel, Jurik Icával és Júliával. Ők körülvették, kedveskedtek neki. Annyira megfőzték, hogy a végén belebolondult ebbe a Jurik Julcsába."[11] Sziklai el is költözött a Tisza Szállóba. Amikor Szegeden kiderült, hogy a házaspár külön él, a polgármester és a színügyi bizottság arra kötelezte Sziklait, hogy feleségével mutatkozzon a direktori páholyban, hogy megnyugtassák az embereket. A megalázott asszonynak engedelmeskednie kellett, eljátszani, hogy minden rendben van. Hiszen ha Sziklainak fölmond a város, a társulat valamennyi tagja koldusbotra jutott volna.

A zárt színházi miliő, a színházművészek évszázad óta megmerevedett társadalmi pozíciója is hozzájárult ahhoz a meglepő jelenséghez, hogy a XIX. és XX. századi magyar társadalom nemigen szembesült olyan esetekkel, hogy színházigazgatók, rendezők, színházi lapkiadók hatalmukkal visszaélve színésznőket, színészi pályára készülő fiatal lányokat ostromolnak, adnak-vesznek, s csak addig tartják velük a kapcsolatot, ameddig érdekükben áll. Az áldozatok – érthető okokból – hallgattak, akik pedig tudomást szereztek róla, jókedvű anekdotákban oldották fel történteket. Mert vajon hogyan értelmezhetjük másként azt a szellemességet, melyet Varannai Aurél jegyzett fel? Márai Sándor azt mondta egyszer Pünkösti Andorról, aki színikritikusi, rendezői munkája mellett színinövendékeket nevelt: „Bandi olyan, mint Krisztus: mindig a tanítványai veszik körül".[12]

Egry Mária színésznő kezdetben a szegedi bölcsészettudományi karon tanult, de hamar a színház közelébe került. Fellépett Galamb Sándor *Az utolsó szerep* című darabjában, melyet a szegedi Városi Színházban 1931. február 15-én mutattak be Táray Ferenc és Ajtay Andor főszereplésével. A húsz év körüli lány ekkor ismerkedett meg a huszonnyolc éves Németh Antallal. A fiatal rendező felajánlotta, hogy betanítja neki Júlia szerepét: „Maga csak eljön hozzám, s kicsit próbálgatunk. Kíváncsi vagyok" – idézte fel a színésznő Németh szavait. Bár a históriát emlékiratában megírta, elmondani nem volt képes: „Millió dolga volt, de kétszer egy héten mégis. Délután elmentem, s akkor. Nézze, most megmondom magának őszintén, hogy erről nem akarok beszélni, mert egy darabig nagyon rendesen tanultunk. Az erkélyjelenet az pél-

8 Jászai Mari, „Emlékezések", in J. M., *Írásai*, szerk. Debreczeni Ferenc (Budapest: Művelt Nép, 1955), 65–66. Jászai könyvének első kiadásában hiába keressük az inkriminált részt, Lehel István, aki sajtó alá rendezte a művet, bölcsen kihagyta.

9 Gróf Kinskyné Pálmay Ilka, *Emlékirataim* (Budapest: Singer és Wolfner, 1912), 22.

10 Uo., 23.

11 C. Fehér Ferenc, *Patkós Irma* (Cegléd: Cegléd Város Tanácsa, 1990), 55.

12 Varannai Aurél, *Toll és bilincs. Egy liberális újságíró élete* (Budapest: Gondolat, 1989), 203.

dául remekül ment. […] De hát volt az, amikor… Mondjam? Inkább nem."[13]

Az esethez hozzátartozik, hogy Németh Antallal később Egry Mária többször együtt dolgozott a rádióban.

A legmegdöbbentőbb erőszaktételről furcsa forrás számol be: egy 1932 körül készült feljegyzés, melyet Hevesi Sándor szűk köréhez tartozó nemzeti színházi színészekről, rendezőkről készítettek. Ebben az írásban azzal vádolják meg Siklóssy Pál rendezőt, hogy elcsábította a Nemzeti Színház 16 éves gyermekszereplőjét, Csendőr Etust. A kislány 1912-ben született, utolsó szerepét 1928-ban kapta a Nemzetiben. Állítólag amikor férjhez ment, akkor derült ki az eset. A férj aztán helyben is hagyta az erőszaktevőt.[14]

Jellemző a Horthy-korszak szellemiségére, hogy mindösszse egyetlen nagyszabású akciót indítottak a színházi szakma erkölcsi megtisztítására. Akkor sem a színházigazgatókat kötelezték arra, hogy megfelelő gázsival, a munkakörülmények javításával tegyék lehetővé a színésznőknek, táncosnőknek, énekesnőknek, hogy az érvényesülésért, a létfenntartásért ne kelljen eladni magukat. Egy jóval egyszerűbb, adminisztratív megoldást választottak. Az Országos Színészegyesület és a Budapesti Színészek Szövetsége harcot indított a „telefonkönyv-színésznők" ellen. Ezek a hölgyek – gazdag pártfogó reményében – a telefonkönyvben színésznőként szerepeltek, noha soha életükben nem játszottak színpadon. A kampánynyal párhuzamosan átnézték a Budapesti Színészek Szövetsége névsorát, s 1937 elején négyszáznegyven tagot – az ezerötszáz főből! – kizártak a testületből. „Nincs többé telefonszínésznő" – hirdették a lapok.

Az igazi fordulatra azonban egészen 1949-ig kellett várni. A politikai, társadalmi és gazdasági változásokkal a színház számos olyan kolonctól megszabadult, amely ezt a művészeti ágat évszázadokon át terhelte. Az államosítással a társulatok tagjai éves szerződéshez jutottak, havonta fizetést kaptak, a színház biztosította a kosztümöket és a kiegészítőket: cipőt, sálat, kalapot, ékszert. Ezzel párhuzamosan eltűntek a színházi üzemet fenntartó gazdasági magánvállalkozások, nem volt többé szükség színházi mecenatúrára, s a közönség is kicserélődött. A művelődéspolitikusok azt emlegették az egyik legnagyobb vívmányként, hogy megszűnt a színésznők kiszolgáltatottsága: nem kell többé gazdag pártfogó ahhoz, hogy szépen, frissen, ápoltan, kicsinosítva színpadra léphessenek.

A *Szabad Nép*ben Molnár Miklós „Új színészek – új színészetért" című cikkében bizakodva tekintett a jövő elé: „Nagymértékben csökkent művészi életünkben a protekcionizmus is, bár e téren is sok még a tennivaló. A tehetséges fiatalok előtt túl sok még az akadály, s a »szerencsés« tehetségtelenek pályáját még mindig túl sok »előkelő« rokon, barát vagy ismerős egyengeti. De egyet már tud minden értékes művészünk: a demokráciában nem kallódhatik el [sic!] a tehetséges ember, bármilyen lassú vagy göröngyös is néha az érvényesülés útja."[15]

Bár ezeket az elveket hirdették évtizedeken át, a szép színházi tündérvilág kevéssé változott. A kulisszák mögött a bevett szokások szerint zajlott tovább az élet.

13 Egry Mária szóbeli közlése, 1991. május 16. Az interjú a szerző birtokában.

14 Az említett feljegyzés az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárban található, jelzete Fond 5/47.

15 –r. –s. [Molnár Miklós], „Új színészek – új színészetért", *Szabad Nép*, 1949. január 12.

Bajor Gizi és ifjabb Horthy Miklós Wilhelm Sterk Nem divat a szerelem című vígjátékában pünkösdhétfőn, a kenderesi kultúrházban (1933)

Csendőr Etus (Istók, a király apródja) és Petheő Attila (Mátyás deák) A Blatoni rege című Herczeg Ferenc-darab előadásán a Nemzeti Színházban

SCHULLER GABRIELLA

HAMLET POP

William Shakespeare: Hamlet – Vígszínház

Többhangú kritika Papp Tímea és Urbán Balázs kommentárjával

A Vígszínház Shakespeare-szövegeket „testközelbe" hozó sorozatának legújabb darabja a *Hamlet*, mely a színház fennállása óta először kerül repertoárra. Eszenyi Enikő az 1999-es Alföldi-rendezésnél már bevált vígszínházas receptet követi: erőteljes hanghatások, a technikai lehetőségeket maximálisan kiaknázó látványvilág, továbbá a történet számos elemének mai helyzetre való adaptálása, amit a dráma újrafordítása is segít.

Urbán Balázs: Noha nem gondolom, hogy recept alapján készülnek a Vígszínház nagyszínpadi Shakespeare-bemutatói, de kétségtelenül összeköti őket az a feltételezhető alkotói szándék, hogy az előadások a nagyszínpadi keretekhez illeszkedő színházi formában, illetve nyelven szólaljanak meg (no meg vélhetően az a színházvezetői elgondolás is, hogy erre a formára esténként ezer ember kíváncsi legyen). Született már olyan produkció, ahol a látványos formát nemigen sikerült tartalommal megtölteni, és olyan is, ahol a leegyszerűsített értelmezésből adódó didaxis nyomta agyon a játékot. Eszenyi Enikő *Hamlet*-rendezése viszont – néhány később következő kritikai megjegyzésem ellenére is – meggyőző módon mutatja ennek a színházi nyelvnek a lehetőségeit. E nyelv fontos komponense az interpretáció hangsúlyait kiemelő tartalmi redukció (ami a fordításban, a dramaturgiai munkában és a szerepértelmezésekben is megjelenik), a jelentést érzéki szinten is hatásossá tévő látványvilág, az erős atmoszféra, illetve a teátrális, gyakran önreflektív játékötletek sora. E komponensek többségének konkrét megvalósítását Schuller Gabriella írása precízen elemzi.

Papp Tímea: A *Hamlet* húzócím. A színházba viszonylag keveset járó nézőnek is van róla valami előképe, van hozzá viszonyítási alapja – legalább a „Lenni vagy nem lenni" szintjén –, de a középiskolai pedagógusokat sem kell nagyon győzködni, hogy erre hozzák az osztályokat. És ezt egyáltalán nem cinizmusból mondom, hanem nagyon praktikus megfontolásból, mert többen vannak azok, akik nem járnak színházba, mint akik igen. Ez az előadás részleteiben kielégíti a színházi gourmet-t, összességében pedig épp a *popságával, coolságával* hat a kötelezőt megúszni vágyó rendes vagy szakgimnazistára. Soha rosszabb kombinációt. Csak a nézőtéri világítás föl-le kapcsolgatását felejtenék el!

Forgách András szövege Arany János és Nádasdy Ádám *Hamlet*-fordításainak részleteit használja (előbbiből szállóigévé lett mondatokat, utóbbiból számos szellemes részletet kölcsönöz), miközben maga is újabb elmés megoldásokkal él. Nádasdy Ádám fordításához képest Forgáché hétköznapibb, prózaibb (példa rá a melankólia depresszióra cserélése), a színpadi változat több, a hagyományban kiemelt szöveghelyként rögzült jelenet kapcsán rövidítésekkel él.

A minimalista, csupa fém és üveg díszlet (Antal Csaba munkája) azt a szcenikai hagyományt folytatja, mely a darabban megjelenő ismeretelméleti problémát, illetve politikai helyzetet bizonytalan, kiismerhetetlen térviszonylatokkal érzékelteti. A színpad bal oldalán található háromszög alakú, hol csupaszon álló, hol üvegfalakkal határolt térrész kintet és bentet, földszintet, plafont vagy emeletet jelöl, a szereplők számára kritikus pillanatokban pedig lejtőszerűen megdől. A jobb oldalon húzódó üvegfalon túl van a palotán túli külvilág; ez a fal nem csupán az udvar exkluzivitását emeli ki, de praktikusan kisebbé, bejátszhatóbbá teszi a teret. A folyamatosan mozgó, átalakuló térben a figurák boszorkányos hamarsággal tűnnek el és fel, vagy cserélnek helyet. A rideg, hegyes vasalkotmányhoz hasonlóan szikárak a jelmezek, jóformán feketében-fehérben van az összes szereplő a Helsingörön kívülről érkezők kivételével, zakók, kabátok, prém és bőr mindenütt, csak a királyi pár öltözékén érezhető egy leheletnyi luxus.

P. T.: Előrebocsátom: szeretem a nagy díszletet, a monumentalitást, ha rám zuhan a látvány. Akarom, hogy a tér szervezésében és elemeiben ne csupán háttér vagy illusztráció legyen, hanem jelentéssel bírjon. Antal Csaba díszlete remekül elemezhető, Schuller Gabriella pontosan elemzi is. Látom a teret, és mindent értek. De nem azért, mert a díszlet magyaráz, hanem mert rátelepszik a darabra, az előadásra. Egyáltalán nem lesz Dánia börtön. A nézőt mindenáron – erőből, méretből, technikából kiinduló – lenyűgözni vágyás kivagyi módon a *Hamlet* elé tolakodik.

A „cool-faktort" fokozza az élőzene és a többszöri vetítés is. Utóbbi olykor tematikailag fontos pontokon lép be, többméteres verzióban figyelhetjük a királyi pár és kiemelten Claudius reakcióit az Egérfogó-jelentben, de van, hogy csak hab a tortán, dísz, mely érdekesebbé teszi a megkomponált látványt. Ide tartozik még a néző váratlan és látványos elemekkel való bombázása – például a kezdőjelentben a szellem a zsinórpadlásról leereszkedő harci dzsipben érkezik meg.

P. T.: A vetítéseket olyannak éreztem, mintha a habra pakolt koktélcseresznyére még rászórnának csokireszeléket. Miközben elfogadom, hogy ez a fajta folyamatos, effektet effektre pakoló, kifulladásig tartó totalitás nem engedi a figyelem lankadását, ilyeténképp pedig tökéletesen passzol a Z és alfa generációk mozivászontól mobiltelefonig minden képernyőt érintő elvárásaihoz. Hamlet drámáját viszont nem építi tovább.

Az előadásban fontos szerepet kap a színházi önreflexivitás. Legdirektebb módon az Egérfogó-jelenetben jelenik meg, melyet számos merész dramaturgiai változtatással turbóznak fel. De megjelenik a 2. felvonás színpadias beállításaiban is: Hamlet a Színész (Hajduk Károly) kabátkájában, illetve az Egérfogó-jelenetben magára vett fűzőben van jelen egészen az anyja szobájában zajló jelenet (Closet Scene) végéig, továbbá a dzsipek és lőfegyverek ellenére karddal vívják az utolsó jelenetben a párbajt. Az előadásban kevés, de annál emlékezetesebb kellék szerepel. Ezek egy része (a két óriási pohár, illetve a temetői jelentben szereplő hatalmas koponyák) a Hamlet-sztori populáris kultúrába átszivárgó elemeinek vicces emlékjelei (a méretváltoztatásból adódó jelentéseltolás a pop art kedvelt eszköze). Ezen kívül Hamlet a legváratlanabb pillanatokban (akár egy monológ közepén) ad kézjelével intést a nézőtéri fények felkapcsolására, megtörve a zárt színpadi reprezentáció rendjét.[1]

A klasszikus történet kortárs befogadóhoz való közelítése a nézőre zúduló erős érzékszervi hatások mellett a színészi játéknak és az alakértelmezéseknek köszönhető. Ifj. Vidnyánszky Attila háromféle játékmód váltogatásával jeleníti meg Hamletet. A jelenetek túlnyomó többségében dinamizmussal és akrobatikus elemek felhasználásával formálja szerepét, számos kockázatos pillanatot vállalva. Ezek a jelenetek intenzitásuk okán fokozott figyelemre késztetik a nézőt. A szerepformálás egy másik módja jelenik meg a felemelkedő vasfüggöny ajtónyílásában elmondott monológokban: ugyan itt is megjelenik a fizikai kockázat, de ifj. Vidnyánszky egy helyben állva, koncentráltan, a mai befogadó számára formált szavakkal hozza közel ezeket a gondolatokat. Egy harmadik fajta játékmód jelenik meg azokban a jelenetekben, ahol a fizikai tevés-vevést nem kíséri elmélyült és koncentrált szövegértelmezés és -mondás, inkább valamiféle affektálás érezhető (pl. az Ophéliával, illetve Poloniusszal folytatott álőrült dialógusokban). Első pillantásra ezek a jelenetek kevésbé sikerültek a többinél, ugyanakkor az Egérfogó-jelenetben, a Színésznek szóló tanácsai közt Hamlet éppen egyik saját jelenetét hozza példaként a rossz színjátszásra – azaz felvetődik a kérdés, nem a mímelt őrültség, a szerep a szerepben helyzet érzékeltetését szolgálják-e ezek az epizódok.

P.T.: Ha a színész rendezéseire is gondolunk, milyen szép metaszínházi tartalmat kap ez a jelenet…

Ez a Hamlet nem középkorú, neki Claudius valóban lehetne az apja. Ez a fiú naiv – de nem buta naiva, amilyenre Rosencranzot és Guildensternt hangolják –, akit nem fertőzött meg a hatalom. Elsöprően energikus, életvágyó és életakaró, de tapasztalatlan, nem igazodik ki a hatalom útvesztőiben. Az első sokkot, apja szellemének megjelenését követi a többi, és ahogyan a számára idegen hatalomgyakorlási technikákkal szembesül, ahogyan az udvari machinációkat átlátja, úgy lesz egyre tehetetlenebb, úgy hoz jobb-rosszabb ad hoc döntéseket. A sodródásból keletkező frusztráció zárja be, teszi őrültté. A rendező és a színész érdeme, hogy ezeket nem stációszerűen felmutatva látjuk, hanem folyamatként. Azt viszont nem tudom, magáért vagy másokért lázad. A Színész egyértelműen a közösség hangja. De hogy Hamlet ezt meghallja-e, abban nem vagyok biztos.

Feszbaum Béla és Réti Nóra

A háromféle játékmód egyébként a kortárs Hamlet-értelmezésekre rímel: eszerint Shakespeare szövege küszöbhelyzetben van, a dráma éppúgy értelmezhető a nagy egyéniség köré

1 A *Hamlet* szövegében rejlő színházi önreflexivitás kérdéséhez l. Philip Armstrong, „Watching Hamlet Watching: Lacan, Shakespeare and the Mirror Stage", in *Alternative Shakespeares, Vol. 2,* ed. Terence Hawkes (London and New York: Routledge, 1996), 216–237.

épülő modernista szövegként (melynek cölöpjei a személyiség és világ mibenlétét firtató monológok), mint a pre- és posztmodern decentrált szubjektum iskolapéldájaként.[2]

Hasonlóan átgondolt és újraértelmezett, de Hamleténél kevésbé impulzív Orosz Ákos, Fesztbaum Béla, Börcsök Enikő és Hegedűs D. Géza játéka a főbb szerepekben.

> *U. B.:* Én nem igazán látom újraértelmezettnek a mellékszereplők alakjait. Azok a szerepinterpretációk, amelyeket Schuller Gabriella a továbbiakban leír, más bemutatókban is megjelentek már. Inkább következetes redukciót érzek, amely tökéletesen igazodik az előadás világához: a színészi alakítások nem az egyes figurák komplexitását próbálják megragadni, hanem a domináns sajátjára helyezik a hangsúlyt, azt bontják ki – többnyire – igen erőteljesen, szuggesztíven.

Börcsök Enikő Gertrudként élveteg nőt jelenít meg, aki szereti a luxust és jelenlegi férjét; a korábbi királyhoz való viszonyáról nem tudunk meg semmit, mintha az örök jelenben élne.

> *P. T.:* Mintha kapcsolatfüggő, mindenáron kötődni vágyó lenne Gertrud. Nem a királynéság, nem a luxusfeleségség munkál benne, hanem az ún. női szerepet, női hivatást betölteni akaró nő, akiben dolgozik az ösztrogén. Ugyanakkor nem elsősorban anya. Tragikus az a pillanat, amikor elszáll a mámor, és felébred benne az anya ösztöne, de akkor már minden szempontból késő.

Hegedűs D. Géza Claudiusa tettre kész maffiózó, jellemző attribútuma a szivar és a mellkasáig kigombolt szürke selyeming. Az imajelenetben aztán a figura önostorozásig jutó, sérülékenyebb oldalát mutatja meg; telitalálat, hogy először öngyújtója hagyja cserben. Hegedűs D. alakítja Hamlet apjának szellemét is, minimális eszközökkel, de határozottan érzékeltetve a két alak közti különbséget. A szerepösszevonás azt az értelmezést sugallja, hogy Hamlet apjának bosszúra való vágyakozása az eltérő pozícióból következik – Claudius élvezi az evilági örömöket, az idősebb Hamlet a bosszút követeli, mivel már nem tud ezekben részesülni, ahogy a túlvilági nyugalomban sem. (A színészek azonossága miatt viszont kissé értelmetlennek hatnak Hamletnek a két férfi fizikai összehasonlítására vonatkozó szavai.)

> *U. B.:* Számomra ez a szerepösszevonás az előadás legproblematikusabb pontja. Hegedűs D. Géza alakítása inkább a kézenfekvő attribútumok mentén választja el egymástól az élő és a halott uralkodót; színészi személyiségének ereje meghatározóbb a külsőségek eltérésénél. Ami óhatatlanul is azt sugallja, hogy a két uralkodó (és a két rendszer) ugyannak az éremnek a

2 Ezzel a premodern-modern határhelyzettel foglalkozik a szubjektummal való összefüggésben Kékesi Kun Árpád, Kiss Attila Atilla és Bókay Antal *Hamlet*-elemzése.

ifj. Vidnyánszky Attila. Fotók: Dömölky Dániel

két oldala, csak a fiú vak elfogultsága lát bennük egészen mást. Ezt az interpretációt azonban az előadás egésze nem támasztja alá. Talán a Szellem alakjának eredetibb, invenciózusabb értelmezése változtathatna a helyzeten.

Fesztbaum Béla Polonius szerepében képes kidomborítani a figura emberi karakterét, ami meglehetősen nehéz feladat a terhelő elemek miatt (a hatalomhoz való bárgyú törleszkedés és a fia után való nyomoztatás).

P. T.: Azt hiszem, nem láttam még olyan Poloniust, akit ennyire az egyedülálló apával azonosítanék, aki azért nyomoztat a fia után, mert nem érti őt – jó, hát nem ez a legjobb mód a szeretet kifejezésére –, aki az egykeresős családmodell miatt, megélhetési okokból törleszkedik a hatalomhoz.

A többi szereplőhöz képest kevésbé újraértelmezett az előadásban Ophelia alakja (Réti Nóra). Története csak annyiban van „maira szabva", hogy a szövegében rejlő szexuális utalásokat (beleértve beszámolóját a szobájába betérő zilált öltözetű Hamletről) a mozdulatok explicitebbé teszik. Ez azonban kevés ahhoz, hogy a többi szereplőhöz hasonlóan kortárs horizonton is átélhető helyzetté váljon mindaz, ami megtörténik vele – különös tekintettel őrületére, mely a túlhajtott elemek ellenére (virágszálak helyett bokrokat hoz magával, az őrület csúcspontján pedig komoly vizesfürdőt vesz) közhelyes marad.[3]

Mindenképpen szót kell ejtenünk Hajduk Károly közjátékáról a Színész szerepében. Egyszemélyes vándortársulatként érkezik a színre, a Hecuba-monológ helyett József Attila *Levegőt!* című versét mondja el. Bár néha iskolás regiszterbe csúszik át a szavalat, mégis nyílt színi taps fogadja, köszönhetően Hajduk karizmatikus színpadi létezésének, József Attila szövegének, illetve a rossz közérzetünkre vonatkozó áthallások miatt. Úgy tűnik, ez a szerep nagyon megtalálta Hajdukot.

P. T.: „Ennyien vagyunk" – mondja a Színész. Érzelemmentesen közöl, nem sajnálkozik, nem szenved, nem szenveleg. Tény. Szíven, gyomron találó mondat, ha színházon kívülre, említett közérzetünkre vonatkoztatjuk. Ezért is éreztem fölöslegesnek a sírásó-jelenetben a Nyugati aluljáró emlegetését, különösen mert Kútvölgyi Erzsébet és Venczel Vera öltözete erősen jelzi az utcára vetettséget. És ha már koponyák – két ennyire pici, törékeny színésznő mellett nem annyira vicces, mint inkább bizarr kontrasztnak tűnnek az emberméretűre növekvő koponyák.

U. B.: Ez a jelenet azért is kulcsfontosságú, mert egyetlen színpadi gesztusba sűríti azt, amit az előadás addig is – hol finomabban, hol direktebben – sugallt: Dánia börtön, Claudius uralma diktatúra, még akkor is, ha annak nem minden tünete nyilvánvaló első látásra. És előbb-utóbb levegőért kell kiáltani. Az, hogy a József Attila-vers beemelését vagy a fordítás bizonyos megoldásait, illetve a játékötletek némelyikét mennyire érezzük didaktikusnak, nyilvánvalóan ízlés függvénye. Én egyik-másik szövegfordulatot túl direktnek véltem, és a trendi villanykapcsolgatásról is le tudnék mondani, de a *Levegőt!* elmondását helyénvalónak gondolom. Nemcsak a vers jelentése miatt, hanem azért is, mert módot ad Hajduk Károlynak arra, hogy egy közismert és precízen kontextusba helyezett szövegen keresztül demonstrálja mindazt, amit Hamlet a színészi hivatásról elmond.

Az első felvonás az Egérfogó-jelenettel ér véget, mely a dramaturgiai változtatások és szcenikai megoldások révén magasra üti a labdát.

U. B.: Az Egérfogó-jelenet közönségének egy részét a színészek a nézők közül választják ki. Az általam látott előadáson szigorúan ügyeltek arra, hogy kizárólag a látványvilágba illeszkedő, fekete-fehérbe öltözött civileket vezessenek a színpadra. Interaktivitásra természetesen nincs lehetőség; a még ruházatukkal is tökéletesen a színpadi környezetbe olvadó nézők éppúgy tétlen szemlélők lehetnek csupán, mint az alattvalók túlnyomó többsége.

A második felvonás végére viszont tempóját veszti az előadás, kicsit leül a játék, vagy csak már nehéz rálicitálni az első felvonás meglepetéseire (pedig ebben a felvonásban nyeri el dramaturgiai funkcióját a színpad elején található medence). Talán hiányzik a zárójelenetre vonatkozó határozott olvasat – Fortinbras (Gilicze Márta) nőként való színre lépése ehhez kevés.

