SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2018 • február

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

Koltai Tamás

VALÓS SZEMÉLYEK SZÍNPADON

2 Kricsfalusi Beatrix: Ha nem hiszed, inkább akkor se járj utána
Ascher Tamás Háromszéken – A Pintér Béla és Társulata és a Katona József Színház koprodukciója Többhangú kritika Kovács Natália és Nánay István kommentárjával

7 Schuller Gabriella: Önöknek kell a megoldást keresni
A csodát magunktól kell várni. Rózsa Milán emlékére – Trafó

9 Bálint Orsolya: Személyesség sodrásában
Az önreprezentáció módozatai Rózsavölgyi Zsuzsa 1.7 és Valencia James Between the World and Me című előadásaiban

11 Darida Veronika: Túl a táncon…
Reflexiók Jérôme Bel tetralógiájáról

15 Gabnai Katalin: Talált lelkek – Létező személyek színpada
Lengyel Nagy Anna igaz történeteinek előadás-sorozata – Orlai Produkciós Iroda

18 Közszerep mint szerep
Jákfalvi Magdolna és Szabó-Székely Ármin levelezése

20 Bárány Tibor: Valóságon innen, fikción túl
Mit keresnek valós személyek a regények világában?

MILO RAU

22 Rau, a forradalmár
Geréb Zsófia interjúja Milo Rauval

25 Geréb Zsófia: Re-balzsamozás
Milo Rau LENIN című előadásáról a Schaubühnén

29 Geréb Zsófia: Szép új világ
Milo Rau General Assembly és Sturm auf den Reichstag című projektjeiről Berlinben

KRITIKA

33 Kovács Dezső: A jóság ára
Bertolt Brecht–Paul Dessau: Jóembert keresünk – Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

35 Fehér Anna Magda: Születésnapi anzix a földi paradicsomból
Caryl Churchill: Földi paradicsom – K.V. Társulat

VILÁGSZÍNHÁZ

37 Pressburger Csaba: Hol a forradalom, barmok?
Desiré Fesztivál 2017

40 Parászka Boróka: Feszül a farpofánk
Szabadság: a legdrágább kapitalista szó – A belgrádi BITEF vendégjátéka a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban

42 Szemessy Kinga: Térteremtők
Szubjektív beszámoló arról, miért érdemes fejen állást tanítani Kolumbiában

45 A 2017-es év (L. évfolyam) tartalomjegyzéke

A címlapon Milo Rau LENIN című előadása. Thomas Aurin fotója.

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.

KRICSFALUSI BEATRIX

HA NEM HISZED, INKÁBB AKKOR SE JÁRJ UTÁNA

Ascher Tamás Háromszéken – A Pintér Béla és Társulata és a Katona József Színház koprodukciója

Többhangú kritika Kovács Natália és Nánay István kommentárjával

Borbély Alexandra és Thuróczy Szabolcs

Bulváros túlzással szólva az évad legjobban várt színházi eseménye volt az *Ascher Tamás Háromszéken* bemutatója. Azok körében mindenképp, akik emlékeztek *A bajnok*ot övező botrány hevében feltett újságírói kérdésre, miszerint „Pintér Béla mikor ír drámát egy színházigazgató szaftos magánéletéből", és tudták, hogy az előadás az erre adott „parádés riposztként" jött létre.

Kovács Natália: Lehetne jelentősége és ereje annak, hogy a darab megnevezi Mátét, Aschert, Pintért és Bezerédit, és könnyen azonosítható utalásokat tesz másokra is. Lehetne a színházi struktúra, a hagyományok, a fennálló működési mód és a viszonyrendszer kritikája. De nem az. Nincs valódi tétje annak, hogy az alapanyag az előzetes ígéretek szerint Máté Gábor magánélete, és hogy a közeg a színház, és mert nincs, mindez pusztán marketingfogás marad.