P. T.: A tömegmorajjal és a gépfegyveropogással együtt is kevés.

U. B.: Feltételezem ugyan, hogy az alkotói intenció szempontjából nem lényegtelen Fortinbras neme, de számomra fontosabb az, ahogy az utolsó percekben megjelenő figurában az „újundokok" súlytalansága megjelenik. Ami persze hatásosabb volna és átgondoltabbnak tűnne abban az esetben, ha maga a gondolat már korábban is átszőné az előadás világát, ha Fortinbras érkezése nem csupán lábjegyzet lenne a produkció végén.

Schuller Gabriella az előadást 2017. október 13-án, Papp Tímea és Urbán Balázs október 1-én látta.

Mi? William Shakespeare: Hamlet
Hol? Vígszínház
Kik? Hegedűs D. Géza, Börcsök Enikő, ifj. Vidnyánszky Attila, Fesztbaum Béla, Orosz Ákos, Réti Nóra e.h., Király Dániel, Csapó Attila, Zoltán Áron, Kútvölgyi Erzsébet, Venczel Vera, Hajduk Károly és mások / Fordította: Forgách András / Díszlet: Antal Csaba / Jelmez: Pusztai Judit / Dramaturg: Vörös Róbert / Zene: Michal Novinski / Rendezte: Eszenyi Enikő

3 Ophelia szerepének színpadi értelmezéstörténetéhez l. Elaine Showalter, „Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism", in *Shakespeare and the Question of Theory,* ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman (New York: Methuen, 1985), 77–94.

GAJDÓ TAMÁS

KLASSZIKUS VÍGSZÍNHÁZ

Shakespeare birtokon belül

„A Vígszínház 122 éves történetében ez az első alkalom, hogy műsorra kerül Shakespeare leghíresebb műve" – így hirdeti a színház honlapja William Shakespeare *Hamlet* című tragédiájának előadását.

A megállapítás csak részben igaz, hiszen színháztörténet-írásunk csak a magyar nyelvű bemutatókat tanulmányozta, amikor a színház műsorát méltatta. A színház alapítói azonban hangsúlyozták, hogy az idegen nyelvű vendégjátékok legalább annyira fontosak, mint a társulat premierjei. A részvényeseket levélben figyelmeztették, hogy ezekre a bemutatókra is elővételi joguk van, s ez a gesztus azt bizonyítja, hogy a külföldi vendégjátékok a Vígszínház műsorának lényeges részét alkották. Különösen az első években volt meghatározó a Vígszínház játékrendjén a külhoni társulatok jelenléte. A színház vezetősége 1901-től Otto Brahm, 1904-től Max Reinhardt együttesének meghívásával tudatosan mutatta be közönségének a kortárs európai színházművészet legizgalmasabb törekvéseit. Staud Géza „Max Reinhardt Magyarországon" című összefoglalójában felhívta a figyelmet arra, hogy 1909-ben „különösen nagy sikert aratott Moissi *Hamlet*je. Az előadás iránti érdeklődést tovább növelte az a körülmény, hogy a bemutatót a müncheni Künstlertheater számára készítették, ahová Reinhardt – társulatának budapesti tartózkodása után – hosszabb vendégszereplésre indult. Így aztán az új *Hamlet* premierjére a pesti Vígszínházban került sor."[1] Természetesen nem mindenkinek tetszett a Vígszínháznak ez a törekvése. Rákosi Jenő *Budapesti Hírlap*ja egyenesen károsnak ítélte a németek jelenlétét: „A berliniek nem hoztak semmiféle új művészetet, sem együttesükben, sem egyes színészeikben nem haladták meg a legátlagosabb színvonalat, semmi új dologra bennünket nem taníthatnak meg, sőt ellenkezőleg, nyomorult műsorukat nyomorultul játszották végig."[2] Ezzel szemben a *Pesti Hírlap* lelkesen számolt be a nem mindennapi színházi estéről, William Shakespeare *Hamlet*jének bemutatójáról: „A közönség elég szépen megtöltötte a Vígszínházát, s az előadással meg volt elégedve. Főként Hamlet személyesítője, Moissi Sándor, olyan zajos ovációk tárgya volt, hogy egy felvonás után vastapsot is kapott. Reinhardt Shakespeare-előadásai mindig érdekesek, mert egy tanult, művelt és lelkiismeretes színigazgatónak és fegyelmezett színtársulatnak becsületes munkájában gyönyörködhetünk. Feltűnő mindenekelőtt Hamlet előadásában is a kiállítás, amellyel Reinhardt az összes színházak sablonos Shakespeare-előadásaitól eltérő újat akar produkálni. Nem díszes kiállításra törekszik, hanem stílszerűre. Még pedig abban az értelemben, hogy a Shakespeare korabeli primitív színpadi dekorációkat utánozza. Mindenesetre originális gondolat, mely e mellett olcsó is."[3]

Talán ennek a bemutatónak is köze volt ahhoz, hogy fél évvel később a Vígszínház társulata megpróbálkozott Shakespeare *A makrancos hölgy* című művének interpretációjával. Az előadást nem nagyon említik meg a Lipót körúti színház történetét bemutató munkák, de – ahogyan a napilapokban olvasni lehetett – nagy várakozás előzte meg a vállalkozást, s a premierközönség zsúfolásig megtöltötte a nézőteret: „A csintalan komédiák és hipermodern drámák színpadán ma este először Shakespeare-t játszottak. Igaz, hogy csak *A makrancos hölgy*et, igaz, hogy csak kísérletképpen. De azért mégis csak Shakespeare az a Vígszínházban. Szóval érdekes művészi esemény, amelynek társaságos jelentőséget ad a színház bemutatóinak fényes és előkelő közönsége" – írta Sebestyén Károly, a *Budapesti Hírlap* kritikusa.[4] A két főszereplőt, Hegedűs Gyulát és Varsányi Irént dicsérték a bírálók, azt azonban a *Népszava* újságírója kifogásolta, hogy a darabot a modernség jegyében megkurtították: „A két színben lefolyó előjátékot a fordító rövid prológja helyettesíti. Hegedűs valóságos primadonnaszerepet kapott és csinált Petrucchióból. A makrancos asszony leigázása, megszelídítése – az övénél nagyobb szilajsággal, durvasággal, veszekedéssel: ez történik itt csak, a párhuzamos cselekvényből, a szelíd leánytestvér szerelméből s az epizódokból csak annyi, amennyi keretül szükséges. Hosszú jelenetek maradnak el, a negyedik fölvonás olyan végződést kap, amit Shakespeare nem írt: az éhséggel, álmatlansággal, veszéllyel, durvasággal meggyötrött egynapos asszony ültőhelyében elalszik, a szerelmes férj párnával támasztja meg fáradt fejét, és lantot pengetve altatódalt énekel."[5] Érdekes, hogy Bárdos Artúr az alkotókat nem rója meg a *Nyugat*ban a húzásokért, ő leginkább a dekoráció arányait kifogásolja: a padovai utcarészlet két kora reneszánsz házának „barokk aránybeli hamisságait", melyek „lehetővé teszik, hogy az ilyen palazzo első emeletéről teljes kedélyességgel le lehessen emelni bármelyik büszke padovai lovag süvegét".

1 *„A színészek színházában hiszek". Max Reinhardt színháza* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1994), 68.
2 *Budapesti Hírlap,* 1909. június 6.
3 *Pesti Hírlap,* 1909. június 1.
4 *Budapesti Hírlap,* 1910. január 16.
5 *Népszava,* 1910. január 16.

Írásának végén azonban dicsér is: „Egy pillanatra mégis levegővel, élettel, művészettel telt meg a történelmi hűségű színpad. A lakoma darabot végző képében. Ezt emberek hozták, emberi gesztusok mártódtak meg a levegőben és hajszínek élénkségéből, és szemek ragyogásából szűrődött össze egy kis színes és kecses cinquecento. Ezt emberek hozták."[6]

Shakespeare műve mindössze tizenhat alkalommal került színre, vagyis megbukott. Az intézmény első korszakában nem is játszottak többet versben írt, kosztümös, klasszikus színjátékot. Sokat elmond a Vígszínház vezetőségének álláspontjáról Roboz Imrének 1940. augusztus 21-én Harsányi Zsolthoz intézett levele: „Heltai Jenő volt tegnap nálam. Elhozta Molière *A nők iskolája* fordításából elkészült 3 felvonást (az 5-ből). Dani elolvasta, azt mondja, nagyon szép a fordítás, csak az elvi kérdés a fontos. És hogy ki tudná játszani nálunk. Heltai Somlayra gondolt. De meg tudja tanulni? A fordítást eredetileg a Nemzeti Színház rendelte nála, azt hiszi, hogy Németh Antal kiengedi. Én is azt hiszem."[7]

Az írás két szempontból is fontos. Jób Dániel, a Vígszínház rendezője, igazgatója elvi akadályát látta annak, hogy az egészen másféle stílushoz szokott színészek Molière-t tolmácsoljanak. S tegyük hozzá, talán a közönség sem üdvözölte volna ezt a próbálkozást. Roboz még azt is kétségbe vonta, hogy Somlay Artúr, aki 1925-ben a Renaissance Színházban Hamlet szerepében is bemutatkozott, meg tudna birkózni a szöveggel. Meglepő, hogy azt viszont elképzelhetőnek tartotta, hogy a Nemzeti Színház lemond a megrendelt szövegről, csak azért, mert a hatályban lévő törvények miatt nem dolgoztathat zsidó fordítóval. Roboz felvetése azért is érdekes, mert íratlan szabálynak számított, hogy a Vígszínház tiszteletben tartja a Nemzeti klasszikus műsorát, s nem próbál meg e tekintetben versenyre kelni az állami színházzal.

A Vígszínháznak ugyanis egészen más volt a hivatása. Márai Sándor szemléletesen fogalmazta meg, mi tette egyedülállóvá a fővárosi színházi életben a millenniumkor alapított intézményt: „A Vígszínház tanította meg negyven év előtt »társalogni« Pestet, ahol hiányzott a polgári szalon. A Vígszínházban látott a serdülő nagyváros tollasodó polgára először szépen berendezett szobákat, hallott nagyvilági hangon előadott könnyű problémákról, a Vígszínház tanított egy friss polgári társadalmat meghajolni, elegánsnak lenni, könnyedén és tetszetősen beszélni, takaroson és divatosan öltözködni, […] urbánus simítást adott a pesti társadalomnak, mulattatott és könnyeztetett, de mindig diszkréten, kulturáltan, lelkesen, kitűnő összetanultságban."[8] Ez a szellemiség azonban megakadályozta, hogy igazi színházi műhely alakulhasson ki, mert az igazgatók, rendezők és dramaturgok úgy vélték, hogy a közönség miatt ragaszkodni kell a tradíciókhoz. A színház saját hagyományainak fogságába esett, s ehhez Jób Dániel az 1945-ös fordulat után is ragaszkodott. Igaz, hogy 1945. május 30-án Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhely* című művével tették le névjegyüket, a folytatás elmaradt. A színház sorsát az államosítás végképp megpecsételte – 1949-ben feloszlatták a társulatot, a régi Vígszínházról évekig egy sort sem írtak le. Kivéve, amikor bejelentették, hogy a Honvéd Színház számára újjáépítik. A homlokzatra 1951-ben végül „A Magyar Nép-

Alexander Moissi Hamlet szerepében. Max Reinhardt rendezését 1909. június 17-én a müncheni Künstlertheaterben mutatták be.

Ruttkai Éva (Viola) és Pécsi Ildikó (Olivia) Kapás Dezső Vízkereszt-rendezésében (1968)

6 Bárdos Artúr, „A makrancos hölgy és a Vígszínház", *Nyugat* 3 (1910): 3:207, 208.

7 Roboz Imre levele Harsányi Zsoltnak [Budapest, 1940. augusztus 2.], Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár.

8 Márai Sándor, „Műsoron kívül", *Újság*, 1936. május 14.

Hegedűs Gyula Petrucchio szerepében
A makrancos hölgyben (1911)

hadsereg Színháza" felirat került, s hiába emlegették az emberek továbbra is Vígszínházként, régi elnevezését csak 1960-ban kapta vissza. A műsorpolitika észrevehetően az 1950-es évek közepétől változott. Magyar Bálint volt az első igazgató, aki az új politikai és társadalmi környezetben megkísérelt visszacsempészni valamit a háború előtti szellemiségből – igazi megújulásra csak a Várkonyi Zoltán nevéhez fűződő korszakban kerülhetett sor. Várkonyi törekvéséről éles és árnyalt képet festett Koltai Tamás: „a megújhodott vígszínházi profilt, amely a hetvenes évekre alakult ki, sokáig nem vettük észre. Nem vettük észre, hogy Várkonyi »polgári« színháza a régi Vígszínházból nem a drámafelsőrész-gyártó kisiparosokat, hanem Molnár Ferencet őrzi; nem Noël Cowardot tekinti jogfolytonosnak (bár játssza még), hanem Csehovot (őt egyre többször játssza); Brucknert pedig lassanként fölcseréli Dürrenmattra. És alig-alig vettük észre, hogy a stílus is kezd átalakulni, megőrizve eleganciáját, artisztikumát, könnyedségét, hogy beengedje, amit a képlékenyebb színházi nyelv eszközei, a játékos formák másutt már megvalósítottak."[9]

Az új Vígszínház első Shakespeare-bemutatóját is Várkonyi Zoltán rendezte: 1963. január 17-én Ruttkai Évával és Latinovits Zoltánnal a címszerepekben került színre a *Rómeó és Júlia*. Ezt követően az angol szerzőnek még tizenkilenc darabját mutatták be. Általában a vígjátékait tűzték műsorra, de eljátszották a *Macbeth*, a *II. Richárd*, a *III. Richárd*, a *Lear király* és az *Othello* című drámáját is. Érdekes, hogy akárcsak 1910-ben, elsősorban a kimagasló színészi alakítások miatt maradtak emlékezetesek ezek a produkciók.

Horvai István és Marton László igazgatása idején a Vígszínház hű maradt az új tradíciókhoz. Érdekes, hogy amikor 1987-ben előadták Zerkovitz Béla *Csókos asszony* című operettjét, s ezzel új színjátéktípus került színre, Tarján Tamás úgy vélte, hogy a színház mintha csak Várkonyi Zoltán születésének hetvenötödik évfordulóját ünnepelné a premierrel. Megjegyezte, hogy súlyosabb színdarabbal talán örömtelibb lett volna az ünneplés, egyúttal azonban arra figyelmeztetett, hogy „épp Várkonyitól, az ő ezerirányú nyitottságától volt idegen az a művészgőg, amely száműzné a *Csókos asszony*t a Víg idei színpadáról".[10]

Amikor az ezredfordulón Marton László igazgatót a színház munkájáról és törekvéseiről kérdezték, így válaszolt: „A Vígszínház modellje a klasszikus népszínházi modell […]. Mi azt vállaljuk, hogy klasszikusokat – nálunk négy Shakespeare-előadás fut folyamatosan –, modern klasszikusokat – Ibsen, Csehov, Camus, Brecht – és minőségi szórakoztató előadásokat – ilyen a *Padlás* – egyszerre szerepeltetünk a repertoáron, és úgy tűnik, ez a módszer bevált. Az az érzésünk, hogy az értékes irodalmi színház ismét felértékelődött, fontos lett az emberek számára."[11]

Eszenyi Enikő 2009-ben lett a Szent István körúti intézmény vezetője. Pályázatában is leírta, az újságíróknak is elmondta, hogy miért vállalkozott az igazgatásra: „sok tehetséges ember koordinátora szeretnék lenni. Nyitott színházra törekszem, minden jó ötlet érdekel. A Vígszínház ma a legtöbb nézőt befogadó prózai színház Magyarországon. Óriási erőfeszítést jelent estéről estére több mint ezer nézőt becsalogatni a nézőtérre. De én rendületlenül hiszek a nagyszínház erejében […]. Nem kevesebbre vállalkozom, mint hogy megőrzöm a több mint százéves vígszínházi hagyományt, mindazonáltal a folyamatosság és a megújulás egyensúlyát keresem."[12]

Marton és Eszenyi szavaiból kiderül, hogy a Vígszínház a gyorsan változó színházi világban nem támaszkodhatott pusztán a múltra. Arra a tradícióra, melyet Bárdy György 2003-ban így jellemzett: „Hitem szerint él még a Vígszínházi stílus, amelyet világosság, könnyedség, természetesség, elegancia jellemzett. […] Az elődök öröksége a mostani előadásainkban is fellelhető. Hacsak egy ifjú titán nem akarja megváltani a világot azzal, hogy fejjel lefelé lógva szavaltatja velünk Shakespeare-t."[13]

A közelmúltból lehetne idézni olyan kifakadást is, mely szerint a vígszínházi szellem immár a múlté. Természetesen ezt nem lehet határozottan kijelenteni, hiszen a vígszínházi tradíciókhoz nem csupán az ideális pesti szalon képzetét lehet hozzákapcsolni. Ma már a művelt vígszínházi közönség sem ismeri a színház hőskorának törekvéseit. Feledésbe merült, hogy a huszadik század elején az új intézmény hogyan tört utat az erős, modern, polgári magyar drámairodalomnak. S hogyan népszerűsítette – elsősorban külföldi művészek vendégjátékai révén – az európai színházi áramlatokat. A Vígszínház folyamatosságához ez a tendencia éppen úgy hozzátartozik, mint a természetes játékmód, a kiváló színészegyüttes, a fergeteges tempójú előadás. Eszenyi Enikő eszményi színháza, melyben „megkerülhetetlen társadalmi valóságunk kritikai és elemző szemlélete, és amely meghatározó szerepet játszik a társadalomban"[14] – rokon ezzel a nemes törekvéssel.

9 Koltai Tamás, „Párhuzamos életrajzok", *Népszabadság*, 1982. május 15.

10 Tarján Tamás, „A jó öreg omnicsek. A Csókos asszony a Vígszínházban", *Népszabadság*, 1987. május 27.

11 Kerékgyártó György, „A klasszikus népszínházi modell. Egy ilyen teátrumban minden generációnak meg kell találnia a kedvére való előadást", *Népszava*, 2002. május 30.

12 Borzák Tibor, „Ide a nagy fehér bálnát!", *Szabad Föld*, 2009. január 23.

13 Bogácsi Erzsébet, „»Már azt hittem, nem kellek« A nyolcvanéves Bárdy György forgatásra készül", *Népszabadság*, 2001. május 21.

14 „Eszenyi Enikő nem titkolódzik. A Vígszínház direktora folytatni szeretné a sikeres tevékenységét", *Népszava*, 2013. szeptember 5.

HERMANN ZOLTÁN

MELLÉKSZÁL

Bánk bán az Erkel Színházban és a Nemzeti Színházban

Az Erkel Színház előadása. Fotó: Nagy Attila

Okkal feltételezi a filológia, hogy kétszáz éve éppen ilyentájt, 1817 őszén Katona József – Bárány Boldizsár *Rosta* című kéziratos dramaturgiai bírálatát paragrafusról paragrafusra hűen követve – már javában dolgozott a *Bánk bán* két évvel korábbi „első kidolgozásának" átírásán. Talán a *véletlen* különös iróniaérzéke, hogy Vidnyánszky Attila két új *Bánk bán*-bemutatója a Bárány Boldizsár-féle kritika – amely a mai olvasó számára is elismerésre méltóan tárgyszerűnek és szigorúnak tetszhet – megírásának évfordulójára esik.

Már a *Rostá*ból is kiolvasható, hogy Katona, aki az 1810-es évek magyar színpadi világának, drámaátdolgozói és drámaírói gyakorlatának egyik legjobb mestere volt, az általa ismert német-osztrák színházi példák nyomán olyan darabot igyekezett írni, amelybe belezsúfolta az akkor leghatásosabbnak tartott dramaturgiai fogásokat, szituációtípusokat (kihallgatott színpadi párbeszédek, a színészek gesztussorokkal kísért, némajátékká alakuló hallgatásai, az utolsó felvonásban érkező főhős, akinek a hiányát szimbólumként használt tárgyak, kellékek vagy a színpadkép folyamatosan jelzik stb.), s olykor – érdemes ezért Orosz László 1982-es kritikai kiadásának jegyzeteit is végigböngészni – korabeli német lovagdrámákból, német történelmi regékből szó szerint vett át dialógusrészleteket. A magyar színpadokon kétszáz-egynéhány éve játszott *eredeti* magyar drámákhoz képest – hiszen ez az évtized Kisfaludy Károly bombasztikus sikerű történelmi drámáinak évtizede is – a *Bánk bán* valóban mesteri darab, de voltaképpen a magyar színháztörténet egyik dramaturgiatörténeti zárványa. Katona kitűnő és súlyos költői nyelve elavult, mire az 1920-as kötetben való megjelenés után másfél évtizeddel a színházak végre játszani kezdték, és nem a „játékszíni költőmesterség" (Katona kifejezése) esztétikai teljesítményének, hanem a XIX. századi hazafias diskurzus, az identitás-kérdések és a politikai szándékok által megkísértett értelmezői leegyszerűsítéseknek köszönheti kultuszát és kulturális presztízsét. Gondolhatnánk például – a XIX-XX. századi színrevitelek vagy sok irodalomtörténeti, féloldalazó értelmezés nyomán –, hogy a darab központi konfliktusa a magyarok-idegenek összeütközésen alapul, ezért egyszerű protest-darab. Még a 2015-ös POSZT-on is politikai performansz kontextusa lett az újvidékiek *Bánk bán*jának. Pedig Katonánál ez a probléma sokkal összetettebb: a magyarok – és Bánk – a magyar identitást, a királyhűséget felvállaló „jó" idegenekkel (a bojóthiakkal) és az élősdi, a magyarokat lenéző „rossz" idegenekkel (a merániakkal) szembeni kettős viszonyából keletkezik a dráma –

A Nemzeti Színház előadása. Fotó: Eöri Szabó Zsolt

lám, egy szép, de nagyon XIX. század eleji gondolatmenet! –, amely Melinda és Gertrudis ambivalens alakjai miatt mármár valami skizoid rögeszmévé fokozódik, és ezért a tragikus feloldás sem egyértelmű. (És abba is gondoljunk bele, hogy az 1861-es operaváltozatból ezt a bojóthiak-merániak kettősséget, ha nem is nyom nélkül, de Erkel és Egressy eltüntette.) Hogy aztán ennek következtében a 2017-es operabemutató alkalmat adhasson egy kis kedélyeskedő idegenellenességre, a Nemzeti bemutatója meg egy kis zavaros migránsozásra, a drámaszövegbe való ízléstelen betoldással a bojóthi Simon bán hét gyermekéről, negyvenkilenc unokájáról, háromszáznegyvenhárom dédunokájáról stb.

A Katona-dráma *költői nyelve* nem épült bele a magyar drámairodalom fejlődéstörténetébe, Kisfaludy Károlyé igen. Obernyik, Czakó, Teleki László, Szigligeti Ede Kisfaludy színházi nyelvjárását beszélték, és nem Katonáét. A népszerűség – amelyet közérthető, a társalgási regiszterben megszólaló nyelve és a konfliktusok világos, néha sematikus felépítése mellett Kisfaludy azzal ért el, hogy történelmi drámáinak főhősévé legtöbbször nőalakokat választott – jobban működött, mint Katona túl komolyan vett mesterségbeli tudása. A *Bánk bán* egyszerre túl kezdetleges és túl összetett, a bonyolult és túlzsúfolt történetnek kis túlzással csak mellékszálai vannak. És még egyvalamiben veszített Katona, amivel jóformán maga tette nehézzé *Bánk bán*jának kanonizálódását: dramaturgiai és színházi mintái ugyanis az egykorú német-osztrák másodvonalból erednek, és színháztörténész vagy filológus legyen a talpán, aki a *Bánk bán*ban az akkori első vonal, a *Don Carlos* vagy a *Wallenstein*, a *Clavigo* vagy az *Egmont* hatását felfedezi.

Katona *Bánk bán*ja, a teljes, eredeti, 1819-es szöveg, régóta múzeumi, „látványtári" darab. Nem segített rajta Illyés Gyula 1976-os „átigazítása" sem. Még csak nem is a nyolcvanas évek botrányosan félbeszakadt előadása – Sinkovits Imrével és Kállai Ferenccel – okozta a felismerés első sokkját. Kultikus tárgy. A mindenkori, 1948-as, 1956-os politikai kultuszé vagy egy-két félrecsúszott történelmi rögeszméé. Mert ahogy a *Bánk bán* színpadilag tárgyiasítható szimbólumát, a magyar királyi hatalmat megtestesítő koronát sem a Nemzeti Múzeumban, hanem a parlamentben őrzik egy ideje, úgy a Katona-drámát sem – az előversengéstől a záró némajelenetig – csak a fülledt egyetemi szemináriumi szobákban boncolgatják a néhai jó Bárány Boldizsár utódai, hanem játszani is akarják, színházban. Itt van majdnem kétszáz év óta, és minden színházi generációt bosszant, hogy nem lehet vele mit kezdeni.

Pedig inkább újra kellene írni, nem meghúzni, átigazítani. Írni egy másik *Bánk bán*-darabot, új szereplőkkel, más jelenetekkel. (Nem hibátlan, de bátor kísérlet volt Szabó Borbála parafrázisa 2011-ben, a kecskeméti Katona József Színházban.) Új, és az eredeti Katona-szöveg problémahalmazához mérhetően összetett drámát kellene írni: mert a mi problémáink is legalább olyan bonyolultak, mint a reformkor előtti évtizedé. Vagy hagyni kellene az egészet. Mert amíg nemzeti ideológiáink elhagyhatatlan elemeként tekintünk Katona darabjára – ráadásul nem is magára a Katona-drámára, hanem annak

is csak lebutított, „Magyarország a magyaroké!" üzenetére –, amíg a középiskolai magyartanárok ragaszkodnak a *Bánk bán*hoz meg a lebutított üzenetekhez, és ha színházba viszik az osztályt, akkor már a *Bánk bán*ra, hogy ne szenvedjen a gyerek annyit az elolvasásától, és akkor a *Bánk bán*ból, ebből a magyar drámatörténeti zárványból kell a diáknak megtudnia, hogy mi a dráma, és hogyan működik a színház (és egyáltalán, azt érti valaki, hogy miért éppen a tizenévesek tömegeinek muszáj ma is *Bánk bán*t nézni és olvasni?), addig a színház sem mer elszakadni a komoly, előzetes szövegismeretet és koncentrált figyelmet igénylő, a színpadon elhangzó Katona-féle szövegtől, és még a legmerészebb színrevitelekben is ragaszkodik az eredeti textusnak legalább a fragmentumaihoz.