Azonban a szekértáborokra szakadt magyar politikai közbeszéd egyik kedvenc gondolatalakzatából – a másik oldal számonkérése az elmulasztott tettekkel kapcsolatban – megszülető újságcikket a Máté Gábor életéből feltárt pikáns „tényekkel" talán mégsem ismerhette mindenki, ahogy a vidéki polgármester feleségének egy élsportolóhoz fűződő állító-

lagos leszbikus viszonyáról szóló hír is (amelynek alapjául egyébként az a fölöttébb gyanús esemény szolgált, hogy a két nő egymás társaságában tekintett meg Budapesten egy színházi előadást) csak a politikai bulvárban járatosokhoz jutott el. Csakhogy Pintér Béla színháza a legkevésbé sem elitista, nem a jól értesültek szűk köréhez szól, épp ellenkezőleg: annak köszönheti széles rajongótáborát, hogy a különböző nyelvi regiszterek, valamint valós és fiktív történetfoszlányok vegyítéséből felépülő drámai univerzum elemei többszörös referenciával rendelkeznek. Ezért az előadások rétegzett utalásrendszeréből ki-ki előzetes ismereteinek megfelelően tehet jelentésessé vagy hagyhat figyelmen kívül bizonyos mozzanatokat anélkül, hogy kizáródna egy koherens értelemegész létrehozásából. A színházcsinálás az életmű számos darabjában felbukkanó (ön)ironikus reflexiója például tipikusan olyan jeleneteket eredményez, amelyek kétségkívül többletjelentéssel bír(hat)nak a színházi berkekben járatosak számára (miközben a csurgói amatőrfesztivál zsűrielnökét a *Szutyok*ban az is rendkívül mulatságos karakternek találhatja, aki nem is hallott még Regős Jánosról). Mindezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert az eltérő műveltségszerkezetből és a bennfentesség mértékéből adódó értelmezési különbségek hatványozottan jelentkeznek egy olyan tisztán metaszínházi produkció esetében, mint az *Ascher Tamás Háromszéken*.

Nánay István: Megerősíthetem Kricsfalusi Beatrix állítását. Pintér az előadásaiban folyamatosan él az elbizonytalanítás hatáseszközével. Ebben különösen, hisz a darabot olyan fikciónak tekinthetjük, amely át meg át van szőve valós, vagy annak ható tényekkel. Természetesen az, aki jobban tudja az utalásokat dekódolni, többet, de legalábbis mást asszociálhat a történethez, a figurákhoz. Amikor például Ascher a kazincbarcikai ifj. Horváth István Amatőr Színjátszó Fesztiválról tesz említést, bennem az 1972-től több mint két évtizeden át megélt élményeim hívódnak elő, de azok az évek különösen, amikor 1978-tól Ascherral és Keleti Istvánnal délelőttönként – a résztvevők zömének véleménye szerint – színházi produkcióval felérő szakmai beszélgetéseket tartottunk. És 1988-ban Pintér az Arvisura Együttes két előadásában *(A Mester és Margarita, Magyar Elektra)* is szerepelt Kazincbarcikán! Vagy amikor ugyancsak Ascher a zalaszentgróti tábort említi – ahol 1974-től nyaranta „Csehovot és Ödön von Horváthot elemeztek" –, ott rajta kívül Bécsy Tamás professzortól Duró Győző dramaturgig számosan egyengették a ma pályán lévő színházi emberek sokaságának útját.

De a kaposvári és a Katona József Színház múltjára is számos olyan utalás történik, amely mást jelenthet annak, aki közeli vagy távoli részese volt a felidézett eseménynek, és mást a beavatatlanoknak. Akkor is, ha az utalások többnyire beépültek az intézmények legendájába, illetve az előadás egészének hatása ezek ismerete nélkül is teljes lehet. Azok a megjegyzések, amelyek Harag György színházára, Zsámbéki Gábor nemzetközi színházi rangjára, Ascher külföldi rendezéseire, a magyar színházi élet minden fontos vezető posztját betöltő Kazimir Károlyra vonatkoznak, ma már egyre kevesebbeknek jelentenek élő ismeretet.

Kaposvárhoz több adalékot szolgáltat az előadás. A hely szellemét nemcsak a két alakban megjelenő igazgató, azaz Babarczy László és Zsámbéki Gábor idézi meg – tudjuk, az előbbit Budapestre távozása után az utóbbi váltotta, megtartva azt a folytonosságot, amit „Kaposvár-jelenségnek" nevezett el a színházi emlékezet –, hanem mindenekelőtt az, amikor a darabbeli Pintér felidézi Máté Gábor színészi gesztusát az 1981-es *Marat/Sade*-ból: a forradalom hiábavalóságáról és törvényszerűen ellenforradalomba vagy megtorlásba fordulásáról írt darab végén, amikor az elmegyógyintézeti ápoltak előadását az igazgató leállítja, lezuhant a hátsó függöny, s mögötte a Corvin köz panorámaképe tűnt fel, s elöl az orkánkabátos kikiáltó, Máté Gábor egy olyan bazalt utcakövet szorítva a markába, amilyeneket 1956-ban a körúton meg az Üllői úton szedtek fel a harcolók, hogy barikádokat építsenek belőlük, elsiratta a bukott forradalmunkat. Ács János e rendezése akkor született, amikor Lengyelországban bevezették a szükségállapotot, nálunk pedig 56-ról csak mint ellenforradalomról lehetett beszélni!