Vidnyánszky Attila az első, a 2002-es nemzeti színházi rendezése óta negyedszer rugaszkodik neki a *Bánk bán*-témának. A 2002-es előadás az OSZMI által őrzött, jó magasról készült egykamerás felvétele, amely hangját tekintve pocsék, abban az értelemben azonban remek, hogy kitűnően mutatja felülről – mint a pókkamerák a focimeccseken –, milyen absztrakt geometria mentén mozognak Vidnyánszky színészei, tömegei. Az előadás ugyan tele van a Vidnyánszky rendezéseire jellemző szimultán történésekkel – egészen zseniális a három háttérben ülő, szövőszéket csattogtató udvarhölgy táncszerűen összehangolt mozgása –, de ezek koncentráltak, követhetők. Ebben a rendezésben a színpad szimultán elemei még arra szolgálnak, hogy a színpadi szöveg és a történések metszéspontjaira irányítsák a néző figyelmét. Jók a jelmezek, Kubik Anna fiatal és nimfomániás Gertrudisa egészen eredeti jelenség. A halála előtti jelenetben a hintatalpakra szerelt kettős trónszéken ülve az elhangzó dialógus éles kontrasztjaként majdnem elcsábítja a Bánkot játszó László Zsoltot, aztán végtelenül hosszan haldoklik bele a következő jelenetekbe: és mintha volna is valami ilyesmi az eredeti szövegben. Sinkó László Endre királya szinte az egész ötödik felvonást a földön ülve vagy fekve játssza végig, mintha a föld érintése, a föld ereje volna a hatalom biztosabb definíciója, és nem a királyi magasság. Ennek a régi Katona–Vidnyánszky-előadásnak – egy-két bombasztikus dolgot leszámítva: a padlóra ömlő, szétfröccsenő tíz-húsz liternyi piros festéket három nő felmosófával törli fel – majdnem csak a szöveg a gyenge pontja. Szász Zsolt dramaturg nem keveset húzott akkor az eredeti textusból – és néhol be is toldott szövegeket –, viszont alighanem minden olyan Katona-mondat benne maradt az előadásban, amelyben, akár magyarok mondják, akár bojótihak, akár a meráni Gertrudis vagy Izidóra, elhangzik az a szó, hogy „hazám". Az előadás kétségkívül sokféleképpen képes kontextualizálni ezeket a vezérmondatokat, de mintha Vidnyánszkyék le is tudnák ott a „nemzeti dráma" újraértelmezése iránti kívánalmainkat, hogy a színrevitel bravúrosan összetett motívumsorait csak ezeknek a retorikus kinyilatkoztatásoknak a felvezetéseként használják.

A 2008-ban, Gyulán bemutatott és ugyanabban az évadban a debreceni Csokonai színházban játszott Erkel-operából, valamint a mostani „prózai" és operai Vidnyánszky-bemutatókból azonban már hiányzik a Katona-szövegeknek vagy az Erkel–Egressy–Nádasdy-librettónak az az okos színpadi dekonstruálása, amely a 2002-es előadásban még megvolt. A védjegyszerű elemek – a szimultán színpadi történések, a színpadi tér architektonikus szervezése stb. – megmaradtak, de a 2008-as és 2008 utáni színrevitelekben egy önellentmondásokba, már a lappangó iróniát is hatástalanító szimbólumlabirintusba kerül a néző. Ennek gyakorlati okai is lehetnek.

Mintha a 2002-es prózai változat mögött még tudatosan végigvitt rendezői koncepció lenne – ott inkább az volt a probléma, hogy a megtervezetten és jól működő, komplex szimbolizációs gépezet az értelmezéseknek egy meglehetősen szűk keresztmetszetéhez vezetett el –, a mostani, szeptemberi két bemutató viszont úgy éri el a jelentések széttartását, hogy az előadások már magát a rendezői konceptualitást is idézőjelbe teszik. A 2017-es változatokban láthatólag már nem csak Vidnyánszky legendásan kreatív asszociációs logikája van jelen. A Nemzeti előadásában például érzékelhetően benne van a próbafolyamat sok esetlegessége, a színészekkel és a kaposvári fiatalokkal kialakított közös munkaformák, improvizációs gyakorlatok, brainstormingok számos eredménye is: a „nemzeti hip-hop", a Bánk-*rap*, a széttaposott citrom (a „magyar narancs"), a pulit ölelgető széplányok, és még sok más. (Katona idején a súgó volt az előadások létrejöttének kulcsfigurája, ma meglehet, hogy a rendezőasszisztens, aki szorgalmasan végigjegyzeteli a próbafolyamatot, a rendező meg csak *szelektál*, és eldönti, hogy a rengeteg ötletből mi lesz és mi nem lesz az előadás része.)

Gyakorlati korlátokat jelent, hogy az operaváltozatoknak például vannak „üzemszerű", megkerülhetetlen elemei. Ott a zenekar, a kórus bevonul, a kórus kivonul, és éppen ott, ahol a debreceni vagy az Erkel színházi épület erre lehetőséget ad. Erkel Ferenc „magyar bel canto" stílusa – az operai szövegkönyv patchwork-jellege is jól hallható, felismerhetők a Katona-textus átírásai, Egressy túlfűtött, Erkel táncmotívumaira írt szövegei és Nádasdy Kálmán Egressy-imitációi – megköveteli, hogy az énekesek statikus testtartásban, a közönség felé énekeljenek. Ha nem így tesznek, a közönség nem hallja az áriák énektechnikai részleteit, az együttesek harmóniai felépítését. Van példa az Erkel Színház új előadásában arra, hogy az énekesek rossz színpadi pozicionálása – az ének vivőerejét amúgy is tompító díszlet vagy a hátul nyitott színpad – miatt a négyesek nem szólnak kiegyenlítetten (Gertrudis–Ottó–Melinda–Petur kvartettje az első felvonásban). Ugyanakkor az első nézőtéri sorok, a zenekari árok előtt elénekelt áriák (Endre belépője) néha igazolják a szereplők szokatlan, nem operai logikát követő „bemozgatását" a színházi térbe. Vidnyánszky nem mindig van tekintettel a zenei produkció akusztikai kívánalmaira, rendezői akarata felülírja a karmester szempontjait, Kocsár Balázs – ő volt a debreceni operaelőadások karmestere is – pedig jó partner ebben. Vidnyánszky választása lehet az 1940 és 1952 között játszott, Palló Imre különleges hangjára szabott bariton-változat is. Valóban inkább teátrális okai lehetnek annak, hogy Vidnyánszky egy robosztus férfialakot képzelt el Bánkként, és Molnár Levente kétségkívül ilyen, egy valóságos Bolygó Hollandi, ugyanakkor minden igyekezete ellenére sem birkózhat meg azzal a feladattal, hogy a többszólamú részekben pótolja a vezető szólam – szó szerint a tenor – hiányát. Ez nem is rajta múlik: Vidnyánszky rendezése elsősorban színházi előadás, és csak mellékesen opera.

Hasonlóan nehéz helyzetben van Komlósi Ildikó is (a szeptember 13-i előadáson), csak technikai bravúrjaival oldhatja meg azt a pokoli feladatot, hogy a Bánkkal énekelt nagy duettet, a gyilkosság előtti jelenetet ülve kell végigénekelnie. S mindezt azért, hogy Vidnyánszky a 2002-es – és a 2008-as! – előadása után megint ugyanazt a kétüléses, hintázó trónszéket vihesse a színpadra. (Az Erkel Színházban már csak a király hiányának és a hatalom ingatagságának szimbólumaként van jelen ez az emblematikus trón, nem lehet vele eljátszani Kubik Anna és László Zsolt 2002-es nagyjelenetét, mert a ze-

nei anyag behatárolja a kettős hosszát, és Gertudis felkavaró, hosszú haldoklása is elmarad, mert az Erkel-partitúra pontosan jelzi Gertrudis halálának pillanatát. Talán ezt kompenzálja az az Erkel közönsége által értetlenkedve fogadott megoldás – „Akkor ez most meghalt, vagy nem?", kérdezi barátnőjétől egy idős hölgy mögöttem –, hogy a halottak sorra beülnek az Erkel proszcéniumpáholyába.) Vidnyánszky – immár harmadszor is – ragaszkodik ahhoz az ötletéhez, hogy Bánk nem szúrja le Gertrudist, hanem megfojtja, agyonnyomja a királynét a felborított trónnal. (Különben az is érdekes, hogy Katonánál Bánk nem egyszerűen leszúrja Gertrudist, hanem – ahogy írja az 1819-es változat – „utól éri, 's agyon szurdálja", mint egy pszichopata gyilkos.)

Egy csinos Excel-táblázatban lehetne összefoglalni, mely rendezői ötleteit vándoroltatja Vidnyánszky Attila az eltelt másfél évtized Bánk-rendezései között. Ilyen a már említett trón (a fotókról úgy tűnik, hogy az Erkelbe a debreceni kelléktárban őrzött került, a Nemzetiből viszont hiányzik!) vagy Alekszandr Bilozub gótikus templomablakokat imitáló üvegfalai (a 2017-es előadásban a Nemzetiben a szereplők rajzolják fel egy üvegajtóra a gótikus motívumokat, az első felvonás végén letörlik a csúcsívekre rajzolt kereszteket, majd a szünetben visszarajzolják mindet). Mind a négy előadásban vér ömlik a színpadra a zárójelenet elején, és mind a négyben nők jönnek, hogy felmossák a vért. Mindenhol van csizmacsattogtató néptáncos koreográfia és szólóban táncolt legényes. A két új bemutatóban a színpad jobb szélére állított falba ajtót vágtak, Melinda és Ottó, Melinda és Bánk szerelmi kettősei itt játszódnak, és mindkét előadásban innen, a fal mögül szúrják le Biberachot, mint Hamlet Poloniust. A 2002-es és a két új változat drámai csúcspontján a földön elterülve, mászva igyekszik menekülni Gertrudis Bánk elől, de Bánk rálép a királynő palástjának a szegélyére, és nem ereszti: az Erkelben emiatt Komlósi Ildikó félig fekve énekel (!), a Nemzetiben pedig ez a mozzanat kicsit komikus is, mert a második részt lovaglóruhában végigjátszó Udvaros Dorottya a Bánkkal (Mátray László) való vitája hevében magára kap egy műszőrme bundát, hogy Bánknak legyen majd mit megtaposnia. A régi-új Katona–Nemzeti és az Erkel–Erkel új előadásaiban ugyanúgy egy hosszú vég szövetre fektetve vonszolják be a holttesteket, a királynőét és Melindáét: ez a vég vászon a 2002-es előadásban a szövögető asszonyok idő- és szenvedés-metaforájához volt köthető, a 2017-esben pedig Melinda hímezget egy a hímzőkeretén jóval túlnyúló fehér selyemre. Vidnyánszky a prózai változatokban is ragaszkodik ahhoz a – valószínűleg még Erkeltől és Egressytől származó, az egykorú operai sémákhoz igazodó – koncepciójához, hogy Biberach démoni intrikus. Ez érdekes elképzelés, de tompítja az összeütközéseket, áldozattá, mellékszereplőkké, Biberach eszközeivé teszi Gertrudist és Bánkot.

A Nemzeti Színház új bemutatójában persze van valami önirónia is, vagy valami effélének látszó dolog. A Vidnyánszky-féle *Bánk bán*ok statikus elemei itt olyannyira nem részei az előadásnak, hogy csak önidézet jellegük a fontos. Ez azért is érdekes, mert van ennek az új előadásnak jó néhány remek megoldása is. Rendkívül hatásosak Bilozub új térelemei, a fentről leereszkedő üvegdobozok. Vidnyánszky szereposztása is egészen meggyőző: a 2002-ben Kubik Anna és Nagy-Kálózy Eszter által játszott fiatal Gertrudis és fiatal Melinda helyett Udvaros Dorottya a testi öregségéről tudomást venni nem akaró Gertudist, Söptei Andrea egy lelkileg megöregedett, fáradt Melindát játszik. 2002-ben Kaszás Attila játszotta, 2017-ben Horváth Lajos Ottó játssza a főszereplővé előléptetett Biberachot. Horváth Lajos Ottó nagyobb súllyal van a színpadon, mint a Bánkot vendégként alakító Mátray László. (Mátray egyébként ugyanazt a sodródó, magyar Hamletet, a fizikumából is fakadó tekintélyét meghazudtoló, tanácstalan, a cselekvés helyett a párbeszéd erejében hívő Bánkot – Bánk/Benedek/Benedictus/*bene dictus* – játssza, mint Bocsárdi László 2011-es, Katona szövegét a végletekig komolyan vevő sepsiszentgyörgyi *Bánk bán*jában.) Meglehet, hogy a Vidnyánszky-féle *posztdramaturgia* nem mindig jól irányított ötletgépezete által túlvezérelt szimbólumok teszik a kanonikus főalakok konfliktusait, történeteit mellékszálakká.

Vidnyánszky új *Bánk bán*ja Biberachról akar beszélni, mégis valami másról szól: a megalázott és mentálisan széteső, leépülő, bestiálissá váló Izidóráról, az egyetlen „becsületes merániról". Ács Eszter sminkje, pantomimszerű testszínházi jelenléte ezt a belső történetet mondja el. (Ha beszél, gyenge az intonációja, nem tud ordítani, amikor kellene: talán megszokta a Pegazusok Nem Léteznekben a mikrofont.) Valószínűleg az ő énje, „története" az egyetlen tökéletesen végigvitt metanarráció az előadásban. Lehet, hogy ez előre nem kódolt hiba Vidnyánszkytól – hálásak lehetünk érte! –, lehet, hogy Bendeleiben Izidórának, a türingiai leánynak nem volna szabad a háttérbe szorítania a nemzet átvitt és nem-átvitt értelemben vett drámáját, de így jobb. Végső soron minden nemzeti tragédiában a személyes – és ki-nem-mondott, el-nem-beszélt – tragédiák az egyedül hitelesek.

Bárány Boldizsár is így ír a *Rostá*ban: „Izidórának […] Jelenései, bizonyosan az egész Játéknak legremekebb Scenáji"!

Mi? Erkel Ferenc – Egressy Béni – Nádasdy Kálmán: Bánk bán
Hol? Magyar Állami Operaház / Erkel Színház
Kik? Káldi Kiss András/Bakonyi Marcell, Németh Judit/Komlósi Ildikó, Horváth István/Balczó Péter, Szegedi Csaba/Molnár Levente, Rőser Orsolya Hajnalka/Szemere Zita, Rácz István/Kováts Kolos, Kelemen Zoltán/Haja Zsolt, Cseh Antal/Geiger Lajos, Irlanda Gergely / Díszlet: Olekszandr Bilozub / Jelmez: Nagy Viktória / Koreográfus: Könczei Árpád / Dramaturg: Orbán Eszter / Karmester: Kocsár Balázs / Rendező: Vidnyánszky Attila

Mi? Katona József: Bánk bán
Hol? Nemzeti Színház
Kik? Mátray László m.v., Udvaros Dorottya, Söptei Andrea, Farkas Dénes, Horváth Lajos Ottó, Ács Eszter, Szalma Tamás m.v., Varga József, Rácz József, Tóth László, Olt Tamás, Szeőke Lili / Wallisch Virág, Buzádi Buda, Dalotti András / Teszársz Őrs / Díszlet és jelmez: Olekszandr Bilozub / Dramaturg: Szász Zsolt / Rendező: Vidnyánszky Attila

RÁDAI ANDREA

A CSODA VELÜNK VAN

Anders Thomas Jensen: Ádám almái – Radnóti Miklós Színház

A nyitóképben egy idős asszony ül a színpadon. Valahonnan kintről kiáltozás („Christopher!") és nevetés hallatszik, majd begurul egy labda, a nő kajánul mosolyogva gyorsan felveszi és eldugja a háta mögé. Aztán berohan egy rövidnadrágos, hórihorgas alak, vélhetően egy virgonc fiú apja, keresi a labdát, de mozdulataiból, gesztusaiból jól látszik, hogy nem vesz tudomást arról, aki rajta kívül jelen van még a színpadon. Egyedül van, és még sincs egyedül. A jelenetet utólag lehet értelmezni mindabból, amit Szikszai Rémusz rendező „hozzátett" az *Ádám almái*nak színpadi adaptációjához. Ezeknek a változásoknak a nagy része teljesen indokolt (még ha nem is mindegyik működik maradéktalanul), és újabb értelmezési rétegekkel árnyalja a korábbi verziót más tekintetben hűen követő történetet.

Sőt, végig az az érzésem, hogy a Radnóti Színház előadása nem akar se többet, se (nagyon) mást, mint a film, ami úgy jó, ahogy van – épp ezért elkerülhetetlen az összehasonlítás, a filmre való folyamatos hivatkozás. Az Anders Thomas Jensen forgatókönyvéből 2005-ben a szerző rendezésében készült film a rehabilitációját töltő neonáci Adam és a lelkész Ivan közötti, több síkon értelmezhető harcot mutatja be.

A színházi változat még a két főszereplő jelmezét is átvette: Ivan ugyanúgy fekete rövidnadrágban és ingben van, Adam pedig farmerban és a lezserség és a fegyelmezettség között pontosan félúton levő pólóingben. Igaz, az ő kopasz fején egy tetovált horogkereszt is ékeskedik, amelyet percekig bámulhatunk az előadás elején – a Radnóti Színház Adamja még kevésbé árul zsákbamacskát világnézetéről, mint Ulrich Tomsené. Ez utóbbi valahogy zsigerileg tűnik neonácinak, Pál András – bár a színészre gyakran osztják a rossz fiú és/vagy az agresszor szerepét – ellágyulásra hajlamosabb, intellektuálisabb alkatúnak látszik, talán ezért van megtámogatva a karaktere egy kis elmebajjal is: ahogy akkurátusan kipakolja zacskókba szortírozott holmiját, az minimum szépen kifejlett kényszerességre vall. Ahogy az előadás a végéhez közeledik – győzelme siralmas következményeit látva – egyre jobban kinyílik, és szinte megkönnyebbül, hogy végre beengedheti a szépet és a jót, hogy végre nem lárvaarccal kell néznie a világba. László Zsolt Ivanja hasonlóan habókos, fecsegő, de kicsit talán izgágább, mint skandináv párja. Hogy mennyire őrült, értelmezés kérdése, hiszen a valóság kizárását úgy is olvashatjuk, hogy számára minden találkozás, érintkezés a másikkal előítéletek nélkül, az első rápillantás nyitottságával és tisztaságával megy végbe. Azért nem kizárólag az angyali szelídség segítségével tartja fenn a rendet, tud ő kicsinyesen piszkálódó is lenni, például amikor megtiltja Paulnak, hogy a parókia vécéjét használja, vagy amikor Sarah előtt ugráltatja Adamot, és veszekszik vele a sütemények száma miatt.

A mellékszereplők közül a Rusznák András által játszott Khalid története változott meg kissé, a magyar színpadi válto-

Rusznák András. Fotó: Dömölky Dániel

zat megtoldotta alakját egy menekült-beszámolóval. Khalid a harang kötelén csüngve, akcentus nélkül – mintegy az előadás fikciójából kilépve – meséli el, hogyan mészárolták le népes családját. Érthető, hogy a film születése óta történt változások miatt szükségét érezte a rendező annak, hogy még véletlenül, viccből se csak a terroristát lássuk Khalidban, és hogy elmorzsoljunk néhány könnycseppet szívszorító története hallatán. Azonban a jelenet nagyon kilóg az előadásból. (Kinek és miért mondja el ezt a monológot? Ha nekünk, a közönségnek, akkor miért csak ő beszél kifelé?) Másrészt az is bosszantó egy kicsit, hogy egy arab férfi manapság a magyar (európai?) színpadokon szinte kizárólag terrorista vagy menekült lehet. A Schneider Zoltán által játszott (érdekesség, hogy a filmben ő szinkronizálta ezt a szerepet), nemi erőszak miatt börtönviselt Gunnar már csak ártalmatlan emberi roncsnak, jámbor behemótnak tűnik, egészen addig, amíg Ivan el nem hagyja kis nyáját, és fel nem borul a világ rendje. Paul (Bálint András) a lelkifurdalásba és az elszámoltatástól való félelembe belehülyült emberi romhalmaz. Sarah (Radnay Csilla), mivel fiatal, kevésbé barázdált arcú, sokkal reményteljesebb alaknak tűnik, emiatt tragédiája nem annyira mély és megélt. Az orvos (Gazsó György) a száraz tudomány érzéketlen katonája, kis provinciális stichhel (ennek ellenére sem értem, hogy miért kell fosásra hivatkozva elrohannia az utolsó jelenetében).

A díszlet szinte szolgaian követi a filmbeli helyszíneket: van konyha, Adam szobája, kert almafával, templom, kórház, sőt benzinkút is. Mindez rendkívül leleményesen és praktikusan van megoldva a Radnóti kicsiny színpadán, amely ettől azonban nagyon zsúfoltnak, némelyik helyszín pedig túlságosan távolinak tűnik. Bár az is kétségtelen, hogy az így egymással párhuzamosan, több helyszínen zajló események még viccesebbé teszik az előadást. Gunnar például épp akkor húz le egy felest, amikor Ivan azt magyarázza Adamnak, hogy védence alkoholista *volt*.

Míg a film legfeljebb a nézői gondolkodásba engedte be a transzcendenst, és az ábrázolás síkja szinte teljesen realisztikus volt, Szikszai rendezése hagyja a színházban végbemenni a csodát. A Radnóti előadása tehát többször él a stilizálás eszközével, kezdve az olyan apróságokkal, hogy Lambert, a macska nem igazi, hanem merev plüssállat, amire még rá is játszanak Gunnar simogató mozdulatai (és ami rezonál persze azzal is, hogy Ivan vidáman szaladgáló kisfiúnak látja Christophert). Az is a humor forrása, hogy az előadás ellenáll a domesztikálásnak, vagyis nem akarja belesimítani a magyar utalásokat a dán kontextusba, sőt kifejezetten kiemeli őket. Gunnar például Unicumot iszik, Ivan pedig a *Hetvenhét magyar népmesé*ből olvas fel, és még meg is magyarázza, hogy kerülhetett a kezébe ez a furcsa könyv, ez az „új fordítás".

Ezeknél sokkal nagyobb „beavatkozás" a titokzatos női alak szerepeltetése az előadásban. Csomós Mari, ahogy arról korábban szó volt, már az első jelentben a színen van. Egyik szereplő sem vesz róla tudomást, és ő maga sem folyik bele a cselekménybe, illetve apró beavatkozásai (például amikor felveszi a földre hullott keresztet vagy elgurítja a labdát) észrevétlenül maradnak, és a szereplők sorsának szempontjából lényegtelenek. (Persze ki tudja, hogy hol kezdődik és hol végződik az ő ereje, talán épp ezt hagyja nyitva az előadás. Mindenesetre a kérdésfeltevés maga lehetne kicsit határozottabb.) Inkább a megfigyelő pozíciójában van: olykor élénkebben, olykor kaján vigyorral követi a történéseket, néha átsétál a színen – mindenesetre miután megszoktuk jelenlétét, már nem vonzza a néző tekintetét. Ő az, *Aki veled van*, írja a szín-

Mi? Anders Thomas Jensen: Ádám almái
Hol? Radnóti Miklós Színház
Kik? László Zsolt, Pál András, Schneider Zoltán, Rusznák András, Radnay Csilla, Gazsó György, Bálint András, Kelemen József, Újvári Milán, Csomós Mari, Hajdu Tibor eh., Konfár Erik eh., Vilmányi Benett eh. / Közreműködik: Erdős Balázs, Fehér Dániel, Keresztes Anna, Kocsi Zsófia, Kovács Anna, Kovács Veronika, Medetz Attila, Pátkai Andrea / Színpadi változat: Kovács Krisztina / Jelmez: Kiss Julcsi / Díszlet: Pater Sparrow / Átdolgozta és rendezte: Szikszai Rémusz

lap, egyszerre utalva az Adam fejére tetovált náci jelszóra és Ivan hitére is – Ivan többször bizonygatja az Adammal folytatott harcban, hogy Isten *vele* van. Nos, az előadásból úgy tűnik, hogy mindenkivel. Csomós Mari olvassa fel Jób könyvét is, pontosabban kihangosítja azt, amit Adam olvas egy kicsit hosszúra nyúló, a közönség figyelmét próbára tevő jelenetben. Jelenlétét nem éreztem mindenestül indokoltnak, inkább felvetésszerű, kibontatlan motívum marad. És az is összezavart kicsit, hogy ő, *Aki veled van* nem minden jelenetben üldögél a színpadon – persze lehet, hogy ezzel kapcsolatban van érvényes rendezői koncepció, csak elsőre nem világos.

Az „Istennőnél" sokkal maradandóbb, sőt felejthetetlen élmény Ivan és Christopher közös jelenete, amelyben az apa a *Fából faragott Péter* című mesét kezdi el felolvasni fiának. Épp amikor a mesében a falhoz támasztott fabábu feléled, Christopher is megrándul a tolószékében. Először csak megmegrezdül – és néhány pillanatra mi is elhisszük, hogy valóban csoda fog történni. Aztán a Christophert játszó Újvári Milán (aki kortárs táncos) szép lassan átcsúszik-áttáncol egy másik síkba, és innentől kezdve már világos, hogy amit látunk (és ezt a színpad megvilágítása is egyértelműen jelzi), az csak a képzelet szüleménye. És mégis maga a csoda. Újvári szinte incselkedik apjával, „nézd mit tudok", mondja minden mozdulata, „és még ezt is, és ezt is" – és egyre lehetetlenebb, akrobatikusabb kunsztokat mutat be. Elképesztő, könnyed tánca a tolószékkel mintha súlyokat oldana le rólunk, pár percre felszabadít minket abból az automatizmusból, hogy a világot csak a látható valóságon keresztül érdemes szemlélni. Annyira döbbenetesen szép és sokfelé ágazó ez a jelenet, hogy az Ivan arcán szétáradó büszkeségbe, szeretetbe bele tudom látni az elfogadást, a megadást is. Láttuk Christophert táncolni – és megtanuljuk Christophert elfogadni mozgásra képtelen, néma gyermekként.

És talán ez az elfogadás vezet el az előadás végéhez, amelyben az immár barátokká lett Adam és Ivan mellett egyszer csak ott teremnek a színpadon a Baltazár Színház értelmi fogyatékkal élő színészei. Nagyon hatásos jelenet, amelyet csak nagyon egyszerű módon tudok körülírni: libabőr, boldogság. A baltazáros színészek egészen más minőséget, jelenlétet, figyelmet visznek be az előadásba, és ez visszahat a többi színészre is. Közben eszembe sem jutott, de utólag elgondolkodtam azon, hogy nem túl hatásvadász-e ez a jelenet, és hogy benne van-e az előzménye az előadásban. Talán azért támadt hiányérzetem, mert a Radnóti verziója nem a másság elfogadására van kihegyezve. Hanem úgy általában az emberére. És akkor már ugyanott tartunk.

CSÁKI JUDIT

ÉLETKÉPEK A ZSARNOKSÁGRÓL

Denis Diderot: Az apáca – Dollár Papa Gyermekei, Trafó

Nem, persze hogy nem dőlünk be annak, hogy a Dollár Papa Gyermekei csapata Denis Diderot *Az apáca* című művét játssza el nekünk. A zárda ürügy, az apácalét ürügy, de még a zsarnokság mint olyan, az is ürügy. De mire?

Amikor Kiss-Végh Emőke az előadás legelején kiáll a fekete függöny elé, és dióhéjban, mondhatni, az információk tekintetében kissé lyukasan elmeséli, hogyan is került akarata ellenére apácazárdába, máris tudhatjuk, hogy itt nem Diderot apácájának, a távolról sem felnőtt Suzanne-nak a hányattatásairól szóló memoárját fogjuk látni-hallani, hanem egy belső erővel, tartással bíró elszánt nő küzdelmét a változatos formákban megjelenő zsarnokság ellen. Ez ugyanis Kiss-Végh színészi karakterének lényege, és a Dollár Papa Gyermekei erre szokott erősen építeni.

Azért nagyjából, legalábbis dramaturgiailag, végigsuhannak Diderot regénymonológján: hat nő fekete-fehérben, szinte vakító térben – ez is, a jelmez is a Je Suis Belle, Dévényi Dalma és Kiss Tibor munkája – demonstrálja az apácazárda foglyainak életét. Vannak önkéntes foglyok – az önkéntesség formái, fokozatai és hátterei persze különbözőek –, és van Zsuzsanna nővér, aki már föleskődni sem akart, nemhogy az életét ebben a zárt közösségben leélni.

Lázad, ellentmond, szóvá tesz – és a szigorúan hierarchikus intézmény vezetői, Krisztina nővér és Ludovika nővér hol mézmázba, hol nyílt parancsuralomba, hol hisztérikus manipulációba forduló dialógusokkal és szónoklatokkal próbálják megtörni őt. Bár a katolikus egyházi hierarchia csúcsát olykor szem elől tévesztik, el kell ismerni, hogy az Urbanovits Krisztina és Szalontay Tünde által játszott nővérek profin tálalják a hétköznapi fordulatokkal bőségesen megtűzdelt verbális étlapot, mintha egyenesen a hétköznapokból merítenék...

De hiszen onnan is merítik. A hétköznapi beszéd, a valóságból közvetlenül átvett és valóságosságukban megtartott fordulatok a többi „dollárpapás" előadást is erősen jellemzik, akárhonnan is dobbantanak, Csehovból, Ibsenből vagy Strindbergből. Ehhez rendszerint – mint itt is – az ugyancsak hétköznapi, „civiles" színjátszás társul; ez a védjegyük, ez a speciális valóságshow. A természetes vagy hétköznapi viselkedés a színpadon persze akkor is hatásos lehet, ha tudjuk, hogy a puszta létezésnek, „levésnek" látszó stíl is színjátszás, vagyis alakítás. (Ezért van, hogy az igazi, áttétel, elemelés nélküli civilség mindig zavaró...) *Az apáca* színésznői kedvtelve billegnek ezen a keskeny sávon: rögtönzésnek mutatják a begyakoroltat, egyszerinek, spontánnak a megrendezettet. Látszik az is, amikor valóban lazán kezelik a helyzetet és a szöveget, és ugyan a szöveg kócossága is koncepcionálisnak mutatja magát, egy ügyes dramaturgnak lett volna némi dolga Ördög Tamás rendező mellett.

Az első rész szabályos, tipikus zsarnokság-demonstráció: a zárda vezetői keményen küzdenek azért, hogy rend legyen, a rendet ők diktálják, és mindent, ami a rendnek nevezett sávból kilóg vagy kiemelkedik, azonnal keményen megtorolnak. Egy kis közösség kemény életformája ez a rend, ami mindaddig élhetőnek és bírhatónak bizonyul, ameddig nincs egyetlen ember, aki legalább egy kérdőjelet biggyeszt a szabályzat mögé. Nem nehéz elvonatkoztatni a konkrét helyszíntől és

Hód Adrienn és Kiss-Végh Emőke. Fotó: Véner Orsolya

a konkrét emberektől, meg is tesszük; már nem apácazárdára gondolunk, hanem bármi másra. A közösség tagjainak nemigen van markáns arca, helyük tipikus, viselkedésük ugyancsak, még az egy-két egyénített arcvonás is az. Ez is a demonstráció része. A tempó – épp a kiszámíthatóság miatt – lehetne flottabb, hiszen könnyedén értjük, miről is van szó. A körben ülős „kibeszélős" jelenet például erősen túl van nyújtva, itt Ördög Tamás erélyesebb rendezői kezére lett volna szükség. Diderot írásából átszivárog annyi, hogy a renitens Zsuzsanna nővért nem itt ölik meg, pontosabban itt nem ölik meg, nem is kergetik halálba – átmehet egy másik zárdába.

Ahol a felszín egészen más: életszagú. Nevetés van, ital van, lazaság van, emberszabású főnöknővel az élen. Ez a jobbik fele az előadásnak, tán mert nem egy papírszagú sablont kell színházzal megtölteni. Ebből a látszólagos derűből, ahol még a merev külsőségek is oldódni látszanak, lassan, izgalmasan és változatosan rajzolódik ki egy másfajta zsarnokság tablója. Itt ugyanis a főnöknő – Hód Adrienn játssza, aki az első részben szinte észrevétlenül van jelen, háttal nekünk, az egyik apáca szerepében – a zárdában keresi és találja meg a szenvedélyt, mármint a szerelmi szenvedélyt, és ennek dinamikájából épül fel ez a másfajta zsarnokság. Ahol a különböző szenvedélyek – nemcsak a szerelem, hanem a féltékenység, az irigység – írják az amúgy zárt közösség életének a forgatókönyvét, ezek mozgatják a közösséget, természetszerűen hektikusan. A szenvedélyek igaziak: X asszony föllángoló szerelme az új tag, Zsuzsanna iránt éppen úgy, mint Teréz nővér, az elhagyott régi szerető féltékenysége és szenvedése is.

Csöbörből vödörbe, klasszikus fordulat ez is: Zsuzsanna helyzete hamarosan épp olyan elviselhetetlenné válik, mint az előző zárdában. Meg- vagy feloldás nem dereng, ezért ukmukfukk van vége ennek a résznek, és amikor Zsuzsanna kortársi civil öltözékben – farmerban, pólóban – a fekete függöny elé lép, egy egymondatos lezárás után az előadásnak is. Ördög Tamás rendezésében Zsuzsanna látszólag boldog az elnyert szabadságtól – Diderot regényében viszont képtelen élni vele.

A színészek demonstrációhoz mérten demonstrálnak, és azt nem csinálják rosszul. Kiss-Végh Emőke, Cuhorka Emese, Urbanovits Krisztina, Szalontay Tünde, Stork Natasa és Hód Adrienn az apácajelmezben sem nyomatékosít a szükségesnél jobban holmi női attribútumokat, hiszen nem is kéne hinnünk, hogy sajátos női cuccról van szó. A zsarnokság létrehozása, működtetése ugyanis uniszex.

Mi? Denis Diderot: Az apáca
Hol? Trafó / CAFe Budapest Kortárs Művészeti Fesztivál
Kik? Dollár Papa Gyermekei – Kiss-Végh Emőke, Cuhorka Emese, Urbanovits Krisztina, Szalontay Tünde, Stork Natasa, Hód Adrienn / Jelmez: Je Suis Belle – Dévényi Dalma és Kiss Tibor / Zene: Dargay Marcell / Vizuális dramaturgia: Balogh Balázs / Rendező: Ördög Tamás

ÖRÜLÖK, HOGY NEM ILYEN A KOLOSTORI ÉLET

Beszélgetés Menyhárt Judit M. Teréz nővérrel

A függöny mögül kilép egy apácaruhás nő, és „Dicsértessék a Jézus Krisztus!" köszöntéssel fordul a nézőkhöz. A Trafó közönségéből ketten a rituális válasszal viszontköszöntik őt: „Mindörökké, ámen". A színpadon a hat női szereplő nagyon hasonló fekete-fehér szerzetesi habitust visel, mint a két nővér, aki a nézőtérről felelt. Egyedülálló pillanat, amikor a színpadon megjelenített világ és a valóság szereplői így tudnak találkozni. TOMPA ANDREA kérdéseire MENYHÁRT M. TERÉZ NŐVÉR FDC, az Isteni Szeretet Leányai Kongregációjának tagja válaszolt.

– Miért jött el ezen az estén a Trafóba? A téma, a hely, az alkotók kedvéért?

– A színésznők korábban ellátogattak hozzánk, a kolostorba, megismertem őket, szimpatikusak lettek, jó benyomást tettek rám. Kíváncsi lettem arra, hogy miként viszik színre a szóban forgó nem könnyű cselekményű, témájú Diderot-művet.

– Szokott máshova színházba járni? Milyen kulturális intézményekkel van kapcsolatuk?

– Megengedett számunkra a színház, koncert és hasonló helyek, programok látogatása. Ha megyek, előtte mérlegelem a témát és a pénzbeli lehetőségeinket. Jómagam inkább felvételről nézek előadásokat, kulturális programokat, filmeket, és

ismerős iskolák színjátszó köreinek előadásait is olykor megnézem. Nem vagyok gyakran színházba járó, mert a pénzt másra fordítom: segítjük a szükséget szenvedőket, személyeket, csoportokat, műveket.

– Ismerték-e az alapművet? Ehhez képest mit jelent az, amit a színpadon láttak?

– Igen, ismerem az alapművet, fájdalmas, kemény szerintem. A megjelenítés is az volt, még ha többen nevettek is gyakran. A nevetést próbáltam pozitíve értelmezni: talán magukra, környezetük játszmáira ismertek a nevetők, vagy azért nevettek, mert ott a helyszínen így hárították a benső konfrontációt.

– Mit gondolnak erről a műről ma? A diderot-i mű menynyire érvényes?

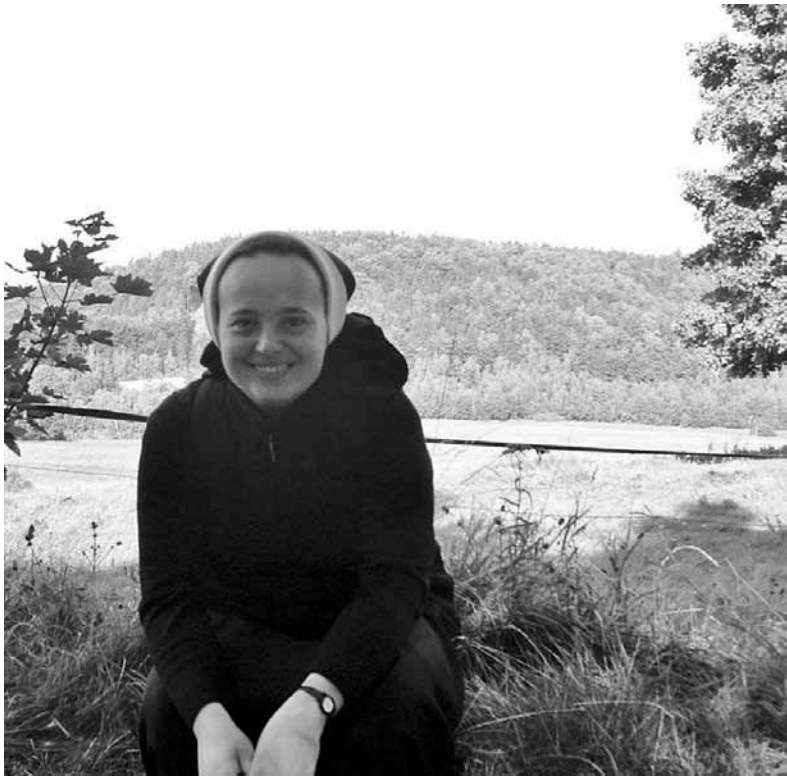
– Sajnos a középkorban lehetett torz formája a kolostori életnek, nem állítom, hogy nem. De azt nem gondolom, hogy ennyire „halmozottan problémás" hely, kolostor létezett volna. Vagy ha volt is, nem lehetett volna kilépni belőle. Inkább azt tudom elképzelni, hogy a társadalom nem tolerálta, nem segítette az egyedülálló női életutat, az egyedülálló nő sok esetben a társadalom kivetettje lett. Hálás vagyok Istennek, hogy nem ilyen a kolostori élet: nem öncélú, belterjes, botránkoztató. Felháborító és romboló lenne, ha ilyen lenne. Diderot, a felvilágosodás egyik nagy alakja, szerintem nemcsak kolostori közeget akart megjeleníteni, hanem más tereket is, ahol emberek összezárva, öncélúan vannak együtt, hatalmi játszmák zajlanak köztük; lelkileg mindenképp egészségtelen élettér alakul ki.

– Vártak-e valamit ettől az estétől, és ha igen, azt hogyan tudnák megfogalmazni? Milyen élmény volt önöknek az előadás, és milyen az önök életével összehasonlítva a színpadi világ?

– Kíváncsi voltam a színésznők játékára. De örülök, hogy nem ilyen a kolostori élet. Persze, mi is emberek vagyunk, gyarlóságokkal. Adódnak nézeteltéréseink is, irigység is felütheti a fejét, de nem adjuk át annak az irányítást. A közös célra tekintünk: életünkkel, személyes és közösségi életünkkel Isten szeretetét hirdetjük, Isten szeretetét láthatóvá tesszük segítve másokat, elsősorban a szegényeket. Ez a lényeg, erre összpontosítunk. A művet nézve még az is megfogalmazódott bennem, hogy milyen jó, hogy van képzési programunk. Konkrétan: mire, úgymond, fejünkre kerül a fátyol, mire szerzetesi vagy apácaruhát kapunk, mire fogadalmat teszünk, önismeretben és az apácaélet ismeretében már elmélyedtünk. A színpadon látott csoportos megosztás is azt juttatta eszembe, hogy szerencsére nem így élünk, nem így kommunikálunk egymással, kellően tisztában vagyunk magunkkal, a közösségi, fogadalmas élettel. Továbbá nem alázzuk meg egymást, a Biblia tanítását nem forgatjuk ki, a felvételi és képzési időnk alatt megfelelő képzésben részesülünk, aztán a főnöknő szolgál, az ő feladata segíteni, animálni az egyes nővérek életét, valamint a nővérek közösségi életét is, hogy erősen, hitelesen, derűsen dolgozhassunk a szegényekért is.

– Ön szerint hiteles ez a színpadi világ, a szereplők, a problémák?

– „A női *Legyek ura*" – olvastam az egyik cikkben. Magam is úgy gondolom, úgy érzem, hogy a Dollár Papa Gyermekei Társulat Diderot-adaptációja hiteles módon szélesebb kört juttat eszünkbe, és azt is megmutatja, hogy mivé torzulhat egy emberi csoport, közösség, ha egészségtelenül bezárkózik, csak befelé fordul, csak befelé fókuszál. Munkahelyi körülmények között, egyéb kapcsolati és viszonyrendszerekben is láthat, megélhet az ember hasonlóan torz mintákat.



– A színpadon fontos szerepe van a szexualitásnak. Elmondaná az ezzel kapcsolatos gondolatait?

– A szexualitás, a leszbikusság is megjelenik a darabban. Nem vagyunk leszbikusok. De nem ítéljük el a leszbikusokat. Továbbá értékeljük a családi életet, a párkapcsolatot, férfi és nő szerelmét. Ismerőseink, barátaink, családtagjaink házasságát, gyermekvállalását figyelemmel követjük, örülünk nekik. Tehát értéknek tartjuk a párkapcsolatot, házasságot, de mi fogadalmat teszünk az önmegtartóztatásra. Ez nem természetes élet, nem is természetellenes, hanem természetfeletti. Húsz éve élek apácaéletet, és az a meggyőződésem, hogy Isten nem büntetni akar minket, amikor arra hív, arra ad hivatást, hogy emberi társ és saját gyermekek nélkül éljünk, hanem szerintem nem is bírnánk két életállapotban teljesíteni, apácaként és családanyaként/feleségként is helytállni, boldognak lenni, és boldoggá tenni a másik embert. Már apácaként is sűrű napokat élek, lelkileg is sok baráti, jó ismerősi kapcsolatot ápolok, kaptam az élettől, Istentől – ehhez még egy saját család vállalása már meghaladná az erőimet. Talán ezért hív meg Isten az egyedüllétre, és ad hozzá erőt. Ha leszbikus lennék, akkor pedig igencsak szenvedés lenne a kolostori élet, ahol sok nő van, egy hasonlattal élve: ha nem ehetnék csokoládét, nem lehetne az enyém, mégis, úgymond, csokoládéboltban kellene dolgoznom.

www.szinhaz.net

SZABÓ ISTVÁN

"NEM TILTOTTÁK BE, CSAK LEVETTÉK" II.

A Hegedűs a háztetőn *betiltásának története (Operettszínház, 1973)*

A szakmai fogadtatás pozitív volt, de ebből nem vette ki részét a *Színház* folyóirat, ugyanis nem írt az előadásról. A bemutató előtt két hónappal, a januári lapszámban Vámos László így fogalmazott a *Hegedűs*ről: „Mondanivalója, problematikája nem helyhez, időhöz, fajhoz vagy felekezethez kötött. Egyetemesen humanista, költői mű ez, amely többek között a proletárforradalom szükségességét hirdeti. Rendezésemben az extrém vonások mellőzésével ezekre az egyetemesen szocialista-humanista gondolatokra szeretném tenni a hangsúlyt."[1] Ez a hűségnyilatkozat feltehetően az előzetes csatározások része volt, talán ezért is várt a rendező valamilyen visszajelzést, de az előadásról a júniusi számban, egy Bessenyei Ferenccel készült hosszabb interjúban esett csak szó. Vámos László ezt sérelemként élte meg, ami későbbi, gyakorta megnyilvánuló kritikaellenes retorikájában felfedezhető mint motiváció, de konkrét példaként is szerepel. 1976-ban, újfent a januári számban, a zenés színházról szóló hosszabb interjúban is feleleveníti az esetet: „Nem is a kritikát hiányoltam, hanem inkább azt a színházszociológiai helyzet-elemzést, mi az oka ennek az össznépi sikernek. Talán arról kellett volna szólni, hogy az emberekben hallatlan szomjúság és vágy él nagy eszmények felélesztése: a hazaszeretet, a szülő és gyermek viszonya, a szülőföldhöz való ragaszkodás iránt. Az elidegenítésből, a morbiditásból, a nihilizmusból már elegük van. Ezekben a darabokban-zenékben egyvalami nincs: aberráció és nihilvágy. És ilyenfajta modernséget, ha ezt annak lehet nevezni, a jövőben se várjon tőlünk senki."[2] Nincs okunk kételkedni abban, hogy Vámos László ezt így gondolta, sok más közéleti megnyilvánulása is egy konzervatív, a fennálló rendszerhez lojális művészt mutat, aki nehezen tolerálja a szélsőségesen mást gondolókat, a művészi szertelenséget. Párton kívüli útitárs volt, akire a hatalomnak mint tekintélyes művészre szüksége volt, de akinek olykor végletes oppozícióját a hatalom éppúgy elutasította, mint ahogy ő is tette az álláspontját el nem fogadók egy részével. Mert szabad ember volt, véleményét szakmai fórumokon nyilvánosan vállalta. Látni fogjuk majd ebből származó konfliktusát a *Hegedűs* elhallgattatása idején is.

A bemutatót követő évadban annak reményében játszották az előadást, hogy az nagyon hosszú ideig műsoron marad. A várakozás nem volt alaptalan. Az előadás országos, sőt nemzetközi híre is ezt látszott alátámasztani: a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* például az évad budapesti bemutatói között a *Hegedűs* sikeréről is tudósított. A recenzens azt állította, hogy politikai óvatosságból engedték meg, hogy a bemutatóval Berlin és Prága is megelőzze Budapestet, hiszen 1967 óta nincs Magyarországnak diplomáciai kapcsolata Izraellel. Kiemelte Bessenyei alakítását, és megállapította, hogy „az előadás minden szempontból nyugati színvonalú".[3]

M. G. P. 1990-ben szigorú kritikusa volt nemcsak a műnek, de a konkrét előadást is „levágta", emígyen: „A Fővárosi Operettbéli Tevje előadásához pedig a hivatal megkapott minden garanciát: a magyar őserőt szakelőadó nagy tragikus, Bessenyei Ferenc játszotta a főszerepet, gyönyörű hanganyagával és kardalosi, valamint magyar nótázási gyakorlatával. Túri Dani a zsinagógában. A Dúvad pajesszal. A maceszevő Bánk bán. Az előadás szereplői lábukat nem a színházi anyaföldön vetették meg, hanem színes szirupon csúszkáltak. Negédes, könnyfacsaró, elbírhatatlanul giccses előadás jött létre, csupán Bessenyei emberi-színészi bája, medvekedvessége és szelíd derűje, valamint Petress Zsuzsa sokszor elfelejtett színészi ereje fénylik ki a melasztömbből igazi művészi értékével." Tény, hogy ez a minősítés nem teljesen kvadrál a korabeli kritikákkal. Ugyanakkor, bár olykor csak a tőle megszokott ironikus kétértelműséggel, körülírja a színpadi mű mineműségét: „Ez egy Broadway iparosok készítette cionista musical, ciceszes davenolókkal a színpadon, ahol Tevje egyszerű kisemberből zsidó nemzeti hőssé alakul" – ezek mind M. G. P. szavai, az általa látott előadások legalábbis ezt sugallták számára. Szerencsére aztán kiderült, hogy lehet ez másképp: 1989-ben a kaposvári előadáson félretehette „üldözöttsége szorongásai keltette ellenérzését", ott ugyanis a zsidó musicalból magyar dráma, emberi dráma lett, amely „arról vall, joga van mindenkinek az élethez".[4]

Abban a kérdésben, hogy a bemutató után megtartott mintegy 75 előadás közönsége mire asszociált, nem mondhatunk semmi bizonyosat. Talán felfedezték azt, amit régen sejtettek, hogy vannak zsidók is, vagy egy zenés pityeregtetőben érezvén magukat sajnálat és együttérzés helyett antiszemita énjük kapott erőre, vagy mindezt észre sem vették, csak azt figyelték, hogy a „kisember" főhős hogyan birkózik az élet nagy kérdéseivel… Találgathatnánk tovább, de egzakt választ hatásvizsgálat, közvélemény-kutatás híján nem kaphatunk, ebben még az akkor divatos pártbizottsági hangulatjelentések sem segítenének. Valaki valamikor valamiért mégis úgy gondolta, hogy a darabot az 1974/75-ös évadban már nem kellene játszani. A valakit a politika magasabb szféráiban érdemes keresni, mert az bizonyos, hogy az intézkedésnek politikai okai voltak. Az is bizonyos, hogy

1 *Színház*, 1973/1, 40.
2 *Színház,* 1976/1, 31.
3 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1973. április 30.
4 *Kritika*, 1990/1.

a tiltásnak a színház felé való közlése, a hálátlan feladat a minisztériumnak jutott – valamikor az 1974-es év elején, a műsortervezés konzultációs időszakában. Az új évad bemutatóit igencsak másképp kell terveznie egy színháznak, ha a legsikeresebb előadása nem lehet része a repertoárnak. Az is tény, hogy a fél évvel korábban még oly elégedetten állást foglaló APB erről a kérdésről nem tárgyalt, hacsak szóba nem hozta valaki a darab feltűnő hiányát. A *Hegedűs*nek az 1974/75-ös évad terveinél, a repertoár felsorolásánál kellett volna szerepelni. Az 1974. június 11-i APB ülés anyagában azonban a cím nem található – mondhatjuk úgy is, hogy ez a hiány a döntés egyetlen írásos nyoma.

1974 őszén tehát eltűnt a műsorból a sikeres musical, a lehető legnagyobb csendben. Bizonyára lettek volna olyanok, nézők, szakmabeliek, érintettek, akik kérdeztek, magyarázatra vágytak volna, de a nyilvánosságig még a kérdéseik sem jutottak el. A főszerkesztők fegyelmezetten negligálták a témát – újabb tabuként kezelték, amelyről nem jelenhet meg semmi. Arról sem tudunk, hogy a színház a tiltáshoz kapott-e indoklást, vagy csak a végeredményt közölték vele. De vajon miért nem szólaltak meg a szakmai szervezetek, miért nem tiltakoztak?