És szerepel a darabban Kis Pista, a kellékes. Nem tudom, volt-e Kaposváron valaha ilyen nevű kellékes, de volt egy felejthetetlen színész, a harmincnégy éves korában öngyilkosságot elkövetett Kiss István, aki többek között Ascher vizsgarendezésének, Szép Ernő *Patikáj*ának a főszerepét játszotta – nekem az ő emléke is megidéződött. 1982. február 27-én mutatták be Máté Gábor első hivatalos rendezését (Wittlinger: *Ismeri ön a Tejutat?),* amelynek főszerepeit Bezerédi Zoltán és Jordán Tamás játszotta. Ezek az epizódok Pintér darabjában erős háttérszövetet alkotnak, de csupán odavetett mondatokban esik szó róluk.

Voltaképp nincs mit csodálkozni azon, hogy Pintér komolyan vette a kultúrharc hevében megfogalmazott kihívást, hiszen életművét ismerve aligha találhatnánk számára testhezállóbb feladatot egy valós történeten alapuló, színházi közegben játszódó darab megírásánál. Valós és nyilvánvalóan szürreális elemek fikciós történetté alakítása (akár egy alternatív történelem létrehozása), aktuálpolitikai események indirekt megjelenítése, ironikus szerzői önreflexió, saját élettörténet feldolgozása, egy színtársulat működésének megmutatása – ezek Pintér Béla munkásságának legalapvetőbb esztétikai jegyei, amelyeknek már-már parodisztikusan iskolapéldaszerű sűrítménye az *Ascher Tamás Háromszéken*. A Katona József Színház és Pintér Béla társulatának együttműködésében létrejött előadás természetesen éppoly kevéssé szól a Máté Gábor nevű természetes személy nőügyeiről, mint amennyire *A bajnok* annak a bizonyos vidéki polgármesternek a heteronormatív kereteket feszegető házassági válságáról. Vagy épp csak annyira, amennyire *A Sehova Kapuja* a Jehova tanúi néven bejegyzett vallási felekezetről, a *Kaisers TV, Ungarn* a Petőfi Sándor nevű, 1823-ban született nagy nemzeti költőről, vagy a *Titkaink* Aczél György ügynökbeszervezési praktikáiról.

Hiába látunk a színpadon ismerős néven szólított ismerős arcokat, Pintér a valós és fikciós elemek olyan bonyolult összjátékát teremti meg, amely lehetetlenné teszi a katonavári Kaposa József Színházban játszódó darab egyszerű parabolaként való olvashatóságát. Másként fogalmazva: a történet szereplői kitalált alakok, noha a valósággal való bármilyen egyezésük korántsem a véletlen műve. A fikcionálás egyik legfeltűnőbb aktusa a név az identitást hagyományosan szavatoló funkciójának megbontását érinti. Keresztes Tamás Ascher Tamás szerepében a megszólalásig hasonlít Ascher Tamásra,

a megszólalás után meg még inkább (a realizmus és a paródia határát tűpontosan belövő alakításából nehéz bármit tetőpontként kiemelni, hacsak azt nem, amikor egy széken ülve a legnagyobb természetességgel majszolja a jobbjában tartott kürtős kalácsot, úgy, hogy közben a balban ott lóg az emblematikus nyitott bőrtáska). Ahogy Fekete Ernőnek is sikerül a rendezői sikerekre még csak áhítozó fiatal Máté Gáborként tökéletesen elénk idézni a Katona jelenlegi igazgatóját.

> *K. N.:* Nagyon ritkán használom az alakítás kifejezést, mert a kortárs színházban viszonylag kevésszer fordul elő olyan játékmód, amelyre szerintem igaz a megnevezés. Pintér Béla előadásaiban azonban gyakran látok ilyet. Alakítás alatt olyan játékmódot értek, amely nem belülről, hanem kívülről ragad meg egy figurát, ilyen értelemben nem megteremt, hanem utánoz valamely karaktert – úgy tesz, mintha. Ez lényegi különbség. Keresztes és Fekete alakításai a maguk nemében mesteriek, ugyanakkor azt gondolom, hogy ez a játékmód megfosztja az előadást a kritikai potenciáltól. Amikor a közönség azon nevet, hogy Ascher tényleg így mozog, tényleg ilyen a táskája, és/vagy tényleg ennyire flegmán tesz magáévá egy nőt, akkor lehet, hogy a karikatúra a valós személlyel szemben gyakorolt kritika érzetét kelti, mégis sokkal inkább *hommage*-ként működik: a nagy rendező olyan híres, hogy mindenki felismeri a színész mozdulataiban. Ezért az alakítások súlytalanná teszik a történetet. Nem azt hangsúlyozzák, hogy adott három tökéletlen személy, akik közül kettő csúnyán kihasználja, és ezzel öngyilkosságba kergeti a harmadikat. Mintha rossz helyen lenne a tükör, és ahelyett, hogy egy rendszert szembesítene hibáival, a híres alkotók gyönyörködhetnek önmagukban.

Hozzájuk képest Dankó István kőszínházi berkekben esetlenül mozgó Pintér Bélája talán kevésbé kidolgozott, de azt azért neki is elhisszük, hogy nem alkoholmámorban rúgta le a Kaposa büféjében a piszoárt, hanem mert a legényesből meg akart mutatni egy furcsa figurát. Bezerédi Zoltánnak már nehezebb brillírozni a történetet mesélő Bezerédiként, főként úgy, hogy jórészt részeg önmagát kellene hitelesen adnia (saját állítása szerint az alkohol problematikáját a legkevésbé sem elviccelve).

Ezzel azonban véget is ért a névazonosságon alapuló egyszerű megfeleltethetőségek sora, a többi dramatikus alaknál a névadás Pintérnél már megszokott alakzatai látszanak működni. Ezek a valóságban létező személynevek esetében hasonló hangzáson (paronomázia) vagy a betűk felcserélésén (anagramma) alapuló változatokat jelentenek (például a *Tündöklő Középszer*ben Pincér Géza társulatvezető és Csóki Edit kritikus, aki szerint „Pincér Géza nem tud darabot írni", vagy a *Titkaink* Pánczél elvtársa), míg a kitalált nevek nyilvánvaló „megcsináltságukkal" tüntetnek feltűnően idegen hangzásuk révén, vagy épp a névmagyarosítás parodisztikus imitációiként (úgymint Dr. Szádeczky Elvira, Dr. Virágvári Imola, Hidegföldi Attila). Friedenthal Zoltán enerváltan ücsörgő, hangosítás nélkül érthetetlenül halkan motyogó Vovánszky Jánosának (Vova) gesztusrendszeréről már azelőtt eszünkbe jut Mohácsi János (Moha), hogy értesülnénk rendezői gondolkodásának sajátságos időszemléletéről (a négyhónapos próbaidőszak után négyórásra sikerült *Tom Paine*-ről, néhány többször elhalasztott bemutatóról). De ahhoz is elég közepesen járatosnak lenni a kaposvári színház és a Katona történetében, hogy a Thuróczy Szabolcs és Elek Ferenc kettőse által alakított Tabajdy Sándor igazgatóban felfedezzük Babarczy Lászlót és Zsámbéki Gábort.

Az eddig említett szereplők beazonosítását a nevükön és megjelenésükön túl a szakmai életükből felvillantott mozzanatok is elősegítik. A fiktív erdélyi utazás kerettörténetébe ágyazottan kibontakozik előttünk egy alternatív színháztörténet, amelyben a színpadon látottak és a valóság viszonya már látszólag sem olyan egyértelműen visszafejthető, mint a szereplők identitása esetében. (Ne feledjük, Arisztotelész a *Poétiká*ban abban látta a történetíró és a költő különbségét, hogy „az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amilyenek megtörténhetnek".) Kiderül, hogy Pintér a *Parasztopera* formanyelvét Máté *Három nővér*éhez találta ki, Ascher pedig annak kritikájából kristályosította ki a búgócsigába zárt csehovi idő koncepcióját, és kapott kedvet maga is a darab megrendezéséhez (amit Tabajdy eredetileg azért kellett Mátéra bízzon, mert Ascher szerint „Csehov nem tud darabot írni"). Pintér Béla valós és fiktív történetmorzsákból egy olyan remixet állít elő, amelyben paradox módon a magán- és szakmai életből vett valós és a fiktív elemek kölcsönösen és egyidejűleg hitelesítik és hiteltelenítik egymást.