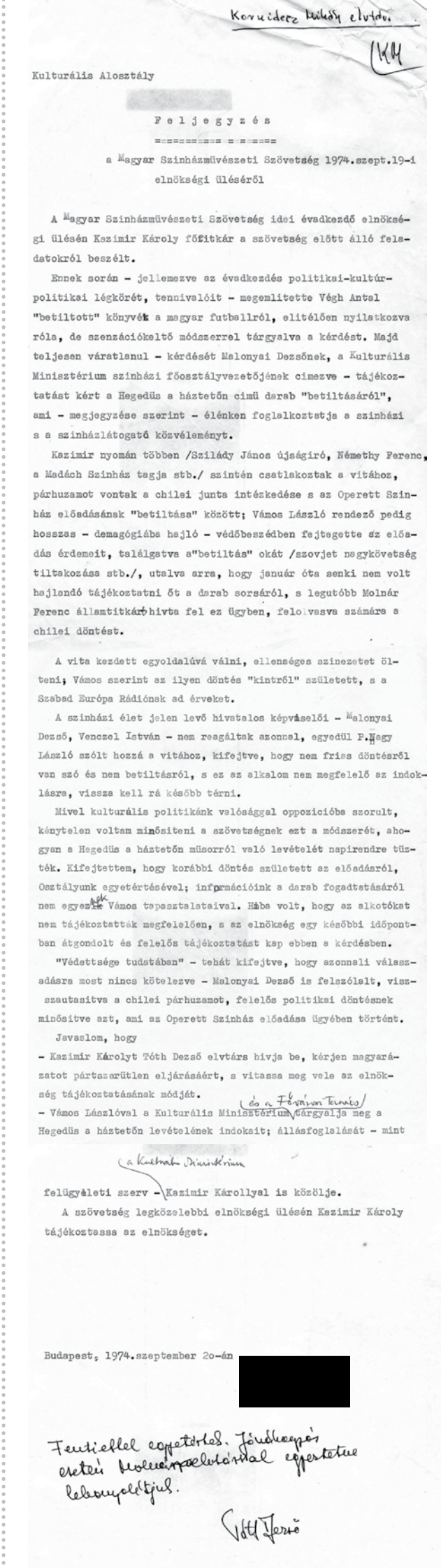
A Magyar Színházművészeti Szövetség, amelynek működését éppen tíz évvel korábban engedélyezte a hatalom, ekkor még formálisan a Szakszervezet (!) felügyelete mellett működött, de egyre nagyobb igény volt arra, hogy az ideológiai harcban partnere legyen a minisztériumnak. A Szövetség, amelynek mintegy 500 tagja van ekkor, olykor – például a közgyűlések idején – reprezentatív alkalmak főszereplője, de inkább csak csendestárs a kényes ügyek intézésében. Főtitkára 1963 és 1981 között Kazimir Károly, a Thália színház igazgató-főrendezője. Az ő személye történetünkhöz nemcsak annyiban kapcsolódik, hogy az 1973 márciusában tartott Közgyűlésen főtitkári beszámolójában mint pozitív példa említődik az, hogy „az Operett Színház megújulási szándéka legutoljára a »Hegedűs a háztetőn«-t eredményezte, Bessenyei gyönyörű alakításával".[5] Írott források, dokumentumok híján nem láthatunk bele a napi konfliktusok kiéleződésének és elsimításának folyamatába, legfeljebb visszaemlékezésekből kaphatunk képet, nem egyszer torzképet erről. De ha visszaemlékezések nem állnak rendelkezésünkre, és a szemtanúk nyilatkozatra már nem kérhetők, marad a találgatás. Esetleg egy talált tárgy megtisztítása.

A mellékelt fotókópia révén teljes egészében megismerhető feljegyzésből[6] kiolvasható adalékokat szeretném röviden összefoglalni. A „Feljegyzés" egy belső, hivatali kommunikációs eszköz, amelyben az alacsonyabb beosztású munkatárs beszámol, véleményez, javaslatot tesz főnökének, aki az iratra a tartalmának megfelelően reagál: vagy vissza-, vagy továbbküldi intézkedésre, vagy egyszerűen az információ felhasználására vonatkozó javaslatot, következtetést fogalmaz meg. A feljegyzés általában valamilyen tematikus dossziéba kerül, és mint előzmény bármikor előbányászható. Iktatószámot nem kap, hivatali funkciója esetleges, gondos begyűjtés esetén még a levéltárban is végezheti.

Esetünkben a Kulturális Alosztály (az MSZMP KB TKKO-ból a második K) fiatal munkatársának feljegyzéséről van szó, amelyben a szerző rögzített egy váratlan eseményt, és annak folyományára is javaslatot tett. A Magyar Színházművészeti Szövetség 1974. szeptember 19-én elnökségi ülést tartott, de jelenléti ívvel nem rendelkezvén nem tudhatjuk, hogy a 25 fős elnökségből hányan voltak tanúi a következőkben leírtaknak. Az összejövetel célja az volt, hogy megbeszéljék a Szövetség előtt álló feladatokat. A feljegyzésből nem derül ki, hogy ez végül sikerült-e. Egy adott ponton Kazimir Károly váratlanul tájékoztatást kér a jelen lévő Minisztériumi Osztályvezetőtől a *Hegedűs a háztetőn* „betiltásával" kapcsolatban, mivel az „élénken foglalkoztatja a színházi s a

5 A Színházművészeti Szövetség Közgyűlésének jegyzőkönyvéből.

6 Az eredeti példány a szerző birtokában.



Kornidesz Mihály elvtársi

Kulturális Alosztály

[redacted]

Feljegyzés

a Magyar Szinházművészeti Szövetség 1974.szept.19-i elnökségi üléséről

A Magyar Szinházművészeti Szövetség idei évadkezdő elnökségi ülésén Kazimir Károly főfitkár a szövetség előtt álló feladatokról beszélt.

Ennek során - jellemezve az évadkezdés politikai-kultúrpolitikai légkörét, tennivalóit - megemlitette Végh Antal "betiltott" könyvét a magyar futballról, elitélően nyilatkozva róla, de szenzációkeltő módszerrel tárgyalva a kérdést. Majd teljesen váratlanul - kérdését Malonyai Dezsőnek, a Kulturális Minisztérium szinházi főosztályvezetőjének cimezve - tájékoztatást kért a Hegedüs a háztetőn cimü darab "betiltásáról", ami - megjegyzése szerint - élénken foglalkoztatja a szinházi s a szinházlátogató közvéleményt.

Kazimir nyomán többen /Szilády János újságiró, Némethy Ferenc, a Madách Szinház tagja stb./ szintén csatlakoztak a vitához, párhuzamot vontak a chilei junta intézkedése s az Operett Szinház előadásának "betiltása" között; Vámos László rendező pedig hosszas - demagógiába hajló - védőbeszédben fejtegette az előadás érdemeit, találgatva a"betiltás" okát /szovjet nagykövetség tiltakozása stb./, utalva arra, hogy január óta senki nem volt hajlandó tájékoztatni őt a darab sorsáról, s legutóbb Molnár Ferenc államtitkár hivta fel ez ügyben, felolvasva számára a chilei döntést.

A vita kezdett egyoldalúvá válni, ellenséges szinezetet ölteni; Vámos szerint az ilyen döntés "kintről" született, s a Szabad Európa Rádiónak ad érveket.

A szinházi élet jelen levő hivatalos képviselői - Malonyai Dezső, Venczel István - nem reagáltak szonnal, egyedül P.Nagy László szólt hozzá a vitához, kifejtve, hogy nem friss döntésről van szó és nem betiltásról, s ez az alkalom nem megfelelő az indoklásra, vissza kell rá később térni.

Mivel kulturális politikánk valósággal oppozicióba szorult, kénytelen voltam minősiteni a szövetségnek ezt a módszerét, shogysn a Hegedüs a háztetőn müsorról való levételét napirendre tüzték. Kifejtettem, hogy korábbi döntés született az előadásról, Osztályunk egyetértésével; információink a darab fogadtatásáról nem egyezek Vámos tapasztalataival. Hiba volt, hogy az elkotókat nem tájékoztatták megfelelően, s az elnökség egy későbbi időpontban átgondolt és felelős tájékoztatást kap ebben a kérdésben.

"Védettsége tudatában" - tehát kifejtve, hogy szonnali válaszadásra most nincs kötelezve - Malonyai Dezső is felszólalt, visszautasitva a chilei párhuzamot, felelős politikai döntésnek minősitve azt, ami az Operett Szinház előadása ügyében történt.

Javaslom, hogy

- Kazimir Károlyt Tóth Dezső elvtárs hivja be, kérjen magyarázatot pártszerütlen eljárásáért, s vitassa meg vele az elnökség tájékoztatásának módját.
- Vámos Lászlóval a Kulturális Minisztérium és a Fővárosi Tanács tárgyalja meg a Hegedüs a háztetőn levételének indokait; állásfoglalását - mint felügyeleti szerv - a Kulturális Minisztérium Kazimir Károllyal is közölje.

A szövetség legközelebbi elnökségi ülésén Kazimir Károly tájékoztassa az elnökséget.

Budapest, 1974.szeptember 2o-án [redacted]

Fentiekkel egyetértek. Jóváhagyás esetén kollegiumi előterjesztéssel egyetértve lebonyolítjuk.

Tóth Dezső

színházlátogató közvéleményt". A felvetéshez többen csatlakoznak, a felszólalók közül természetesen Vámos László sem marad ki: Vámos védi rendezését, és még találgatásokba is bocsátkozik, többek között a szovjet nagykövetség tiltakozását véli felfedezni az intézkedés mögött. 1974 szeptemberében vagyunk, egy évvel a Chilében bekövetkezett katonai puccs után, amely amerikai támogatással döntötte meg a baloldali kormány hatalmát. A katonai junta sok ezer embert megölt, bebörtönzött, elüldözött az országból, ezért szeptember 11-e az ellene való tiltakozás és a chilei néppel való szolidaritás napja lett világszerte. A junta egyik intézkedése volt, hogy betiltotta a *Hegedűs a háztetőn* előadását. A feljegyzés szerint a vita során többen párhuzamot vontak a két történés között. Vámos László korábban a kulturális államtitkárt, Molnár Ferencet is felhívta, és felolvasta neki a chilei döntést. Állítása szerint január óta nem kapott választ kérdéseire, ezért valószínű, hogy a döntés még 1973 végén született. A jelen lévő hivatali vezetők, Malonyai Dezső (Minisztérium) és Venczel István (Fővárosi Tanács) nem reagáltak a felvetésekre. Aki igen, az valószínűleg a Szakszervezet képviselője lehetett (P. Nagy László): nem friss döntés, nem betiltás, nem jó az alkalom. Végül a feljegyzés készítője is kénytelen volt csatasorba állni, mondván, a kérdést nem így kell napirendre tűzni, korábbi döntésről van szó, a TKKO egyetértett vele, az előadás fogadtatásáról más tapasztalatok is vannak, *hiba volt, hogy az alkotókat nem tájékoztatták megfelelően*,[7] később lesz átgondolt felelős tájékoztatás. Malonyai Dezső annyit tett még hozzá, hogy „felelős politikai döntés volt". A munkatárs a kiemelt mondattal igencsak erős kritikával illette az összes hivatal képviselőjét, köztük a nála magasabb beosztásúakat is. Ilyet csak nagyon szorult helyzetben tesz egy beosztott. A javaslata pedig annyi volt: Kazimirt felelősségre kell vonni, mit hepciáskodik, Vámosnak pedig mondani kell valamit, hogy megnyugodjon. (Mindezzel a feljegyzést szignójával ellátó Kornidesz Mihály osztályvezető [TKKO] egyetértett.)

A színfalak mögött tehát mégis lejátszódott egy kisebb drámai összecsapás, Vámos László panaszát, bár csak szűk szakmai nyilvánosság előtt, Kazimir Károly is felvállalta. Okról, indokról a továbbiakban ebben a körben – legjobb tudomásom szerint – nem esett szó.

És ismét visszatérhetünk a találgatások mezejére. Ha a döntés 1973 végén született, akkor egy másik világpolitikai eseménnyel hozható összefüggésbe. Ez pedig egy újabb zsidó–arab háború. A jóm kippúri háború 1973. október 6-án kezdődött, és 19 napig tartott. Az Egyiptom és Szíria vezette arab koalíció (a Szovjetunió támogatásával) megpróbált revánsot venni az 1967-es háborúban elszenvedett vereségért. A zsidó állam azonban rövid idő alatt győzedelmeskedett a túlerő felett, ezzel alapot teremtett a későbbi béketárgyalásoknak (Camp David-i egyezmény). Tehát ha volt is szovjet szál a betiltásban, az akkor sem a cári Oroszországnak az 1905-ös forradalmat követő pogromdús időszakához kötődött. A tematika persze zavarhatta a szovjet elvtársakat. De a látványos izraeli győzelem sokkal inkább kihatott a műsoron tartás megítélésére. Az előadás önhibáján kívül propagandadarab lett. Leginkább ez a verzió terjedt el, bár sok legenda is született ebben a vonatkozásban. Például az, hogy a szovjet kulturális miniszter látta az előadást, és ennek következtében döntöttek úgy a magyar politikusok, hogy jobb a békesség. Felelős személy szájából hihető magyarázat a későbbiekben sem kerekedett.

A betiltás persze téma maradt a következő években. Emlékeztetőnek a Magyar Rádió műsorában havi rendszerességgel felcsendültek az ismert dallamok, és Bessenyei Ferenc fellépésein is mindig kikövetelte a közönség a „Ha én gazdag lennék" kezdetű dalt. A betiltással pedig el-elviccelődtek, ki úgy, mint M. G. P. a munkásakadémián, ki pedig úgy, mint Árkus József a *Népszabadság*ban.

Árkus a *Népszabadság*ban hetente jelentkező „Egy Hét" című rovatában 1976. november 21-én közölt „Betiltás" címmel egy glosszát. Ebben csak egymondatos utalás volt a két évvel korábbi történésekre: „Gondoltam továbbá a »Hegedűs a háztetőn« című musicalra, de rögtön el is vetettem, mert azt, mint emlékezetes, nem tiltották be, csak levették a műsorról." Az 1985-ös felújítás után egy héttel már részletesebben foglalkozott a betiltással, ám végig a „levették műsorról" szófordulattal humorizálva. Ebből a második glosszából érdemes hosszabban is idéznünk: „Nem állítom, hogy unatkoztam a nézőtéren, a legizgalmasabb mégis a szünet lett. Amíg sorra kerültem a büfénél, végre sikerült megtudnom, hogy

7 Kiemelés tőlem – Sz. I.

HIRDETÉS

JÓ KÉRDÉS

A Színház folyóirat és a Magyar Színházi Társaság beszélgetéssorozata a Katona József Színházban.
A beszélgetéseket vezeti: VEISZER ALINDA
Készül az NKA támogatásával

December 11., hétfő, 17 óra, Kantin
Kommersz-e a bulvár?

Beszélgetőpartnerek:
MOLNÁR Piroska
LITKAI Gergely
ORLAI Tibor

Január 26., péntek, 17 óra, Kantin
Meztelenség a színpadon?

Beszélgetőpartnerek:
HÓD Adrienn
GYABRONKA József
RÉNYI András

miért vették le a hegedűst a háztetőről 12 évvel ezelőtt, holott néhány előadásra már előre el voltak adva a jegyek. Képzeljék, azért, mert túlságosan szimpatikusnak ábrázolta a zsidókat, és ez ellen tiltakoztak az arabok. Kettőt sem csosszantunk előbbre a sorban, amikor megtudtam, hogy azért vették le a hegedűst a háztetőről, mert ellenszenvesnek ábrázolta a zsidókat, és ez ellen szót emelt a főrabbi. Újabb néhány lépéssel előrébb merőben új változat jutott tudomásomra, e szerint az nem találtatott szerencsésnek, hogy a cselekmény a cári Oroszországban játszódik 1905-ben, a polgári demokratikus forradalom idején, még sincs szó benne az »Egy lépés előre, két lépés hátra« című alapvető munkáról, sőt azt sugallja, mintha az események középpontjában egy Tevje nevű tejesember állt volna. Egy lépéssel előrébb érve hallottam, amint két lépéssel hátrább azt mondja valaki, hogy amerikai zsidó szervezetek tiltakozása volt a döntő, mert 1973-ban kivételesen dollárkölcsön iránt folyamodtunk. A kölcsönt felvettük, a Hegedűst levettük."[8]

Árkus József tehát a darab felújítását nézhette 1985. május 15-én a Fővárosi Operettszínházban. A tejesember romantikus története tíz évadon keresztül hiányzott a kínálatból, de ez idő alatt nagyot fordult a világ. Történetünk szempontjából most csak annyit kell gyorsan regisztrálni, hogy az 1984/85-ös évad volt az utolsó, amelynek a műsora még megfordult az APB előtt, és hogy 1985. március 28-tól – húsz évig tartó aktív tagság után – Aczél György kimaradt az APB-ból. Mindez azt sejteti, hogy gyökeres változás következett be, de azt sem szabad elfelejteni, hogy a felújítást megelőzően a politikai döntési mechanizmus még a régi módon működött. Hogy mennyire, az sincs tanulságok nélkül.

Az 1983. június 28-i APB ülésre beterjesztett minisztériumi összefoglaló borús képet festett a színházi állapotokról. A minisztérium vezetői értekezletén tavasszal „sok esetlegességet, aránytévesztést, az új magyar darabok esetében számos bizonytalanságot" érzékeltek a műsortervvel kapcsolatban. A politikai elvárásnak megfelelően szigorítottak a követelményeken, többek között így: „Színházaink ne tűzzenek műsorra eszmei, esztétikai értékrendünket, társadalmunk erkölcsi normáit sértő, sokkoló hatású produkciókat; a darabok kiválasztásában és színpadra alkalmazásában is legyenek figyelemmel országunk külpolitikai érdekeire. (A fentiek szellemében tanácsoltuk el egyebek között Ionesco műveinek, E. Kishon: Miért énekel a pacsirta?, Bethancourt: Az a nap, amikor a pápát elrabolták, J. Bock: Hegedűs a háztetőn, E. Bond: Kinn vagyunk a vízből, Arrabal: Az építész és az asszír császár c. színdarabjának bemutatását.)"

A lebeszélés jól sikerült, a műsortervből akkor kikerült a *Hegedűs* felújítása. Az Operettszínház makacssága azonban azt eredményezte, hogy az 1984. július 10-i ülésen megint foglakozni kellett a kéréssel. A végeredményt némiképp megelőlegezte az a néhány mondat, amelyet a Kulturális Alosztály munkatársának a problémás bemutatókról szóló feljegyzéséből idézünk: „Bemutatását folyamatosan kéri az Operettszínház és idén közös produkcióra kéri a debreceni és kaposvári színház. Mivel a musical közismert, világhírű dalait a rádió és a televízió is sugározza, meg kellene fontolni az engedély megadását. (Tulajdonképpen a tiltást nehéz elfogadhatóan megindokolni. Friss berlini élményünk: a Komische Oper 20 éve tartja repertoáron Felsenstein rendezésében!!!)"[9] Így aztán mindenkinek igaza lett. A felújítás ellen – „a műsorkörnyezetet is figyelembe véve" – nem emelt kifogást a minisztérium. A műsorkörnyezet megfejtése: „Az Operettszínház tűzi műsorára az utóbbi idők egyik legfigyelemreméltóbb szovjet zenés müvét, Ribnyikov-Voznyeszenszkij: Juno és Ávosz-át." A debreceni és a kaposvári színházat pedig lebeszélték a bemutatóról. Kis győzelem is győzelem. Még egy felsorolásban megemlítik a *Hegedűs*t az előterjesztésben, azok között az előadások között, amelyek „színrevitelét fokozott figyelemmel kísérik" majd: Kornis, Mrożek, Hernádi, Spiró, Weöres, Jarry, Petrusevszkaja… – nem rossz társaság.

A felújítást követő kritikák elismeréssel szóltak az előadásról, bár egyik-másik kritikus azt is megfogalmazta, hogy mélyebb, drámaibb változatot várt, vagy azt, hogy Bessenyei egy rabbi bölcsességével játssza már a szerepet, Capuletből Lőrinc barát lett. A közönséget azonban mindez nem érdekelte. 1988. április 19-én volt a 300. előadás, és ezt a következő évben még mintegy ötven követte. A tízéves kihagyást figyelembe véve ez a sorozat egyenértékű a Komische Oper ötszázas szériájával.

A kultúrpolitika a rendszerváltásig vitézül védte a magyar közönséget a „Broadway iparosok készítette cionista musical"-től (l. fentebb). Egy szegedi bemutató volt még 1986-ban, majd a kaposvári 1989-ben, de ekkor már nem működött az a harcias jobbat akarás, amelyet az APB és a minisztérium évtizedekig megtestesített. 1990-ben már videokazettán forgalmazták, és még a tévében is lejátszották a filmet. Ezzel már végképp nem maradt fővárosi probléma a mű sorsa, hiszen országosan jelentkezett igény a darab színpadi megvalósítására és megtekintésére. A színházak pedig nem tétlenkedtek. Határon innen és túl sorra jöttek a bemutatók. Emlékeim szerint még Békéscsaba, Debrecen, Kecskemét hiányzik ebből a sorból.

1990. január 20-án este a Petőfi Rádióban egyórás műsor hangzott el „Hegedűsök a háztetőn" címmel. A felvétel valamikor az előző év decemberében készülhetett, annak is az első felében, mert a romániai forradalomra még nem reflektáltak benne, pedig az erdélyi magyarok sorsa is szóba került a beszélgetés során. M. G. P. többször idézett kritikáját sem olvashatták még a résztvevők, talán éppen ekkortájt íródott. A színház túl volt a 350. előadáson, a műsorban Vámos László, Bessenyei Ferenc és még néhány színész euforikus hangulatban elevenítette fel a bemutatóhoz és a ritkán tapasztalható sikersorozathoz fűződő élményeiket. A bemutató előzményeiről is beszélt a rendező, hangsúlyozva, hogy csata előzte meg a premiert, de a kelet-berlini bemutató után már be lehetett csempészni a műsortervbe. Vámos és Bessenyei egymást erősítve hangsúlyozták, hogy a musical időtlen remekmű, hogy a benne ábrázolt helyzetek a népek és a családok életében újra és újra jelentkeznek. Ennek jegyében tudatos döntés volt „autentikusan magyar embert" választani a főszerepre. Bessenyei felidézte, hogy sokan csodálkoztak azon, hogy zsidó embert játszik, de ő frappánsan azt válaszolta nekik: „néger sem vagyok, mégis én vagyok Othello". A közönség megértette ezt, a politika talán nem annyira. A betiltás okára vonatkozó kérdésre senki sem tudott egzakt választ adni. Vámos László úgy emlékezett, utólag kapott egy magyarázatot, az intézkedésnek aszerint belpolitikai okai voltak, a döntés a pártvezetésben levő antiszemiták nyomására történt. Tény, bár szövegszerű írásos dokumentum nem maradt róla, hogy 1973 januárjában az MSZMP ideológiai tanácskozásán Sütő Gábor, a pártközpont külügyi osztályának egyik munkatársa felszólalásában az erősödő antiszemita hangulat egyértelműen megnyilvánult. Aczél Györggyel vitatkozva Sütő azt fejtegette, hogy „a hivatalos ideológia a marxizmus–leninizmus rovására engedményeket tesz a zsidóbarát kultúrának. […] Chagall-kiállítást rendezhettek a fővárosban, a színházban a *Hegedűs a háztetőn*t játsszák, a filmesek az emigráns Darvas Lili színésznőt favorizálják."[10] A rádióműsorban Vámos László is ezeket a példákat említette, továbbá a *Nabucco*t az Operából, valamint a *Mózes* előadását a Nemzetiből, mint amivel a zsidó tematika akkori erősödését neki szemléltették. Meglátása szerint ennek esett áldozatul a *Hegedűs*. És végül még arra is emlékeztetett a rendező: azt se felejtsük el, hogy oroszok csinálták a pogromot.

8 *Népszabadság*, 1985. június 1.

9 Az eredeti feljegyzés a szerző birtokában.

10 Konferencia az antiszemitizmusról és az antiszemita összeesküvés-elméletekről, forrás: http://nol.hu/kritika/20110329-antiszemitizmus_a_kadar-korban-1024731.

FUCHS LÍVIA

HAJSZÁLEREKEN ÁT

Új tánctechnikák beszivárgása a nyolcvanas évek Magyarországára

Tréning a Kreatív Mozgás Stúdióban 1985-ben. Forrás: OSZMI Táncarchívum

A kezdet

Európa nyugati felére két hullámban érkeztek el az amerikai modern és posztmodern tánc különböző irányzatai, felpezsdítve és radikálisan át is alakítva az éppen soros kifáradását élő balettszcénát, hiszen a modernitás európai hagyománya, a német kifejező tánc – elsősorban amiatt a történelmi vétség miatt, hogy örömmel és kritikátlanul fogadta el a nácizmus pártfogását, állami támogatását – és hatása az ötvenes évekre szinte nyomtalanul eltűnt. Az első követ a Graham Társulat 1954-es európai fellépése dobta az állóvízbe, ezt követte a Limón Company 1957-es turnéja, majd az amerikai dzsesszt képviselő Robbins Társulat bemutatkozása 1958-ban az akkor induló Két Világ Fesztiválján (Festival dei Due Mondi). E vendégjátékok nyomán eleinte egyénileg ment néhány táncos tanulni az USA-ba – akkoriban még csakis Martha Graham és José Limón stúdióiban és a Juilliard Főiskolán lehetett órákat venni –, ám Nagy-Britanniában megindult a tudás átadásának intézményesülése is: a Modern Tánc Tröszt (Contemporary Dance Trust) nem kevesebbre vállalkozott, mint a Graham-technika európai központjának megteremtésére, így jött létre 1966-ban a London Contemporary Dance School (LCDS). Németországban már 1955-ben felvetődött a Nemzetközi Nyári Táncakadémia terve, és négy évvel később indult el Kölnben az a kurzussorozat, amely aztán harminc éven át a legfontosabb tájékozódási helyévé vált mindazoknak az európai táncosoknak, akik bele akartak kóstolni az amerikai modern és dzsesztáncba. A balett-társulatok közül a Rambert 1966-ban fordított hátat korábbi művészi útjának, úgy korszerűsítve repertoárját, hogy az amerikai Glen Tetley-t nyerte meg magának, aki a balett és a modern tánc keverésének egyik úttörője volt. Az új művészi feladatokhoz a klasszikus baletten felnőtt táncosok számára bevezették a mindennapos Graham-tréninget. Tetley azonban nem ekkor bukkant fel először Európában, hanem az 1959-ben alakult Holland Táncszínháznál, amely éppen annak köszönhette létrejöttét, hogy a Nemzeti Balett fiatal táncosai is idegenül érezték magukat a klasszikus hagyományban, s hogy korszerűek lehessenek, ehhez a balett éteriségétől és emelkedettségétől távoli Graham-technika kínálta a legjobb lehetőséget.