> *N. I.:* A remixhez: a darab feszültségét nemcsak a valós és nem valós elemek eldöntetlensége és váltakozása okozza, hanem a szöveg kötött, hol verses, hol rímes prózai formája is, amely látszólagos ellentétben van a történet realista menetével.

Ennek következtében egyfelől teljes bizonyossággal sohasem eldönthető az egyes mozzanatok valóságtartalma, vagyis a történet – már csak anakronisztikusságának okán is – ellenáll a referenciális olvasásnak. Másfelől azonban folyton ki is provokálja azt, amennyiben állandó rejtvényfejtésre készteti a kettős kódolásban talán még mindig járatos színháznézőt. De tényleg, kire hasonlít a magyar kollégáját a szex és brutalitás bátor használatára buzdító Georghe Gejzir (Thuróczy Szabolcs) egyébként bántóan elnagyolt alakja, akinek dramaturgiai szerepe mindössze abban áll, hogy miatta hiúsul meg a tervezett erdélyi workshop? Talán az ízes beszédű Tegerdy Áronnak (Pintér Béla) is van valós megfelelője, aki a Kolozsvásárhelyi Nemzeti Színház bőrmellényes főrendezőjéből lesz a megsemmisítő szakmai kritika, és némi szerelemféltés következtében Ascher esküdt ellensége, majd a Kaposa parasztinges igazgatója?

> *N. I.:* Az erdélyi jeleneteknél nem a beazonosíthatatlanság zavar – hiszen a román igazgató esetleges személye a magyar közönség számára indifferens, viszont a magyar rendező előképére lenne tippem –, ennél sokkal súlyosabb problémát érzékelek. A szerző-rendező bevált eszköze a túlfokozás, amelynek segítségével a karikírozás átbillen egy olyan drámai minőségbe, amelyben a nevetségességgel egyenértékűvé válik a megértés és a szánalom. Ezeknél a jeleneteknél azonban ez a mechanizmus kevéssé működik, mert a román igazgató és partnernője, illetve a lakodalom résztvevői csupán figuravázlatok, és a róluk és szituációikról kirajzolódó kép – a tájszólástól az öltöztetésen át a *Székely himnusz* (s nem egy Wass Albert-vers, amire egy Ascher–Keresztes-mondatból többen következtetnek)

Bezerédi Zoltán, Keresztes Tamás, Jordán Adél, Dankó István, Fekete Ernő

szövegvariánsaiból kompilált szavalatig és *A hamburgi menyasszony* című operett önálló életet élő betétdaláig – felületes, viszolyogtató és klisészerű, végső soron hamis előítéleteket táplál.

És főként kicsoda Tordán Léda (Jordán Adél), ez a még ízesebb beszédű, bájosan törekvő, rajongóan szerelmes naiva, akinek élete egy abortusz után tragikus véget ér? Az előadás több ponton ironikusan reflektál saját igazságtartalmára: Bezerédi az elején a hajvesztés terhe mellett ígéri meg, hogy csakis az igazat mondja, és hát szemünk láttára hullik le fejéről ébenfekete haja, de a „ha nem hiszed, járj utána" mesei zárlat is a rejtvényfejtő (bulvár)értelmezőket emlékezteti vállalkozásuk lehetetlenségére.

Annak ellenére, hogy benne az egy színpadi négyzetméterre eső rendezők száma ennél aligha lehetne nagyobb, az *Ascher Tamás Háromszéken* mégis nődráma, a karriert és szerelmet egyszerre elbukó színésznő tragédiája.

K. N.: Bár a darab valóban nődrámát dolgoz fel, amennyiben a várandósság és az abortusz saját testen való megtapasztalása nőspecifikus élmény, pontatlannak tartom a megfogalmazást, miszerint a történet „a karriert és szerelmet egyszerre elbukó színésznő tragédiája". Ez ebben a formában eufemizmus. A darab egy védtelen és gyenge ember tragédiáját mutatja be, akit többen kihasználnak, majd eldobnak, ráadásul olyasmire kényszerítenek, amit egyrészt nem szeretne megtenni, másrészt meggyőződésével és lelkiismeretével ellentétes. Ennyiben szerintem a kiszolgáltatott és alárendelt ember tragédiája (aki itt nő, de egyébként lehetne férfi is). Másrészt egy rendszeré is, amely elnyomókból és elnyomottakból áll, és amelyben a fiatal női színész azt hiszi, ki kell elégítenie a sikeres férfi rendezők vágyait, ha szerepekhez akar jutni. Olyan struktúra ez, amelyet magatartásukkal az elnyomottak is erősítenek, hiszen meg sem kérdőjelezik, normális dolog-e, hogy mindannyian tudják az abortuszt végző orvos telefonszámát. A dráma és a rendezés legfőbb hibájának azt tartom, hogy mindezt felszínesen vázolja fel, és pont a lényegi problémákkal nem foglalkozik érdemben.

Alighanem a színházi zaklatási ügyek hatására bepillantást enged a rendezői színház üzemi titkaiba, a társulati lét affektív ökonómiájába: a maga tragikomikus módján összetett, bár sztereotípiáktól korántsem mentes képet rajzol a függelmi viszonyokról, az állandó tetszeni és megfelelni vágyásról, magánélet és munka (valóság és fikció?) szétválasztásának nehézségeiről. És ugyan látunk itt sok mindent: saját középszerűségét alkoholba fojtó színészt (Barnagi Lóránt – Takátsy Péter), többé-kevésbé méltóságban megöregedett, mellőzöttségbe fásult idős (Oravecz Sárika – Szirtes Ági, Bárdossy Bettike – Enyedi Éva) és folyton civakodó fiatal színésznőket (Kerti Borbála – Pálos Hanna, Kút Judit – Borbély Alexandra), akiknek bár sorsa egy-egy mikrotragédia (minden színésznő ismeri az abortuszt végző orvos számát), itt – a színházi hierarchiában betöltött helyüknek megfelelően – csak kegyetlenül humoros epizodisták lehetnek. Valódi mélysége egyedül a főszerepre áhítozó Lédának van, aki csak azokba a rendezőkbe lesz szerelmes, akikkel munkakapcsolatba kerül, akibe Tegerdy–Pintér már az *Anyegin* próbái közben beleszeret „szakmailag", aki Ascherre és Mátéra már Tatjánaként is nagy hatással van, de a „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország" okozta katarzis és magyarságtudat következtében Szentmártonkalászon már végképp nem tudnak ellenállni neki, és akit végül Pintér–Dankó is azért árul el, mert évekkel azelőtt közeledését visszautasította.

K. N.: Jordán Adél gyönyörűen, nagy belső energiákat megmozgatva építette fel Léda karakterének ívét, a bájos naivától a tragédiát átélt szenvedő, megalázott emberig. Játékával annak ellenére is képes mélységet

Mi? Pintér Béla: Ascher Tamás Háromszéken
Hol? Katona József Színház
Kik? Fekete Ernő, Keresztes Tamás, Bezerédi Zoltán, Jordán Adél, Takátsy Péter, Kovács Lehel, Szirtes Ági, Enyedi Éva, Rajkai Zoltán, Borbély Alexandra, Pálos Hanna, Thuróczy Szabolcs, Elek Ferenc, Friedenthal Zoltán, Dankó István, Pintér Béla / Díszlet: Khell Zsolt / Jelmez: Benedek Mari / Koreográfus: György Károly / Zene: Ökrös Csaba / Dramaturg: Enyedi Éva / Rendező: Pintér Béla

teremteni, hogy végig tájszólásban beszél, színészi profizmusával menti meg Lédát a teljes nevetségessé válástól. Azt gondolom, hogy az ízes beszéd ebben az összefüggésben nem helyénvaló, félrevisz. A különböző nyelvjárások színpadi alkalmazása általában is érzékeny terület, mert vagy eleve ironikus színben tünteti fel a karaktert, aki így beszél, vagy alárendeli a közönséghez képest. Mindkét esetben eltávolít, tehát semmiképp nem segíti elő a beleélést. Ebből a szempontból fontos, hogy a Katona, illetve a Pintér Béla és

Pintér Béla. Fotók: Horváth Judit

Társulata közönsége nagyrészt (budapesti) értelmiségiekből áll. Amikor a színpadon valaki székely tájszólásban beszél, az hozzájuk/hozzánk képest más, a nyelvi regiszter eltávolít, ez pedig Léda esetében tompítja a tragédia erejét, hiszen a tájszólásban beszélő, kedvesen naiv, könnyűvérű fiatal színésznőcske minden tekintetben más, mint mi. Vagyis ami vele történik, velünk nem történhetne meg.