A hetvenes évektől, miközben Brüsszelben virágzott Béjart totális táncszínházi előadókat képző iskolája, a Mudra, s amikorra a táncosok testében összecsiszolódott a balett és az amerikai modern tánc, megindult egy éppen ellentétes folyamat, a táncnyelvek és tánctechnikák újbóli polarizációja. E periódusban már másfelé tájékozódtak a fiatal táncosok, Alwin Nikolais, de főként Merce Cunningham eszméi nyűgözték le őket, majd hamarosan az amerikai posztmodernek. Párizsban 1974-től a besorolhatatlan Carolyn Carlson – Nikolais társulatának korábbi tagja – kortárs Stúdiója borzolta a híresen konzervatív operaházi kedélyeket. De nagyjából ezzel egy időben maga a társulat tűzött műsorra egy Cunningham-művet, a Stúdió pedig 1980-tól már szinte csak amerikai posztmodern alkotókkal dolgozott. 1978-ban Steve Paxton egyik korábbi munkatársa indított kontakttánc-műhelyt Párizsban, s Angers-ban Nikolais vezetésével megnyílt

a Nemzeti Kortárstánc-központ (CNDC). Aztán 1980-ban a nancyi fesztiválon bemutatkozott a japán Sankai Juku, s ezzel a butoh is megjelent Európában. Nagy-Britanniában, a Dartington College-ben 1973-tól M. Fulkerson release-technikát tanított, London pedig 1978-ban új fesztivált indított (Dance Umbrella) kimondottan a legújabb amerikai irányzatok európai bemutatására. Bécsben 1982-től a Nemzetközi Táncfesztiválon is mindig szerepelt egy „Új tánc" válogatás, felvonultatva a legfrissebb kísérleteket – mintegy jelezve, a nyolcvanas évek a nagy európai tánc-boom időszaka.

Mindeközben…

A vasfüggöny innenső oldalán, megfosztva a szabad utazás és tájékozódás lehetőségeitől, elzárva a modern művészet „felforgató" hatásaitól, minderről a pezsgésről semmit nem tudhattunk. Vendégelőadások csak a szocialista blokkból jöttek, hacsak nem csúszott be néha egy olyan véletlen, mint a Nikolais Társulat 1969-es fellépése, majd Carlson szólóestje és a Rambert Balett vendégjátéka a hetvenes évek közepén, vagy 1983-ban a felháborodást és csodálatot egyaránt kiváltó *May B.*[1] A tánc rögzített formái is elérhetetlenek voltak – hol volt akkor még a video! –, kivéve a *Párizsi balett* című filmet az ötvenes évek legvégén, így legalább Béjart-tól *A magányos férfi szimfóniája* bátoríthatta Eck Imrét a balett modernizálására. A szakma persze nem volt teljesen tájékozatlan, hiszen megjelentek belső, kizárólag a Magyar Táncművészek Szövetsége tagjai számára hozzáférhető kiadványok, és ugyanebben a zárt körben információs vetítések is zajlottak. A tagok egy szűkebb csoportja számára adódtak utazási lehetőségek, és nagyjából ugyanez a kör – a BM látókörében maradva – az amerikai követség által rendezett vetítésekre is járhatott. A nyilvánosság 1976-ig egyedül a *Muzsika* folyóirat táncrovatának erősen szűrt és torzított információiból tájékozódhatott a világban zajló új tendenciákról.

Az első hajszálrepedések ebben az örökre mozdulatlannak tűnő, kétszer két pólus – balett/néptánc, profi/amatőr – köré szerveződő magyar táncvilágban a hetvenes évektől mutatkoztak. 1976-ban máig érthetetlen módon az Állami Balett Intézetben Graham-kurzust tartott a LCDS esti tagozatának vezetője, K. Bell Kanner; ez elsősorban a még növendék Lőrinc Katalinra tett döntő hatást, aki egy évre rá a Mudra növendéke lehetett, és itt tovább mélyíthette a kurzuson szerzett tudását. Amikor aztán sok további tapasztalattal felvértezve a nyolcvanas évek elején a Pécsi Baletthez szerződött, kizárólag a Pécsi Művészeti Szakközépiskola hívta meg óraadónak, a társulat vezetése nem tartott igényt speciális tudására. A Graham-technika közvetítésének másik magányos úttörője, Árva Eszter nyitottságát akkor szívta magába, amikor még a Pécsi Balett vezető táncosa volt. Árva (ekkor már az Operaház tagjaként) rendszeresen járt a kölni kurzusokra, ahol elsősorban a Graham-technikát sajátította el. De kit érdekelt ez a hazai professzionális közegben, ahol az volt a megkérdőjelezhetetlen, „hivatalos" vélemény, hogy mindennek a klasszikus balett az alapja, és aki azt tudja, annak nincs szüksége semmiféle más tudásra. Kricskovics Antal ellenben úgy érezte, az általa ismert és birtokolt balkáni, elsősorban lánctáncokból álló néptáncanyagot jól kiegészíthetné az egyik tanulmányútján látott Graham-technika. Így meghívta Árvát, aki heti rendszerességgel tartott órákat a Fáklya Együttes amatőr táncosainak, és Kricskovics 1976-tól készült koreográfiáiban – elsősorban a felsőtest és a karok plasztikus és a padló hangsúlyos használatában – nyilvánvalóvá vált a Graham-hatás.

Köln, ahová az Állami Balett Intézet is ki-kiküldött növendékeket, a nyolcvanas évektől fontos helyszíne lett a hazai táncosok tájékozódásának, mert Heinz Laurenzen – talán korábbi szoros együttműködésük hatására Milloss Auréllal – hathatósan támogatta azokat a magyar érdeklődőket, akik nem kaptak állami támogatást ahhoz, hogy részt vegyenek a kurzusokon. Drezda viszont könnyebben megközelíthető célpont volt a magyarok számára, hiszen oda nem kellett nyugati útlevél és valuta. A Palucca Schule nyári kurzusai pedig egyfajta szocialista konkurenciái voltak Kölnnek, így elvétve itt is megjelent a Graham-, a Limón- vagy a Cunningham-technika, bár a hangsúly mindig is a Palucca képviselte német hagyományon és a dzsessztáncon volt. Így aki nem elégedett meg Jeszenszky Endre sokféle hatást összegző dzsesszóráival, legkönnyebben Drezdában képezhette tovább magát, és itt még a Kulturális Minisztérium is fedezte a résztvevők költségeit. Jeszenszky amatőr balettiskolájába egyébként „mindenki" járt, hiszen egyedül itt lehetett rendszeresen mást is tanulni, mint klasszikus balettet. Mindenki alatt azokat a nem Balett Intézetet végzett – mert Pécsett is csak 1974-ben indult meg a középfokú hivatásos oktatás –, nyitott és érdeklődő fiatalokat kell érteni, akik előtt csak egyféle táncos pálya állt nyitva, az ún. könnyű műfajok világa, mert az éjszakai szórakozóhelyeken, valamint az Operettszínházban és a televízió szórakoztató revüiben csak azok kaphattak munkát, akik járatosak voltak a dzsessztáncban. E mindenki közül kiemelkedett Berger Gyula, aki miután Kölnben és Drezdában, a legautentikusabb tanároktól (C. Taliaferro és R. Steinberg) elsajátította, nálunk is meghonosította – saját társulatában, az első magyar független együttesben, majd különféle kurzusokon tanítva – a Limón-technikát. Mert a nyolcvanas években, az egyre puhuló diktatúrában felgyorsultak a változások, és fél évtized alatt szinte minden olyan új tánciránzyat beáramlott, amelyektől a korábbi évtizedekben hermetikusan elzárva éltünk: megszülettek az első független alkotóműhelyek, társulatok, iskolák, s az amatőrök, a kultúrpolitika e megtűrtjei, a „hivatalos" művészeti szcéna korszerű alternatívájává váltak. Az intézményesülés azonban egyre késett, egyedül a Soros Alapítvány segítette szórványosan ezeket az első lépéseket, s 1986-tól a Petőfi Csarnok kínált rendszeres játszóhelyet a – hazai és nemzetközi – kortárs irányzat számára.

A ma is magánintézményként működő Budapest Kortárstánc Főiskola elődje, a Kreatív Mozgás Stúdió (KMS) 1983-ban nyílt meg – magánstúdióként a Balett és Társastánc Munkaközösségek világában – Angelus Iván és Kálmán Ferenc irányításával, akik mindketten tanultak Jeszenszkynél, de Drezdában és Kölnben is képezték magukat. A KMS 1984-től nyáron nemzetközi kurzusokat szervezett, de a hatalmas érdeklődés miatt hamarosan téli és rövidebb kurzusokra is sor került. Négy év alatt gyakorlatilag minden jelentős modern és kortárs technikával megismerkedhettek itt az érdeklődők. A Stúdió sok más mellett kínált dzsessz- (B. Taylor, M. Mattox, R. Hammadi), Graham- (M. Desdunos), Limón- (A. Dreyfus), Cunnigham- (A. Papoulis), Dunham- (L. Silverberg Willis), kontakt- (Nagy József, S. Paxton), Alexander- és release-órákat (Karczag Éva, V. Schick). A kontakt improvizáció, amelyet elsőként Nagy Jó-

1 A francia Maguy Marin *May B* című koreográfiája egészen kivételes hatással volt a szárnyát bontogató hazai új hullámra. Erről részletesen lásd: Králl Csaba, „Egy vendégjáték elő- és utóélete – A *May B* és a hazai függetlenek", *Parallel*, 27. sz. (2013): 4–14.

zsef tanított, radikális hatást gyakorolt elsősorban a hazai pantomimesek világára (Goda Gábor, Tana Kovács Ágnes, Balázs Mária, Mándy Ildikó, Uray Péter), mert a testek fizikai kommunikációját kidolgozó módszer több volt, mintsem egy tánctechnika, hiszen egy új, testközpontú színházi gondolkodáshoz kínált alapokat. A kontakt széles körű elterjedését az is ösztönözte, hogy a Párizsban élő Nagy magyar résztvevőkkel alapította meg együttesét, Budapesten mutatta be első kompozícióit, és később is sok magyar előadóval (Hudi László, Szakonyi Györk, Lengyel Péter, Rókás László, Gemza Péter) dolgozott.

A Műszaki Egyetem nyári nemzetközi kurzusai 1985-ben indultak. Az egyetem (amatőröket befogadó) színháza, a Szkéné – élén a pantomimművész Regős Pállal – 1979-től adott otthont a Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozóknak, és ezzel olyan új színházi törekvéseknek (Barba Odin Színháza, a Shushaku and Dormu, a Gyerevo), amelyek nem a szöveget, hanem a mozgást és a látványt, a színész testét állították a középpontba, s így elmosták a korábbi merev határokat tánc és színház között. Mindez komoly ösztönzést adott a hazai kísérletezőknek, ráadásul a butoh – Kazuo Ohno és Emi Hatano – is ebben a közegben jelent meg először Magyarországon. A nyári kurzusok (IDMC) tánckínálata részben fedte a KMS kurzusait, részben el is tért tőle, elsősorban a butoh, majd a népszerűbb táncformák (show, sztepp, hastánc, salsa, hip-hop, flamenco) beemelésével. Ám a kurzusok kínálta lehetőségek, az új tánctechnikák és testfelfogások nem rengették meg – pontosabban fogalmazva: meg sem karcolták – a hazai professzionális táncvilágot, amely távol tartotta magát ezektől az amatőr, tehát lenézett, semmibe vett újító törekvésektől. Viszont a mai függetleneket – mármint az „idősebbeket" Ladjánszki Mártától Földi Béláig, Fincza Erikától Lippai Andreáig – nagyon is megérintette az az ösztönző sokféleség, a gondolkodásnak, a kifejezésnek, a kutatásnak az a végtelen szabadsága, amelynek szellemiségét a KMS és az IDMC kurzusok a technikai tudáson túl közvetítették.

Egyetlen professzionális társulat azonban kivételt jelentett. Az 1987-ben alakult Szegedi Balettet művészileg Imre Zoltán irányította, aki a hatvanas években Kölnben tanult Graham-technikát, majd előadói pályája csúcsán a Rambert Balett tagjaként aktív részese volt a balett és a modern tánc összeolvadásának, és nézőként követte a Dance Umbrellán fellépő kortárs irányzatokat is. Társulatvezetőként olyan koreográfusokat (J. Uotinen, R. Galván, M. Hawkins) hívott Szegedre, akik nem pusztán betanították a műveiket, hanem továbbfejlesztették, szélesítették a táncosok tudását a Graham-, Limón- és Cunningham-technikával, és egyben alkalmassá tették őket arra, hogy improvizáljanak, és ezzel a koreográfusok valódi alkotótársaivá váljanak. Ugyancsak ő volt az egyetlen, aki ösztönözte az együttesi stúdiómunkát, lehetőséget adva az ígéretes kezdőknek a kíséretezésre. És e névsor egy része ma is impozáns: Bozsik Yvette, Krámer György, Lőrinc Katalin, Juronics Tamás…

Köszönöm azok segítségét, akik megosztották velem emlékeiket: Berger Gyula, Fekete Hedvig, Lőrinc Katalin, Maros Anna, Regős János, Szalay Tamás.

HIRDETÉS

Előfizetés a Színház folyóiratra

Egy évre 4900 forint

SZÍNHÁZ

Előfizetés módja: banki utalással K&H Bank
Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000
Tulajdonos: Színház Alapítvány

A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.
2018-ban 10 szám megjelentetését tervezzük.

szinhazalapitvany@gmail.com

TÖRÖK ÁKOS

MÁR NINCS TABULA RASA, MINDEN FIRKA A FIRKÁN, KOMMENTÁR

A modern tánctechnikáktól a „hibrid tudásig"

Mennyiben befolyásolták régen, és mennyiben befolyásolják ma a különböző tánctechnikák a táncművészet arculatát? Miért szűnt meg közvetlen jelentőségük az alkotófolyamatra, miközben a tánctréningek és workshopok világa soha nem látott óriási dzsungellé terebélyesedett? Mit kell tudnia, mennyire kell felkészültnek lennie egy kortárs táncművésznek/alkotónak manapság, ha maradandó jelet akar hagyni maga után? TÖRÖK ÁKOS többek között ezekre a kérdésekre kereste a választ öt beszélgetőpartnerével, GÁL ESZTER, KELEMEN PATRIK, LADJÁNSZKI MÁRTA, MÉSZÁROS MÁTÉ és RÓZSAVÖLGYI ZSUZSA táncos-koreográfusokkal, akik a kortárs tánc egészére átfogó, nemzetközi kitekintéssel bírnak.

– Induljunk el a „kályhától", és nézzünk kicsit vissza a múltba, amikor az addig egyeduralkodó balett, illetve balett-technika hegemóniája megrendült. Hogyan tudnátok jellemezni, leírni a klasszikus modern tánctechnikákat, amilyen a Graham, a Limón vagy a Cunningham? Mit tudtak, amit akkor más technikák nem?

Gál Eszter: A XX. század elején radikális változások kezdődtek a táncéletben: megjelent a modern tánc. Ez lényegében szakított a balett minden hagyományával, és azt kutatta, hogy a test a balett mozdulatain kívül milyen más mozdulatokra képes, amelyekre alapozva új táncnyelvet lehet kialakítani. Elsődleges célja a kifejezés teljes szabadságának a megvalósítása volt. Martha Graham[1] a drámai tartalmak testi, mozgásos kifejezésének alapvető rendszerét alkotta meg. A föld, a gravitáció, a testközpont, a légzés, az aktív törzsmunka alkalmazásával az ember folyamatos küzdelmét, vívódását öntötte technikába, ami által a modern tánc önálló, független művészeti ággá nőtte ki magát. A nevével fémjelzett technika a modern tánc egyik alapvető tréningje lett.

A mexikói születésű José Limón[2] számára a tánc az emberi szellem elkerülhetetlen kifejezése volt, több mint jól végrehajtott és eredeti módon kigondolt mozdulatok sorozata. Már táncos tanulmányai alatt saját súlyának kontrollálásával, kihasználásával kísérletezett, és a testsúly elosztására dolgozott ki gyakorlatokat izolációs mozgásokban. A testsúly komplex megoszlása érdekelte, amivel új dimenziót nyitott meg a tánctechnikákban. Növendékeit arra ösztönözte, hogy terjesszék ki fizikai határaikat, fejlesszék tovább az általa tanított mozdulatokat, adjanak drámai jelentést a mozdulatoknak, és keressék meg maguk a jelentéstartalmakat.

A modern és a posztmodern tánc határán alkotó radikális újító, Merce Cunningham[3] gondolkodásának középpontjában a tiszta mozgás állt. Szemléletében bármely emberi mozdulat szolgálhat a tánc anyagaként. A táncot függetlenítette a zenétől, az irodalmiságtól, nem használt díszletet, és decentralizálta a teret. Szerkesztési elve a „by chance" (véletlen), ennek a lényege, hogy az elkészült mozgássorok tetszőlegesen más és más sorrendben adhatók elő. Mozgástechnikai rendszerében a gerincoszlop az alapvető mozgásközpont. A Cunningham-technika fő karakterét a balettnek megfelelően kifelé forgatott lábpozíciókban állva végzett gyakorlatok adják, amelyek a törzs hajlítására és nyújtására épülnek.

1 Martha Graham (1894–1991)
2 José Limón (1908–1972)
3 Merce Cunningham (1919–2009)

Limón-technika óra a bécsi ImPulsTanz fesztiválon. Fotók: Karolina Miernik

– És mi volt, illetve most mi a helyzet ezekkel a klasszikus modern tánctechnikákkal Magyarországon?

Ladjánszki Márta: Mire hozzánk beérkeztek ezek a stílusok, nyugaton valójában már mindenki az új tendenciákra és alkotókra cuppant rá.

Rózsavölgyi Zsuzsa: Én például tizennyolc éves korom óta nem csináltam modern technikát. Amerikában, ahonnan erednek, kanonizálták és az iskolákban is tanítják ezeket, itthon viszont már nem nagyon lehet olyan tanárt találni, aki bármelyiket tudná tanítani. És ha a SEAD-en[4] betennének egy Graham- vagy egy Limón-órát az órarendbe, a hallgatók húznák a szájukat, és elmennének az iskolából. És joggal, mert hol van olyan együttes ma, ahová felveszik azt a fiatalt, aki például Cunningham-képzésre áldozott az életéből négy vagy nyolc évet.

G. E.: A José Limón Táncegyüttes még őrzi a hagyományokat. Közben pedig mozog tovább a technika, de mi itthon nem tudjuk, merre.

– Amikor a hetvenes években a kontakt tánc berobbant, ami akkor egyik vezető áramlata volt az új technikáknak, miben hozott újat?

G. E.: A kontakt abból indult ki, hogy bármilyen test képes a táncra, és minden arra vonatkozó formai megkötést elvetett, hogyan kell kinézzen a tánc. Ezáltal a hétköznapiság és természetes mozgások jelentek meg a színpadokon. Ez a technika a test megismerését célozza a gravitációs környezetben: mire képes a test, ha egy másik testtel érintkezik. Ebben a felfogásban a test anyagszerű, és a személyiség másodlagossá válik. A táncos itt már nem kifejez és elmond valamit, hanem ő maga a tánc tárgya. A néző látja a táncost, és a pillanatban megtörténő mozdulatait követi. A kontakt improvizáció történéseit a táncosok nem irányítják, hanem engedik. A tánc során meghagyják egymás választási szabadságát, hiszen mindenki képes megoldani az adódó helyzeteket.

4 Az 1993-ban alapított Salzburg Experimental Academy of Dance eddig mintegy harminc országból fogadott tanulókat a világ minden tájáról.

– Hogyan találkoztak korábban és találkoznak most a táncosok és a koreográfusok a különböző táncstílusokkal és technikákkal?

L. M.: Mivel nekünk magyaroknak nincs saját technikánk, ez attól függött mindig is, hogy milyen, külföldön elsajátított irányzatok jöttek és jönnek be Magyarországra, és a különböző intézmények mit neveznek ki etalonnak, és ezzel összefüggésben mit tanítanak ott a tánctanárok.

R. Zs.: Amikor még a Goliba[5] jártam, néptáncot, Vaganova-féle klasszikus balettet, Grahamet, Limónt, Cunninghamet és kontakt táncot lehetett tanulni, de például az a Limón, amit Gálik Éva tanított, már nem az eredeti volt, mert volt benne sok földtechnika, ami akkor külföldön nagyon fölkapott volt. Amikor kimentem a SEAD-re és a P.A.R.T.S.-ba[6] tanulni, az egyetlen technika, amit az itthon tanultakból kamatoztatni tudtam, az a kontakt és a földtechnika volt. A P.A.R.T.S.-ban az Amerikából érkező release-technikát oktatták. Amikor ott tanultam, akkor készült a Rosasban a *Rain*, amit magas, vékony táncosnők táncoltak. Most, tizenöt évvel később már elterjedtek az akrobatikus, nagyon gyors és férfias stílusok. Kihalófélben vannak a nőies technikák. Sokkal több férfi tanár tanít a kortárs tánciskolákban. Hogy éppen milyen technikák elérhetőek, az mindenhol attól függ, hogy éppen melyik koreográfus népszerű.

G. E.: Ilyen például a gaga, ami inkább egy mozgásnyelv és pedagógia, mint technika. A gagát Ohad Naharin, a Batsheva Dance Company vezetője fejlesztette ki a társulatának, és ma már gaga tanárképzések is vannak. Vagy például amikor először volt itt nálunk Wim Vandekeybus,[7] nagyon

5 Az Angelus Iván alapította közép- és felsőfokú tanintézmény, a Budapest Kortárstánc Főiskola „beceneve".

6 Performing Arts Research and Training Studios. A brüsszeli kortárstánc-intézmény 1995 szeptemberében nyitotta meg kapuit, alapítója és művészeti-pedagógiai módszerének kidolgozója Anne Teresa De Keersmaeker (Rosas).

7 Az Ultima Vez társulat alapítója (1986), koreográfusa.

sokan akarták őt követni, emlékszem, a workshopon Goda Gábor is ott szaladt, ugrott és vetődött velem együtt. Több olyan koreográfus is volt, van, aki a koreográfiájához megfelelő mozgásokhoz egyszer csak létrehozott és elnevezett egy mozgásrendszert, amilyen például az Anouk van Dijk-féle *countertechnique*. Az igazi probléma az, hogy egy fiatal hogyan választja ki az oktatási intézményt a maga számára, ha az a célja, hogy eljusson egy általa kiválasztott alkotóhoz, akivel szeretne dolgozni.

– A kortárs táncosok felkészülését, munkáját megszámlálhatatlanul sok és ezerfelé ágazó (tánc)technikai tréning, kurzus, alkotói workshop segíti manapság. Hogyan lehetne ezeket csoportosítani, rendszerezni, e hatalmas kínálatban valamiképp „rendet vágni"?

R. Zs.: Inkább alkotók vannak, akiknek a stílusa egyszer csak berobban, és a fiatalok rákattannak erre a stílusra. Ráadásul a szakma egészét az ágazatok sokféleségével nem is lehet átlátni, mivel mindannyian egy-egy különálló buborékban vagyunk. Amiben én vagyok a P.A.R.T.S. és a Rosas után, az ugyanúgy egy buborék, mint a klasszikus balett vagy a dzsesztánc, vagy a performanszművészet, ahová már nem is feltétlenül csak táncvonalról érkeznek az alkotók.

Kelemen Patrik: Technikákról nem is beszélhetünk, én a technológia szót szeretem használni helyette. Ezek olyan, egymással adott módon összefüggő képességhalmazok, amelyek a táncost segítik a helytállásban. Az elvárások évadról évadra, alkotóról alkotóra, sőt, projekt-alapon szerveződő munkákban akár napról napra változhatnak.

Mészáros Máté: A workshopok egyik része fizikai oldalról közelíti meg a tréningezést, a másik alkotói oldalról. Az előbbihez tartozó újvonalas technikák közül érdemes megemlíteni a David Zambrano által behozott *flying-low*-t[8] és annak hatásait, vagy a *fighting monkey*-t,[9] amely mostanában egy nagyon trendi megközelítése a táncnak, de vannak, akik a testépítést vagy éppen a jógát ötvözik a tánccal. Azért nehéz ezekben igazán rendet vágni, mert a legtöbb workshop az azt tartó alkotó vagy táncos személyiségéből fakadóan egyedi. Mostanában inkább az követhető nyomon, hogy vannak a nagy együttesekből „kitáncoló" táncosok által tartott tréningek, amelyek ha nem is egy az egyben másolják a korábban elsajátítottakat, de bizonyos elemeik általában levezethetőek azokból. Én például éveken át dolgoztam az Ultima Vezzel, és amit ott tanultam, az az általam tartott *partnering*-kurzusokon egyértelműen megjelenik.

G. E.: Nem biztos, hogy van értelme a csoportosításnak, mivel inkább tendenciákat és formanyelveket látunk, amelyek gyakran egy-egy koreográfus köré szerveződött társulathoz kötődnek. Táncosoknak szervezett workshopok tartására azért is hívják az együttesekben táncoló, de már tanító táncművészeket, hogy a kifejezetten arra az együttesre jellemző tánctechnikát adják tovább. De ennek már nincsen köze néven nevezhető modern vagy kortárs stílushoz vagy technikához. Van benne Limón, release, rengeteg földtechnika, sok akrobatika és sport. Egy mix, színház- és játékszerű elemekkel.

– Mit jelentenek és mennyire vannak jelen Magyarországon a testtudati technikák?

L. M.: Még nem nagyon érkeztek be hozzánk.

R. Zs.: Az intézmények nem nagyon akarják beengedni, mivel azt mondják, ha egy táncos nem izzad le, az nem tánc.

G. E.: Azért is nehéz erről beszélni, mert a legtöbb testtudati technika közel áll a gyógyításhoz, hiszen abból indul ki, hogy tudjam, mi történik az egészséges testben, és olyan mozgásformákat találjak, amelyek erre tekintettel vannak. Ezenkívül elkezdenek azon is gondolkodni a fiatal táncosok, hogyan hat a testükre és az egészségükre mindaz, amit egy másik órán csinálnak. Nagyon leegyszerűsítve: elképzelhető, hogy a balettórán nem fogják maximálisan kifordítani a lábfejüket, mert jól tudják, hogy az árt az ízületeiknek. Az intézmények pedig általában nem nagyon akarják, hogy ez a fajta tudatosítás beleszóljon az oktatás folyamatába, még akkor sem, ha a diákok hosszú távon ettől jobb táncosokká válhatnak.

R. Zs.: Tőlünk nyugatabbra azért vannak iskolák, ahol az alapvető szomatikus technikák jelen vannak, még ha esetenként inkább csak mellékesen is. A P.A.R.T.S.-ban például majdnem minden kortárs technikát tanító tanár ezekkel a technikákkal kezdte az óráit.

G. E.: Ráadásul a testtudati vagy szomatikus technikáknál az idegrendszer nagyon másképpen funkcionál, mint egy tradicionális tánctechnikánál. Az utóbbi egy lineáris tanulási folyamat, kívülről kapott visszajelzéssel, ez lehet a tükör vagy a tanár, egy formai tanulás, amelyben természetesen van testélmény is, de a cél az adott minták követése. A másik ennek a fordítottja: nem a külső mintákat követed, hanem a test belső folyamataira figyelsz, többnyire formai megfelelés nélkül. Az idegrendszer átállására idő kell, és erre a napi órarendek menetén belül nem nagyon van lehetőség. Ha pedig ezeket a módszereket csak kis dózisban, rövid ideig kapjuk, az többet árthat, mint használ, mert összezavarhatja a testet és az elmét, ezáltal a táncosnak elakadásai lehetnek egyéb képzési területeken.

L. M.: Már csak ezért is megérné ezeket a módszereket bevezetni a táncosok képzésébe, mert segítenek elkerülni a sérüléseket. Nyugaton például sok balettegyüttesben már nem az az etalon, hogy a két lábfej egy vonalban legyen első pozícióban. Mivel tudják, hogy így kevesebb a sérülés és a betegállományban töltött idő. Ezért akár rá is szólnak a táncosra, aki még a Vaganova-rendszer szerint tanulta a klasszikus balettet.

R. Zs.: A *Medúza* című darabomnál, amikor huszonegy táncossal dolgoztam, ilyen jellegű technikát is alkalmaztam, amellyel egyfajta meditációs állapotba vittem le a táncosokat. Volt benne a fasciaterápiától[10] kezdve a jógáig minden. Így rugalmasak lettek, és teherbíróak. Nem voltak sem kifakadások, sem sérülések.

– A testi és lelki egészségen túl ezek a technikák hozzáadnak valamit az előadásokhoz is?

G. E.: Ezek nem direkt hatások, nem olyan, mint ha sokat húzódzkodom, akkor izmosabb leszek. És nem is az egyik pillanatról a másikra történik a változás: szép lassan a táncos egész lénye átalakul. És az előadó lényének a változása az előadáson is meglátszik.

L. M.: A néző egy komplex embert lát, akinek a szellemi és fizikai létezése egységben van. A rögzült technikák begyakorlásával nem lehet eljutni oda, ahová ezekkel a technikákkal igen, hogy valaki akár minden mozgás nélkül csak kiáll a színpadra, és árad belőle a jelenlét.

– Úgy tudom, egyre több táncos jár jógázni. Ennek mi lehet a magyarázata?

8 A David Zambrano által kifejlesztett földtechnika elnevezése, mely a csecsemők és kisgyerekek mozgásából kiindulva épít fel egy logikus rendszert felnőtt testre. Forrás: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279

9 Elsősorban fizikális tréning, amelyet két volt Ultima Vez-táncos fejlesztett ki, l. https://fightingmonkey.net/featured/14-what-isbrfighting-monkey.

10 Alapvetően a kötőszövetek lazítása.

L. M.: Ebben az is közrejátszik, hogy a jógának divatja van.

R. Zs.: Ez igaz, viszont a jóga olyan vonalakat és erőt ad, amilyet más stílusok és technikák nem. A SEAD-en egy éven keresztül tanított jógát egy indiai mester, ami után például sokáig meg tudtam állni egy lábon. Márpedig ezt előtte négyévnyi klasszikus balett nem tudta elérni nálam.

G. E.: A jóga megtanít tudatosan dolgozni és pihenni is. Azért lehet ilyen népszerű a táncosok körében, mert a tiszta technikák és a szomatikus módszerek között áll. A jógapózokba való beállítások eljuttatnak egy pontosabb testhasználathoz, a jóga tudatosítja a belső folyamatokat, de emellett van egy tiszta formarendszere, és ha akarsz, még le is izzadsz, miközben a belelazulás és a relaxáció is része. Emellett, mivel több ezer éves, hitele is van. Bár igaz, hogy az a jóga, amelyet napi szinten gyakorolunk, adaptálódott a mai rohanó világunkhoz, és már kevés köze van az eredetéhez.

L. M.: Ehhez egyébként a tradicionális modern technikák közül a legközelebb a Horton-technika áll.

– A titeket ért hatások – nevezzük stílusoknak, technikáknak, tréningeknek vagy bárminek – közül melyiket emelnétek ki, és miért?

K. P.: Én személy szerint a mély testtudatot és testkontrollt, az érzéki figyelem tökélesítését, a koncentráció kiélezését tartom fontosnak, megfejelve egy adag tudatos előadóisággal. Az európai alkotók közül kiemelkedőnek találom Thomas Hauert alkotói és pedagógusi munkásságát. Bár a rendszerei lezártak és szilárdak, valahogy újra és újra fel lehet őket tölteni frissességgel, és mindig van egy új szint, az érzékenységnek és a képességnek egy új, virtuóz határa, amelyet az ő elképzelései alapján meg lehet célozni.

M. M.: Mostanában több olyan alkotó is van, aki a workshopján résztvevőkkel közösen próbál kikísérletezni egy technikát. Abban az esetben, ha aki tartja, hajlandó elfogadni, hogy nem egyetlen egyetemes igazságot szolgáltat, hanem valóban választ keres a kérdéseire, ez nagyon izgalmas és jó kölcsönhatás tud lenni.

– Az előadásokon látszik, hogy milyen stílusokat és technikákat tanult egy táncos?

L. M.: Észre lehet venni, ugyanis az együttesek mögött lévő iskolák izolálják ezeket a technikákat, mivel az adott együttesek számára képzik a táncosokat.

G. E.: A kortárs táncban most egyszerűen nem tudjuk, hogy a fiatal táncosokat érő hatásokból hogyan lesznek előadások. Káoszt érzek bennük, és azt, hogy őrületes keresgélés zajlik a számukra hirtelen kinyílt világban.

R. Zs.: És ez az igazi tehetségeknél nem is a tanult technikák vagy a tréningek kérdése. A képzés csak gazdagítja a már meglévő mozgásintelligenciát.

L. M.: Az ő esetükben mindig annak szurkolok, nehogy beszoruljanak egy stílusba akár az intézményesült képzések során, akár egy karakteres alkotóval való találkozáskor.

G. E.: A mai táncosra azt mondják, hogy *over all*, vagyis mindent kell tudnia. És ebből a klasszikusbalett-alap ritkán hagyható ki, most még itt tartunk. Ezen túl a technikai tudást jellemzi valamiféle testismeret, amely vagy a jógából, vagy valamilyen ellazulástechnikából, vagy testtudati technikából ered. A táncos már tudja a testét a földön használni, és az érintésen keresztüli kommunikációban is jól tréningezett. Innen pedig már a koreográfuson múlik, hogyan dolgozik a táncosaival, és épít fel mindebből egy előadást.

K. P.: Jelenleg valóban *minden-az-egyben* táncosokra van szükség, akik a mindent ráadásul minél gyorsabban elsajátítják. Svájci bicska táncosokra, akik egyben alkotók, improvizatív művészek, dramaturgok, próbavezetők, trénerek, ruhatervezők, énekesek, tanárok, menedzserek és médiaszakemberek is. Ezen képességek halmazából születik az *új művészi igény*. Azt hiszem, a XXI. század a hibrid tudású embereké, akik tudnak rendszerekben gondolkodni, ugyanis nincsenek sémák, mert amint valami megszilárdul, meg is törik. Tartalom és kontextus kéz a kézben jár, és egy táncosnak mindkettőt uralnia kell. Ezen felül iszonyatosan fontos szempont, hogy egy-egy alkotónak mi a személyes hitvallása, ars poeticája, ha tetszik, mert az mindig átüt a munkán.

– Mennyire kötik vagy köthetik meg a technikák és stílusok a táncosokat?

L. M.: Ahogy a klasszikusbalett-képzésben, úgy az egyes rögzült tánctechnikákon nevelkedett táncosoknak is nehéz elszakadni a „kiképzéstől" a különféle sajátos és jól behatárolható stílusú együtteseknél eltöltött évek után. Talán azért is van ez a technika iránti elhivatottság az intézményesült formákban, mert igazából nem táncművész-, hanem szakmunkásképzés zajlik. Így pedig nagyon nehéz alkotóvá válni.

K. P.: Társulati keretek között egy táncos alapvetően végrehajtó-kiszolgáló szerepbe kerül, ahol egy alkotó vízióját valósítja meg az együttes. A társulatoknak általában van törzsközönsége, amely elvár egyfajta stabilitást, ráadásul ezek a társulatok mind egy-egy karakteres alkotóhoz kötődnek. Ehhez képest a projekt alapon szerveződő alkotói folyamatok többrétűek. A létrehozás során több szereplő alakítja a művet a lángeszű *auteur*[11] helyett. Sokkal nagyobb a szabadság, sokkal kisebb a nyomás egy arculat fenntartására, de ezáltal az elért emberek száma is kevesebb. A kérdés az, hogy a táncos milyen keretek között létezik szívesebben, és melyik szituáció milyen képességeket vár el tőle.

G. E.: Vannak együttesek, ahol végrehajtókra, és nem alkotókra van szükség, és sokan nem is vágynak másra. Sokat gondolkodom azon, mitől jó táncos valaki, és mit jelent a magas technikai tudás. Vannak, akik szerint attól vagy jó táncos, hogy milyen magasra emeled a lábad, és hány piruettet tudsz forogni, és vannak, akik szerint attól, ahogy a lehetőségeiddel összhangban benne vagy a mozgásodban.

R. Zs.: Sokan nem azzal az elképzeléssel kezdenek táncolni, hogy színpadon legyenek, és főleg nem, hogy alkotó emberekké váljanak. Vannak, akik egyszerűen csak egészségesek akarnak maradni. Sokan pedig arra készülnek, hogy minél tökéletesebben elsajátítsák a technikákat, és minél jobb táncosok legyenek, akik majd a legjobb együttesekben is helyt tudnak állni. Ráadásul, ez személyes tapasztalatom, táncosként van annak egy erős lökete, amikor rájössz, hogy valamit nagyon jól csinálsz. Nekem például a képzésem nyolcadik évében jött ez az érzés.

G. E.: A táncszínpad most már rettentően sokszínű. Adott egy intézmény, amelyik követ egy tradíciót, de hol van ma az a színpad, ahol az ott szerzett tudásra, az ott képzett „kőműves" szakmunkásokra van szükség? Hova fog elmenni az a „kőműves", és mit fog építeni?

– Bizonyos tánctechnikák és -stílusok régen akár hosszú évtizedekig is meghatározóak voltak, de mi van ma? Milyen gyorsan fluktuálnak, évülnek el, és mi kényszeríti ki ezeket a változásokat?

K. P.: Nem hiszem, hogy a Graham-technika bármivel stabilabb volna, mint bármelyik másik, ami ma van. Bizto-

11 Szerző, teremtő.

san volt különbség az 1966-os és 1991-es iterációk[12] között. Nyilván az értékmegőrzésnek sajátossága egyfajta konzerválás, de amíg valami használatban van, addig élő, lélegző dologról beszélünk. És nem hiszem, hogy a tánc, sőt a mozgás copyrightolható lenne – itt jönnek be a képbe a hibrid tudások. Kérdés, hogy ki milyen tánctörténeti vonulatra ül fel, ki min szörföl. Rengeteg a lehetőség, mert most Európán belül egy szétforgácsolódott, decentralizált táncszcénáról beszélünk, ahol Brüsszel vagy Berlin hegemóniája már egyáltalán nem egyértelmű.

M. M.: Manapság létezik egyfajta divattáncolás, amikor egy markáns alkotó-előadó elkezd valamit, amit aztán sokan utánoznak. Ezek egy-két év alatt le szoktak csengeni, egyszerűen elvész az újdonságuk. Ilyen volt Anton Lackhy stílusa, amely pár éve hatalmasat robbant, mindenki ezzel a sebességgel és a roppant precíz részletességgel foglalkozott. Korábban nem volt az, hogy mindenki ugyanazokat videókat nézi a világhálón, ugyanazokból inspirálódik, majd a saját mozdulatait is megosztja a neten. Korábban egy-egy technika, stílus, mozgásforma hosszabb ideig tudott egy adott alkotó személyéhez vagy egy együtteshez kötődni, rögzülni. A folyamatos megosztások miatt mostanra minden általánosabb és személytelenebb lett.

K. P.: Rendszerben gondolkozás, kontextusteremtés, magas fokú technológiai felkészültség, specifikus tudásanyagok, ezek azok a tematikák, amelyek szerintem a leginkább figyelmet kapnak jelenleg a workshopokon és szemináriumokon. Vagy pedig az egy-egy izgalmas, virtuóz táncos vagy alkotó személyes értékrendje mentén kialakított közös munka.

– Mindezek után miből dolgozik ma egy kortárs koreográfus?

K. P.: Bármiből. Ez a generáció már nem keresi, hogy egy ötlet/kép/anyag/töredék hogyan került elé vagy bele, hanem adottságnak, kiindulópontnak tekinti. Szaturált személyiségek vagyunk, tele vagyunk tömve mindennel. A tabula rasa mint kiindulópont többé nem létezik, ma már minden firka a firkán, kommentár. Keressük a talpalatnyi szabad területet. Azt hiszem, a következő irány és a következő gesztus: visszaszerezni a „csak csinálás" szabadságát, amelyben felskiccelünk egy tehenet, és elfogadjuk, hogy ez annyi, amennyi. Egy tánc, egy érzés, egy szín, egy koreográfia, egy vodka-szóda.

M. M.: Ha kortársról beszélünk, fontosnak tartom alapelvként az aktualitást, a mai társadalmi kérdésekhez való kapcsolódást. Ezen belül pedig sokan sokféleképpen találják meg a maguk kifejezési eszközeit. A koreográfusok most is, ahogy mindig is tették, a személyes problematikákból tudnak dolgozni, amelyeket a társadalom többi szereplője számára is fontosnak tartanak.

– Mennyit változott nálunk a testről és mozgásról való gondolkodás az utóbbi 30-40 évben a különféle stílusok és technikák beáramlása következtében?

L. M.: Nem vagyok biztos abban, hogy a testhez és a mozgáshoz való viszony más lett volna 30-40 éve, az viszont változott, hogy mit várt el a néző és a koreográfus táncként a színpadon. Ma már létezik egy elfogadóbb, befogadóbb közeg, amely táncelőadásként tud értékelni és élvezni olyan formákat, amelyeket 40 éve bizonyosan nem nevezett volna senki táncnak Magyarországon.

K. P.: A tánc egy iszonyatosan befogadó, termékeny terület: igazából ma már bármi lehet „alapanyag".

M. M.: Ami változás, hogy a táncalkotások performansz jellege felerősödött. Körülbelül tíz évvel ezelőtt jellemző volt a vizuális, hangzásbeli, szövegre építkező formák vegyítése, mostanra mintha specifikusabb és egyszerűbb előadások jönnének létre.

G. E.: Azt gondolom, voltaképpen nem sok minden változott ez ügyben. Ha ma azt mondom, hogy táncolok, az emberek nagy része most is csak három dologra gondol: a néptáncra, a társastáncra és a balettre.

R. Zs.: A közéletben nem sokat változott a táncról való gondolkodás, de a szakmában az összevissza utazgató táncosok, tanárok és alkotók rengeteg újdonságot hoznak és visznek, kevernek és fejlesztenek. 30-40 éve még nem voltak ilyen sokféle mozgásnyelvet használó előadók. Sokkal improvizatívabbak, személyesebbek, testre szabottabbak, testtudatosabbak lettek a technikák. És rengeteget fejlődött az anatómiai tudományosság is. Ezek a tudások pedig mind itt lappanganak a testünkben.

K. P.: A felfedezések kora lezárult, a térképet ismerjük. A posztmodern szétforgácsolás cserbenhagyott minket. Vagyis elérte a célját: itt vagyunk egy teljesen szétcsócsált helyzetben, minden szét van cincálva darabjaira, felcímkézve és megértve. Oké. De akkor innen merre tovább?

12 Ismétlési szerkezet, ciklus.

Táncpózok-workshop

FUCHS LÍVIA

ELSŐ FEJEZET

Marie Chouinard első évada a Velencei Táncbiennálé élén

Soft virtuosity, still humid, on the edge. Fotó: Nicolas Ruel

Kevés olyan kortárs világsztár van, akinek életműve szinte teljes egészében ismert a magyar közönség előtt. Marie Chouinard azonban ilyen, hiszen korai szólóitól első együttesi művein át legutóbbi munkáiig a Trafó rendre bemutatta alkotásait Budapesten. Chouinard nem lankadó művészi radikalizmusa, szinte megszállott igényessége, kutatói kíváncsisága és összetéveszthetetlenül egyéni világa vezethetett oda, hogy a kanadai alkotót új szereppel kínálta meg a Velencei Táncbiennálé. Újonnan kinevezett művészeti vezetőként Chouinard olyan négyéves programot hirdetett, amely évről évre egymásra épülő eseménysorral hirdeti legfontosabb gondolatát: „a tánc művészet, és nem csupán technika". Az *Első fejezet* címmel futó idei kiadás egyik újításaként kibővítette az eddig csak az ifjú előadóművészek fejlődését támogató College programot azzal, hogy mostantól fiatal koreográfusok (elsőként egy olasz, egy spanyol és egy ausztrál) is lehetőséget kapnak műhelymunkára, hiszen szerinte a táncosok mellett mégiscsak az ötlettől a formai kidolgozáson át a rendezésig oly sokféle kreatív feladatot megvalósító *auteur* a kompozíciók kulcsfigurája. De hogy a fiatal táncosok se maradjanak inspiráló feladat nélkül, a beválogatott 15 résztvevő kétféle technikában mélyedhetett el: négy kiváló mester a szomatikus rendszerekbe vezette be őket, öt korábbi Forsythe-táncos pedig kortársbalett-tréninget tartott. A siheder táncosok a közel három hónapos műhelymunka eredményeként William Forsythe a kártyavárak kiszámíthatatlanságára emlékeztető, improvizatív *Sider*ének egy részletében mutatkoztak meg, Benoît Lachambre pedig kimondottan számukra és velük alkotta meg a *That Choreographs Us* című, a tárgyakat/kellékeket a testekkel azonos fontossággal használó darabját. Chouinard azonban nem csupán az alkotók/előadók érzékeny kapcsolatában helyezte át a hangsúlyokat, hanem ahhoz is ragaszkodott, hogy minden előadáshoz közönségtalálkozó kapcsolódjon. Az előadásokat megelőző vagy követő beszélgetés persze sokfelé rég bevált módja a színpad és a nézőtér közötti távolság áthidalásának, ám a Biennálék történetében ezek a találkozók – amelyek mindegyikét Elisa Vaccarino tánctörténész és kritikus vezette – mindenképpen újdonságnak számítottak. Ugyancsak új eleme volt a rendezvénynek, hogy filmvetítések is kapcsolódtak az előadásokhoz. Az alkotói folyamatokról (Sciarroni *Aurorá*járól) vagy a művészekről (Carol Prieur) született dokumentumfilmek és a koreográfiákat (Chouinard és Van den Broek egy-egy művét) filmre adaptáló alkotások a beszélgetésekhez hasonlóan árnyalták és gazdagították a fellépőkről szerzett képet. A Biennálé vezetése olyan jelentősnek ítélte Chouinard koncepciójának újításait, hogy a táncszekciót idéntől kiemelte eddigi helyéről, a színházi szekcióból, hogy önállóan és egyben nagyobb támogatással működhessen.

Az újítások mellett azonban továbbra is lényeges kérdés, milyen válogatást mutat közönségének a Biennálé, a művészeti vezető hogyan értelmezi s mutatja fel a szinte átláthatatlanul burjánzó kortárs tánc értékeit, s – ezzel szoros összefüggésben – kinek ítélik oda a rangos Arany, illetve Ezüst Oroszlánt. Idén eddigi életműve elismeréseként előbbit Lucinda Childs kapta, aki legendássá vált *Dance* című darabját – és néhány korai, még zene nélkül készült művének részletét – hozta el Velencébe. S ha van klasszikus avantgárd, az 1979-ben Philip Glass, Sol LeWitt és Childs együttműködéséből született *Dance* mára bizonyosan a posztmodern klasszikus alkotása lett, mert a mindössze néhány, ráadásul hangsúlyozottan egyszerű motívum finoman zakatoló ismétléséből precízen kimunkált koreográfiai szerkezet, a hűvös, érzelemmentes előadásmód, a puritánság és rafináltság e csodás ele-

gye csakis a tánc saját lényegére, a mozdulatra koncentrál. Ha Childs a kortárs tánc múltjának reprezentánsa, akkor a mindössze néhány műves, de máris Ezüst Oroszlánnal elismert kanadai Dana Michel a jelené. A sportokból (foci és futás) táncra „váltó" Michelt legkevésbé a mozdulat, annak minősége és struktúrája érdekli. A karibi gyökerekkel rendelkező előadót saját kisebbségi léte és a színes bőrűekhez kapcsolódó sztereotípiák foglalkoztatják. A kaotikussága ellenére is már sokfelé díjazott *Yellow Towel* (Sárga törölköző) Valencia James „nálunk" szerzett élettapasztalataiból született szólójával vagy éppen a Proton Színház *Látszatélet*ében is fontos szerephez jutó identitásválsággal mutat párhuzamot, hiszen abból a személyes emlékből indít, ahogy egy fekete kislány sárga törölközőt teker a fejére, hogy szőke és fehér osztálytársaihoz hasonlítson. Michel megjelenése és díjazása a Biennálén élesen rávilágít arra, általában mennyire hiányzik a nemzetközi kortárstánc-világból a nem fehér nézőpont.

Chouinard válogatásában kanadai és európai (belga, francia, olasz, spanyol) társulatokon túl egy dél-afrikai produkció, és a nemzetközileg elismert, jelentős alkotók (Monnier, Le Roy, Lachambre) mellett fiatalok is megmutatkozhattak. S bár a Biennálé kilenc napjából mindössze öt nap eseményeit láttam, úgy tűnt, jól megférték egymás mellett a kortárs táncból magát a táncot még nem száműzők mellett a nem-tánc képviselői is. Utóbbiakat az olasz – színházi és képzőművészeti háttérrel induló – Alessandro Sciarroni képviselte, mindjárt három előadással, amelyek mindegyike erősen megbolygatja a szokások rögzítette néző attitűdöt. A *Folk-s* például megközelítőleg 90 perces előadás, hiszen a hossza attól függ, mikorra ürül ki a nézőtér (vagy a színpad) – ajánlja fel az előadáshoz készült szórólap. A nyolc előadó ugyanis – férfiak és nők egyaránt rövid, tiroli bőrgatyákra utaló nadrágokban, „civil" trikókban és tornacipőben – végeláthatatlan loopban járja a Schuhplatter egyszerű lépéseit. A bajor-tiroli néptánc, amelyben a táncosok ritmikusan ütögetik a combjukat és a lábszárukat, erősen emlékeztet a csapásolásra, ám itt és most sem eredeti bumfordisága, sem lehetséges virtuozitása, sem játékossága nem jelenhet meg, hiszen Sciarroni a táncosok hangsúlyozottan esetlen, de gépiesen fegyelmezett, és a táncfigurákat a fizikai kimerülésig ismétlő előadásában a hagyományt jelentés és kontextus nélkül mutatja fel. Másik előadása, az *Aurora* is talált tárggyal operál, hiszen a paralimpiák csörgőlabda-meccsét helyezi színházi közegbe. A résztvevők – bevonulás, himnuszok és kölcsönös üdvözlések után –, bár ezúttal nem látássérültek, elfedik a szemüket a kötelező szemtakaróval, azt a helyzetet imitálva, amilyenben a valódi meccsek lezajlanak. De hát ez a meccs is valódi, hiszen az egymással szemben, „lelátókon" ülő nézők örülnek a góloknak, felszisszennek, ha valaki elzuhan a másik lábától, izgulnak a büntető dobások sikeréért. S mégsem valódi, hiszen a meccs (vagy előadás?) egy darabig majdnem teljes sötétben zajlik, hogy ne csak bámuljuk a vakon játszókat, hanem át is érezzünk egy keveset abból, milyen az, nem látni. S a nem hallani drámája is bekövetkezik, amikor egy játszó hisztérikusan kiborul, hiszen váratlanul hangos zene úszik be a térbe, ami a játékosok számára végzetes lehet, hiszen csak a csend közegében észlelhetik a labdák útját a bennük lévő csörgők hangjától. Sciarroni szólója, a *Chroma* mintha Childs *Tánc*ának középső, forgásokra épülő tételére reflektálna, hiszen Sciarroni is a rotáció lehetőségeit járja körül. A nézők ezúttal négy oldalról nézhetik az eleinte az egyik diagonál mentén oda-vissza sétálgató előadót, aki minden fordulat után egy-egy új, apró elemet (mormogás, kinézés, kézlendítés) tesz a sétához. Majd a tér közepén forogni kezd, és aztán forog, egyre csak forog – mint egy spiritualitástól megfosztott dervis – balra és *en dehors*, mondanám. De épp az a legmegdöbbentőbb, hogy a 45 perces szóló során szép lassan ráébredek, milyen semmi a határ az ellentétek, a jobb és a bal, az *en dehors* (kifelé) és az *en dedans* (befelé) között, hogy a forgás térbeli értelmezése mennyire nézőpont kérdése.

A Biennálé egyetlen csalódását számomra a csodálatos Lisbeth Gruwez jelentette, de nem azért, amit előadott, hanem azért, amit nem. Mert az egyébként minden meghirdetett eseményt pontosan betartó program egy tavaly bemutatott kettősét ígérte, ám kideríthetetlen okokból ehelyett azzal a szólójával lépett fel, amellyel a MU Színház indította 2012-es évadát. Persze lefegyverző volt most is az a koncentrált jelenlét, ahogy a táncosnő szinte el sem mozdulva a helyéről, zárt, kifejezéstelen arccal, ám hihetetlenül gazdag karmozdulatokkal úgy uralja a teret, hogy a néző megbabonázottan ül. És az *It's going to get worse and worse, my friend* éppen ezt vizsgálja, a hatalom, a befolyásolás lenyűgöző, elsöprő, bénító erejét – szigorúan a mozgások terrénumán belül – egészen az extatikus azonosulásig, majd a rázkódás, az ugrálás, a lelkesedés csúcspontját kimerevítő pózig, a kiábrándulás józanító pillanatáig.