Jordán Adél lenyűgözően alakítja a naiv háromszéki *femme fatale*-t, pontosan egyensúlyoz a pintéri tragikomikum ingoványos terepén.

N. I.: Azt azért sajnálom, hogy Léda sorsának tragédiába torkollását – bár jól előkészítik, hiszen kétszer is utalnak rá – ripsz-ropsz elintézik: a zárszóban egy mondattal tudatnak róla.

Én az irodalmi színház esztétikáját etalonnak tartó fanyalgókkal szemben sohasem gondoltam, hogy Pintér Béla nem tud darabot írni. A kortárs trendekre fittyet hányva, szigorúan az arisztotelészi dramaturgia elveihez visszanyúlva alakította ki kegyetlenül humoros és szürreális elemekkel megtűzdelt egyedi színházi formanyelvét – a szó e legszorosabb értelmében vett drámaíróként csinált karriert a színházi kisrealizmus országában a posztdramatikus tendenciák korában. A jól bevált összetevők most is megbízhatóan működnek: a helyzet- és jellemkomikum többnyire brillírozó színészekkel, a kínrímek és szójátékok, a mulatságos (ál)dialektus, az eltérő nyelvi regiszterek ütköztetése, az össze- és kikacsintás, a zene és a tánc (még Ascher is járja a legényest!), a könnyfakasztó társulati ülések és megnézések. Van móka és kacagás, de mintha ezúttal hiányozna a mindezt ellensúlyozó valódi drámai mélység, amely Pintér Béla legsikerültebb munkáit jellemzi. Talán mert nincs benne váratlan fordulat (Bezerédi részegen mindent elspoilerez), talán mert túl sok mindent akart egy estébe belezsúfolni a szerző. A szexuális zaklatás témája például esetlen poénként lóg a cselekményen, úgy az orvostársadalom zártságát kritizáló, de saját gyakorlatukra jellemzően vak „nagyrendezők" párbeszédében, mint a hatalmi hierarchia legalján álló, már menni is alig bíró Oravecz Sárika (Szirtes Ági) szexuális ragadozóvá válásának jelenetében.

N. I.: Mélységesen egyetértek ezzel is, miként a tárgyilagos elemzés csaknem minden megállapításával.

Összességében az *Ascher Tamás Háromszéken* sokkal viccesebb, mint amennyire mélyen tragikus. Mintha csak annak a Lukács György-i tézisnek a megerősítése volna, hogy egy asszony élete önmagában nem, csak élete férfijához való viszonyában lehet tragikus.

K. N.: Ez nem jutott eszembe az előadásról, a tézisről viszont nem tudtam nem a következőre asszociálni: „Kadarkai Endre: Mi a dolguk a nőknek? – Kovács Ákos: Hát, mondjuk a női princípiumot beteljesíteni, nem? Hogy mondjuk valakihez tartozni. Valakinek gyereket szülni." Forrás: Arckép, Echo TV.

Az előadást Kricsfalusi Beatrix december 18-án, Kovács Natália és Nánay István december 17-én látta.

SCHULLER GABRIELLA

ÖNÖKNEK KELL A MEGOLDÁST KERESNI

A csodát magunktól kell várni. Rózsa Milán emlékére – Trafó

Az előadás előbemutatója júliusban, a Pride keretében volt; a Trafó színpadán 2017 szeptemberétől egy erősen átszerkesztett változat látható. A PanoDrama csapata Ballér Bianka és Ivanics Tamás személyében új tagokkal bővült, Pass Andrea vendégrendezőként vett részt az előadás létrejöttében.