Ha a duettek sorozatából Gruwez hiányzott is, Clara Furey (Kanada) és Peter Jasko (Szlovákia) kettőse, valamint Louise Lecavalier (Kanada) kompozíciója egyaránt férfi és nő viszonyának kimeríthetetlen változatosságából vázolt fel egy-egy skiccet. Az *Untied Tales* tipikus kortárs kettős, amelyben az egymásra következő epizódok nem rajzolnak ki sem logikai, sem érzelmi ívet, hanem ugyanúgy csak egymás mellé rendelve sorjáznak, mint ahogy az előadók is egymás mellett, de magukba zárulva léteznek. A földközeli, jobbára guruló, majd szinte lebegő mozgások is töredékesek maradnak, s az egész kompozíciót egyfajta furcsa, mesei (rém)álomszerűség járja át. Lecavalier ellenben nagyon is hagyományos dramaturgiával komponálta meg *So Blue* című kettősét: nála nem két tétova gyermek ingadozik a hallucinációk világában, hanem egy nagyon is dögös nő várakozik toporzékolva a párjára. Az egyenletesen lüktető elektronikus zenére el is indul a „mese": Lecavalier iszonyú tempóban két tételen keresztül úgy szórja a mozdulatait, mintha tűzijátékot csiholna a testéből, majd lelassulva, hosszan fejen állva várakozik. S nem hiába, mert megérkezik egy lomha óriás, s ettől kezdve elindul a közeledések és távolodások, a csábítás örök játszmája, de egyáltalán nem egy nyálas love story, mert az 59 éves Lecavalier ma is ugyanolyan eleven dinamit, mint harminc éve, amikor még a LaLaLa Human Steps androgün-punk sztárja volt. Frédéric Tavernini pedig totális ellentéte ennek a vibráló nőszemélynek, ő a maga suta bájával, esetlen teszetoszaságával egykedvűen pakolja, rámolja, hajtogatja és csomagolja a rátelepedő, szinte levakarhatatlan nőt. Groteszk kettősük lenyűgöző, mert ironikus és virtuóz, de intenzív jelenlétük és személyiségük nélkül a mű aligha működne.

Chouinard a saját társulatát sem hagyta ki a meghívottak közül, de arra ügyelt, hogy együttese ne kapjon több bemutatkozási lehetőséget másoknál, ami egy ingyenes, szabadtéri és egy színházi előadást jelent. A ragyogó napsütésben és alig elviselhető forróságban az utcai kövezetre leterített két táncszőnyegen így egyszerre mindig csak két, de sorban egymást váltó előadóval zajló program annak az improvizációs előadásnak (*Múzeumban)* volt az együttesi változata, amelyet Chouinard Budapesten egyedül adott elő 2014-ben a Ludwig Múzeumban.

Folk-s. Fotó: Andrea Macchia

A terecskén ácsorgó, meg-megálló, üldögélő és bámészkodó nézőket hamarosan itt is sikerült bevonni abba, hogy a szőnyeg szélén várakozó táncossal intim sutyorgásba kezdjenek. Ezt aztán a „színházi" térbe visszalépő előadó rögtönzött táncos reflexiója követte, egészen az előadók „elfogyásáig". Chouinard nehézkes című *(Soft virtuosity, still humid, on the edge)* opusza két éve, az együttes 25 éves jubileumára készült. A kompozíció egyszerre mutatja a koreográfus jól ismert arcát, és egy olyan új alkotóét, aki ellép – szerencsére nem a Trafóban is látott sikertelen *Gymnopédies* felé – attól az egyszerre animális és rituális, mégis absztrakt színházi világtól, amelyben oly sok éven lubickolt. Talán ez az átmenetiség az oka, hogy a mű fókusza bizonytalan, hiszen egyszerre több fontos témát is felvet. Az egyik a járás/menés „szinonimáinak" végeláthatatlan sorjázása, a mozgássérültek bicegésétől a kúszáson, futáson, menekülésen, haladáson, vonszolódáson, vánszorgáson és ügetésen át egészen a spiccelésig. E testeket később nem egyszerűen a valós térben látjuk, hanem egy kamera közeli nézőpontján át értelmezhetjük is az arcok rezdüléseit, a szemvillanásokba sűrített indulatokat. A felszín és a mögöttes, a valós és a közvetített kettőssége jelenik meg akkor is, amikor egy forgó korongon két táncosnő ül egybefonódva. E szép látvány akkor kel igazán életre, amikor a kivetítő közelről mutatja, hogyan olvadnak át pillantásaik és gesztusaik közömbösből gyűlölködőbe. Az utolsó jelenetben is egyszerre követjük az élő testeket és szinte szélesvásznúra nagyított másukat, itt mégsem elsősorban e kettősség kelt izgalmat, hanem az idő manipulálása. Ez a monumentális apokalipszis ugyanis úgy működik, mint egy torz állókép, egy sosem volt *tableau vivant*: az egybegubancolódott csoport a színpad egyik széléről alig követhető és érzékelhető apró elmozdulásokkal, végtelen lassúsággal halad át a másik oldalra – miközben felettük a vásznon kirajzolódik mindaz az ádáz küzdelem, amit a továbbjutásért vívnak.

A kamera Ann Van den Broek kompozíciójának is központi szereplője, bár egészen másként van jelen, mint Chouinard-nál, akinél követi és kinagyítja az egyébként szemmel is észlelhetőt. A *The Black Piece* címéhez híven a sötétséggel, a fény hiányával foglalkozik, s miután ezt egy színházban teszi, már az indítása is radikális. Mert itt a nézőtéri fény nem lemegy, hogy aztán a színpad kivilágosodjon, hanem a szórt fényű színpad elején lévő kapcsolóra az egyik szereplő lendületesen rálép, s ettől minden sötétbe borul. Halk sírás, görcsös nevetés, heves dobogás hallatszik a tér különböző pontjairól, a néző pedig csak fülel, de hiába forgatja a fejét, sokáig semmit nem lát. Aztán kis fények villannak, s a színpad is derengeni kezd, de a szemünk továbbra is csak tapogatózik a térben, mert minden bizonytalan, hiszen a felvillanó képtöredékekről sem derül ki, valóságosak vagy virtuálisak. Aztán rájövünk, hogy a szereplőket kézi kamera kíséri zseniálisan, s miközben az operátor és az előadók ide-oda cikáznak e fekete dobozban és az epizód-fragmentumok között, „valódi" felvételek is futnak a háttérben. Az előadás a *black* számtalan jelentésével játszik – kivéve a „négert" –, így a ritka fénypászták nem csupán a teret uraló feketeségbe, hanem az élet sötét oldalaiba világítanak be néhány pillanatra, oda, ahol az erőszakosság, a durvaság, a rombolás az úr, miközben végig jelen van a kiszolgáltatottság és a kétértelműség is. A holland-belga társulat „kilógott" a Biennálé jobbára absztrakt táncfelfogásából, de ezt én egyáltalán nem bántam, mert az öt előadó hihetetlen dinamizmusa és színészi sokoldalúsága, az elbizonytalanító képek özöne, a hangzás és a látvány kivételes komplexitása erős és emlékezetes színházi élményt adott.

LEGYÉL TE A KULTURÁLIS MINISZTER!

Nánay Fanni interjúja a poznański Malta Fesztivál igazgatójával, Michał Merczyńskivel

Michał Merczyński

A poznański Malta Fesztivál a Lengyelországban 1991 körül alapított innovatív művészeti fesztiválok egyike. Nevét a város tavától kölcsönözte, s az első években az események leginkább e tó körül zajlottak, jellegükben pedig inkább könnyedebb, szórakoztató zenés, cirkuszi és utcaszínházi programok voltak. A szervezők az évek során egyre hangsúlyosabban fordultak a társadalmilag elkötelezett alkotások felé, ugyanakkor keresték a szorosabb kapcsolatot magával a várossal (a rendezvény nevét is Malta Nemzetközi Színházi Fesztiválról Malta Festival Poznańra változtatták). A fesztivál eseményei különböző helyszíneken zajlanak Poznań-szerte, így vonva be erőteljesebben a város lakosait. A programban egyaránt szerepelnek nemzetközileg elismert külföldi alkotók (akiket gyakran a Malta mutat be elsőként a hazai közönségnek) és a legfiatalabb generáció lengyel művészei, akik felkarolása szintén a fesztivál egyik fontos célkitűzését jelenti.

A Malta tehát egyfelől teret nyújt az újító művészi kifejezésnek és kísérletezésnek, másfelől viszont erőteljesen hangsúlyozza a művészet tágabb kontextusban játszott szerepének fontosságát, olyan projekteket híva meg, amelyek kritikusan viszonyulnak jelen világunkhoz, fellépnek a fenyegető tendenciák ellen, tükröt tartanak társadalmuk elé.

Érdemes egy hosszabb részt idézni a fesztivál igazgatója, Michał Merczyński a 2017-es kiadás elé írt bevezetőjéből: „Az idei Malta Festival Poznańt öt hívószóval határozzuk meg: Mi, a Nemzet; Mi, a Balkán; Mi, a Kelet; Mi, Európa; Mi, Mások. E hívószavak kétféleképpen olvashatók. Egyfelől hangsúlyozhatják az említett fogalmak egységességét, másfelől pedig épp ellenkezőleg, sugallhatják a fenti fogalmak polarizáltságát. Az előbbi olvasat általánosít, az utóbbi önkényes határokat jelöl ki. Mind a filozófia, mind a tapasztalat azt bizonyítja, hogy e két gyakorlat egyike sem állja meg a helyét, sőt mindkettő egyenesen veszélyessé válhat. Épp ezért húztuk át őket. Az áthúzás viszont nem jelenti azt, hogy e hívószavak ne lennének fontosak. Inkább azt jelenti, hogy újra kell definiálnunk azokat. A »Mi, a Nemzet« szavakat Lech Wałęsa mondta 1989.

Goran Injac és Oliver Frljić. Fotók: Marcin Oliva Soto

november 15-én az amerikai Kongresszusban, közvetlenül utalva az USA alkotmányának első szavaira, szélesebb értelemben pedig a demokratikus társadalom ideájára […]. Ma, 28 évvel később, a történelem új tartalmakkal terhelte meg e fogalmakat. A jelenlegi Lengyelországban egyre ritkábban hallani a civil társadalom kreatív és aktív szerepéről. Ellenben egyre gyakrabban hallani nemzeti büszkeségről, kizárólagos meggyőződések és értékek által meghatározott vallási-etnikai hovatartozásról, ami kizárja a világnézetek pluralizmusát."

A Malta Fesztivál – évek óta, de 2017-ben különösen határozottan – fellép a populista, xenofób, kirekesztő tendenciák ellen. Az idei programból elég megemlíteni a bécsi God's Entertainment *Chauvinism Scanner*jét (ahol a néző egy kérdőív és különböző mérőeszközök segítségével szembesülhet saját sovinizmusának mértékével), a varsói Strefa Wolnosłowa bevándorlókkal készített *Ha macskák lennénk, senki nem állítana meg minket* című előadását, vagy a *Lengyelszír garázsvásár* és a *Tánc Szíriáért* akciókat. Az előadó-művészeti programokat kísérő kiállítások, köztéri installációk és beszélgetések többsége szintén a menekültkérdés, a migráció, a befogadás és a tolerancia, a kulturális sokszínűség, a neofasizmus fenyegetésének témáit járta körül.

A fesztivál általános programválogatásában tehát hangsúlyosan érvényesül a művészi újítás és társadalmi-politikai elkötelezettség kettős igénye, továbbá 2010 óta egy-egy (Idiómának nevezett) éves tematika teszi még élesebbé az események fókuszát. Az Idiómák koncepciójának kidolgozására és programjának válogatására a szervezők külföldi vendégkurátorokat hívnak meg. Így az évek során előtérbe került a flamand előadó-művészet, a „kirekesztettek" művészete, az európai-ázsiai kapcsolatok, az „új világrend", a kurátorok között pedig olyan nevek bukkantak fel, mint Romeo Castellucci, Rodrigo García, Stefan Kaegi, Tim Etchells vagy Lotte van den Berg.

Az 2017-es fesztivál Idiómája a Balkánra fókuszált, s a szervezők első alkalommal hívtak meg két kurátort, Oliver Frljić horvát rendező és Goran Injac szerb dramaturg személyében. A kurátorok a Balkánt nem földrajzi értelemben fogták fel, hanem „olyan térként, amelyet hagyományosan »másnak«, »nem a miénknek«, »veszélyesnek« szokás tekinteni, vagyis a hivatalos diskurzusban a Balkán jelképezi mindazt, amit a mai lengyel politikai valóságból eliminálni próbálnak". A programválogatással azt a kérdést vetették fel, hogy a Balkánról, de ugyanígy Lengyelországról, Európáról vagy a Közel-Keletről alkotott képünk mennyiben tekinthető diskurzív konstrukciónak és sztereotipizálásnak.

A két kurátor nem ismeretlen Lengyelországban: Goran Injac korábban a krakkói Stary Teatr nemzetközi kapcsolataiért felelt, valamint Oliver Frljić lengyelországi rendezéseinek dramaturgjaként dolgozott, Frljić pedig két előadást is színpadra állított Lengyelországban: 2013-ban Zygmunt Krasiński *Istentelen komédiá*ját a Stary Teatrban, majd 2017 februárjában Stanisław Wyspiański *Átok* című művét a varsói Teatr Powszechnyben. Mindkét produkció botrányt kavart a színházi és politikai életben egyaránt, s a rendezőt a lengyelekkel és a katolikus vallással szembeni tiszteletlenséggel vádolták. Az *Átko*t érő támadásokra a Malta vezetősége nyi-

latkozattal reagált, amelyben kiállt a 2017-es fesztivál kurátorának személye, valamint a művészi kifejezés szabadsága mellett: „A színház egy másfajta valóság megteremtésének, a plurális párbeszédnek és a világgal való konfrontációnak a terepe, a művészeknek pedig jogukban áll nyíltan és kompromisszumok nélkül beszélni a társadalmi problémákról, kritikusan interpretálni a kultúrát, és mindezek kifejezése érdekében az általuk választott művészi eszközökhöz nyúlni."

Oliver Frljić kurátori megbízására hivatkozva a lengyel Kulturális és Nemzeti Örökségvédelmi Minisztérium elvont a Malta Fesztiváltól 300 000 zlotyi támogatást, ami a rendezvény összköltségvetésének 6-7%-át jelenti. A fesztivál igazgatójával, Michał Merczyńskivel e politikai döntés kapcsán beszélgettünk.

*

– 2017. június 9-én Piotr Gliński kulturális miniszter hivatalos közleményben bejelentette, hogy ebben az évben megvonja a Malta Fesztiváltól a korábban három évre megítélt éves 300 000 zlotys támogatást. Mi vezetett idáig?

– Háromévente pályázunk a Kulturális és Nemzeti Örökségvédelmi Minisztériumhoz támogatásért, s a pályázatunk kulcsfontosságú elemét jelenti, hogy melyik évben kit hívunk meg vendégkurátornak, és milyen témákra fókuszálunk a fesztivál egymást követő éveiben. A jelenlegi pályázatunkat 2015 őszén írtuk, és azt 2016 márciusában fogadta el a kulturális miniszter. A hároméves tervünkben szerepelt az is, hogy 2017-ben a Balkán tematikája áll a fesztivál középpontjában, és Oliver Frljićet, valamint Goran Injacot kérjük fel kurátornak. A három évre szóló támogatási szerződés aláírásával a Kulturális Minisztérium elfogadta a döntésünket. Az *Átok* februári premierjét követően azonban a jobboldali média megkérdőjelezte, hogy az előadás rendezője lehet-e a Malta Fesztivál kurátora. A miniszter erre úgy reagált, hogy az *Átok* nyílt támadást jelentett a katolikus egyházzal és a pápával szemben, és megbántott milliónyi lengyelt, ezért ő Frljić semmilyen jellegű tevékenységét nem támogatja Lengyelországban. Még akkor sem, ha ezzel szerződést szeg – hiszen a korábbi döntése megváltoztatásával valójában megszegett egy aláírt szerződést. Világossá tette számunkra, hogy csak akkor kapjuk meg a támogatásunkat, ha lemondunk Oliver Frljić meghívásáról – ami valójában felér egy zsarolással.

– Milyen lépéseket tettek, amikor mindez kiderült?

– Mivel a döntésről nem kaptunk hivatalos értesítést, csupán a médiából értesültünk róla március elején, első lépésként írtunk egy hivatalos levelet a Kulturális Minisztériumnak, amelyben felhívtuk a figyelmüket arra, hogy eleget tettünk a formai követelményeknek, vagyis leadtuk az előző év pénzügyi beszámolóját és a tervek 2017-es aktualizálását, és várjuk az éves szerződésünket és a támogatás utalását. Kivártuk a válaszadásra hivatalosan rendelkező 30 napot, de nem kaptunk választ, így május elején küldtünk egy újabb levelet a kulturális miniszternek, felhíva a figyelmét arra, hogy egyre jobban szorít az idő. Két hétre rá megjelent egy nyilatkozat a Kulturális Minisztérium honlapján, amely arról tájékoztatott, hogy a miniszter visszavonja a támogatást a Malta Fesztiváltól a kurátor személye miatt, továbbá hogy a Malta szerződést szegett, mivel nem tett eleget a pályázati anyagban leírtaknak, miszerint mindenki számára inkluzív fesztiválprogramot nyújt, Oliver Frljić viszont csak botránykeltésre képes.

– Van lehetőségük jogi lépéseket tenni ebben a helyzetben?

– Szeptemberben, amikor elküldjük a Minisztériumnak az elszámolásunkat, ki fogjuk mutatni ezt a 300 000 zloty hiányt, és kérni fogjuk a visszatérítését – ez lesz az első jogi lépésünk. Amennyiben megtagadják a kifizetést, a jogászaink megállapodást fognak javasolni a Minisztériumnak – ennek lehetősége egyébként már korábban is felmerült, Piotr Gliński még a médiának is nyilatkozott róla –, miszerint ha a miniszter ellenzi a kurátor személyét, támogassa a fesztivál programjának más elemeit, például a Generator Maltát, Jan Peszek vagy Danuta Stenka előadását, a gyermekprogramot stb. Így a Minisztérium nem szegné meg az aláírt szerződést.

– Ahogy a lengyel kulturális sajtóból, valamint a fesztivál honlapjáról és közösségi média platformjairól kiderül, a támogatás megvonásának hírére a művészek és a közönség rendkívüli összefogással reagáltak.

– A Malta Fesztivál közösségét nem csupán mi alkotjuk, hanem a művészek, a közönség, a partnereink is, és valóban elképesztő volt a reakciójuk. Barátom, Mariusz Wilczyński animációsfilm-rendező felvetette egy árverés ötletét. Ő maga felajánlotta első rajzát, továbbá írt egy felhívást – kézzel! –, amelyet ötven művésznek küldtünk el. A vártnál is több felajánlást kaptunk, s nemcsak a lengyel, hanem a nemzetközi művészközösségtől is. Kaptunk például egy műalkotást Jan Lauwerstől, a Needcompany vezetőjétől, valamint az irodalmi Nobel-díjas John Maxwell Coetzeetól is. A lengyel művészek közül Agnieszka Holland filmrendező elküldte nekünk egyik díját, Pawel Pawlikowski, az *Ida* című film Oscar-díjas rendezője felajánlotta, hogy licitálni lehet az új filmjének egy forgatási napján való részvételre, egy másik rendező, Jacek Bromski pedig felajánlott egy kisebb szerepet a legújabb alkotásában. Minderre licitálni lehetett az interneten, de szerveztünk élő aukciót is a fesztivál ideje alatt.

Mindez persze nemcsak a pénzről szól, hanem a szolidaritásról is. Ugyancsak a szolidaritás példájaként említhető, hogy az összes helyszín, ahol a fesztiválunk eseményei zajlanak (pl. a Centrum Kultury Zamek vagy a Międzynarodowe Targi Poznańskie), rendkívül kedvezményes bérleti díjat kért tőlünk – részükről ez volt a hozzájárulás a fesztiválhoz. És végül, de nem utolsósorban ott volt a crowdfunding-akciónk, amelynek a „Legyél te a kulturális miniszter!" címet adtuk. Korábban sosem használtuk ezt az eszközt, egyszerűen nem volt szükségünk rá, ebben az esetben viszont hatalmas eredményt értünk el vele: magánemberek, valamint két nagyobb poznańi cég felajánlásaiból összegyűlt a hiányzó 300 000 zloty.[1]

– Hosszú távon is kitarthat ez a szolidaritás? Ha az elvonások folytatódnak – ahogy ezt Magyarországon megtapasztaltuk az elmúlt években –, a későbbiekben is megmozdul a fesztivál közössége, hogy támogassa az esemény megvalósulását?

– Nem tudom. Meglátjuk, mit hoz a jövő. Az biztos, hogy az aukció egész év végéig folytatódik. A hamarosan kezdődő Dwa brzegi filmfesztiválon filmes felajánlásokra lehet majd licitálni a Malta javára, az év további részében pedig egy zenei fesztiválra is kaptunk meghívást. Ezek persze kis dolgok, nem ezek „hozzák" a nagy pénzeket, viszont hatalmas lehetőséget jelentenek arra, hogy erősítsük a társadalmi tőkénket.

– Nem fog visszaütni a szolidaritási kampány sikere? A jobboldali pártok azt hangsúlyozzák, hogy ezt a fajta művészetet nem szabadna közpénzből támogatni, hanem magántámogatásokból kellene fedezni, az idei fesztivál eredményesnek bizonyult alternatív finanszírozási stratégiái pedig az ő malmukra hajtják a vizet.

1 A wspieramkulture.pl oldalon 1847 személy hozzájárulásával és 102%-os támogatottsággal összesen 307 795 zlotyi gyűlt össze.

– Ebben akkor lenne igaza, ha nem tennénk jogi lépéseket annak érdekében, hogy visszakapjuk a korábban megítélt támogatásunkat. A fesztivál mindig is kapott magántámogatást, mindig is voltak szponzoraink, a költségvetésünk több forrásból áll össze. Ha végleg elveszítenénk a minisztérium dotációját, akkor el kéne fogadnunk azt a helyzetet, hogy más megoldásokat kell találnunk – ahogy idén ezeket meg is találtuk, de nem akarunk itt megállni. Megtesszük a korábban említett jogi lépéseket. Továbbá jogszerűen járunk el abban is, hogy a szerződésnek megfelelően feltüntetjük a minisztériumot a támogatók között, annak ellenére, hogy korábban kaptunk egy telefont a Minisztériumtól, hogy nem kell feltüntetnünk a logót, de mi azt válaszoltuk, hogy eleget kívánunk tenni az aláírt szerződésben vállaltaknak.

– A Kulturális Minisztérium három évre kötött a szerződést a Malta Fesztivállal, 2017 pedig még csak a második év. Garantálva érzi a harmadik év támogatását?

– Elvileg a szerződés garantálja a támogatást, de ki tudja, mi lesz jövőre.

– Oliver Frljić úgy döntött, hogy nem vesz részt személyesen a fesztiválon. Hogyan érintette ez a lépése a fesztivált és önt?

– Igyekszem megérteni Olivert. Rendkívüli módon sokkolták az *Átok* által kiváltott reakciók, főleg az ultrajobbos, fasiszta szervezetek májusi tüntetése a Teatr Powszechny előtt – még akkor is, ha volt egy másik tüntetés is Oliver mellett. S bár megírtam neki, hogy Poznańban, a Malta Fesztiválon egy másfajta Lengyelországgal találkozhat, mint a tüntetések Lengyelországa, ő a távolmaradás mellett döntött.

– Két évvel ezelőtt, ugyancsak társadalmi tiltakozás hatására, a fesztivál lemondta Rodrigo García Golgota Picnic *című előadását. Mennyiben volt más az a helyzet, mint a jelenlegi szituáció Oliver Frljićtyel?*

– Amikor lemondtam Rodrigo García előadását, az az én döntésem volt, és teljes mértékben vállalom érte a felelősséget. A helyzet annyiban volt más, hogy az előadás bemutatását nem támogatta a Kulturális Minisztérium, vagyis a lemondásnak nem a Minisztériumhoz volt köze, hanem két másik hatalomhoz: a rendőrséghez és a városhoz. Rengeteg fenyegetést kaptunk a bemutató előtt, a városvezetés és a rendőrség pedig nem vállalta a felelősséget a művészek és a közönség biztonságáért, ezért a valós veszélyt felismerve döntöttem úgy, hogy nem mutatjuk be a *Golgota Picnic*et[2] Poznańban. Jelen esetben viszont fel sem merült, hogy visszavonjuk Oliver kurátori megbízását.

– Hogyan látja a művészet, valamint a Malta Fesztivál szerepét a jelen politikai helyzetben?

– Általánosságban azt gondolom, hogy a Malta erősebb lett a Frljić-ügy következtében, ugyanis a fesztivál közösségének összefogása azt is jelenti, hogy ez a közösség nem hagyja, hogy következmények nélkül maradjanak a Minisztérium döntései és tettei. A miniszternek természetesen joga van csökkenteni a támogatásunkat, ezt nem vitatjuk, jelen esetben viszont átlépte a Rubicont, hiszen először megítélte a támogatást, majd ideológiai okokból visszavonta a döntését.

– Volt már precedens ilyen jellegű lépésre a jelenlegi kormánytól?

– Nem, ez az első alkalom, s ezért is kerültünk nem csupán a kulturális, hanem az általános média figyelmének középpontjába, mivel példát mutathatunk arra, hogyan lehet kezelni egy ilyen helyzetet a jog és igazságosság elveinek megfelelően. Hiszen mi másra is törekednénk, mint a jog és igazságosság érvényesítésére?[3]

2 Az argentin Rodrigo García 2011-es darabja a fogyasztói társadalom kemény kritikája mellett igen sötét képet fest az emberiség jövőjéről, valamint erősen dekonstruálja Jézus figuráját és tanításait. A szerző rendezésében készült előadás korábban már Franciaországban is kiverte a biztosítékot a keresztény konzervatív köröknél.

3 Prawo i sprawiedliwość – a lengyel kormánypárt neve.

E számunk szerzői

Csáki Judit (1953) kritikus, Budapesten él
Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él
Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él
Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
Nagy Klára (1997) szociológushallgató, a Színház folyóirat kritikusi mentorprogramjának ösztöndíjasa, Budapesten él
Nánay Fanni (1972) kulturális menedzser, színházi újságíró, Budapesten él
Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él
Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él
Simon-Hatala Boglárka (1976) gyógytornász, egészségtudománnyal foglalkozó kutató, Drezdában él
Szabó István (1950) színház-szociológus, színháztörténész, Budapesten él
Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapesten él
Török Ákos (1969) újságíró, a szinhaz.hu szerkesztője, Budapesten él
Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él