A valós személyek színrevitele az előadásban kétféle formában valósul meg: Rózsa Milán visszaemlékezésekből kirajzolódó portréja, és a közelmúlt politikai eseményeiben részt vevő, sokak számára a híradásokból névvel és/vagy arccal ismert aktivisták megidézése révén. A kétféle megoldás fele-fele arányban van jelen – azaz nagyon pontos az előadás címe, hiszen amit látunk, nem csak Rózsa Milánról szól, az ő története csupán egy szál a sokszínű szőttesben, amely egyrészt az aktuális problémákat gyűjti egybe (látleletet adva a demokrácia 2010 óta zajló leépülésének megannyi területéről), másrészt közelebb visz az aktivisták világához. Utóbbi kapcsán az előadás az aktivizmusban az elmúlt pár évben megjelent paradigmaváltásra is reflektál: a facebook segítségével ma már könnyebb megszervezni egy tüntetést, mint, mondjuk, tíz éve, továbbá számos ok volt/van rá, hogy tüntessünk, ezért az aktivizmus mint szubkultúra vagy életforma megélhetőbbé és látványosabbá vált, ezzel összefüggésben ellentmondásos sajátosságait taglaló cikkek is megjelentek.[1]

Rózsa Milán a róla szóló emlékek felidézése (azaz evokatív beszédaktusok) révén jelenik meg. Egyetlen alkalommal látjuk fotón: Barabás Richárd (Ördög Tamás) monológja alatt feketefehér portréja finoman be-, majd kiúszik a kivetítőn. Különösen hatásos, hogy bár részletesen leírják az ún. „sósavas bácsi" jelenetet, maga a felvétel nem látható. (A 2013. március 7-én a Fidesz székházat elfoglaló aktivistákat többen többféle módon inzultálták; ahogy az a YouTube-ra is felkerült felvételen látható, egy idősebb úr a verbális fenyegetést követően leszakította a Rózsa Milán nyakában lógó papírtáblát, és agresszívan az arcába nyomta, amit Rózsa az erőszakmentes ellenállás jegyében lényegében rezzenéstelenül tűrt.[2]) Ez az erőteljes képmegvonás aláhúzza az egykor élt személy hiányát, egyfajta negatív teret, űrt képezve a fájdalomnak. Ehhez kapcsolódik, hogy az aktivisták egy része a gyász megéléséről is mesél, többször szóba kerül a Rózsa Milán halála napján az Aurórában tartott virrasztás.

A visszaemlékezésekből meglehetősen összetett kép bontakozik ki Rózsáról – nemcsak az eltérő szerepek miatt (gyermek, munkatárs, aktivista), hanem mert (sejthetően) ő maga is ellentmondásos személyiség volt. Megjegyzendő, hogy közel sem pozitív minden történet, a mitizálás szándéka messze áll az alkotóktól. De érezhető az emlékezők eltérő hozzáállása is egy-egy téma kapcsán. Mintha egy kirakójáték lenne előttünk, amelynek darabkái nem állnak össze egyetlen, éles vonalakkal megrajzolt, határozott képpé. Ez a sajátosság azonban nem a posztmodernre jellemző ismeretelméleti bizonytalanság kidomborítását célozza, sokkal inkább az ember mint egyedüli példány kibogozhatatlanságát demonstrálja.

A Rózsa Milán édesanyjával, Judittal készített interjú három részletben eljátszva szinte matematikai arányossággal tagolja az előadást. A következetesség mellett van valami kíméletlenség is ebben a feltárásban, ahogy az aktivistatársakkal folytatott beszélgetések bizonyos részleteiben is. Különösen érzékeny téma Rózsa Milán időnkénti önsebzése és többszöri öngyilkossági kísérlete. Ezen a ponton érdemes felidéznünk „a személyes egyben politikai" szlogen jelentésárnyalatainak történeti átalakulását, ami a közelmúltban az OFF-Biennále egyik beszélgetésének a témája is volt.[3]

„A személyes egyben politikai" elve a hatvanas évek feminista tudatosságébresztő csoportjaiban fogalmazódott meg, és elsősorban az egyéni problémák tágabb társadalmi eredőinek tudatosítását értették alatta. Idővel azonban jelentése átalakult, a személyes helyzet közösségi térben való láthatóvá tételének aktusát kezdték alatta érteni, a kimondás puszta tényétől várva a társadalmi átalakulást. Ahogy arra a beszélgetésen Mészáros György rámutatott, a *coming out*-kultúra logikája is erre az előfeltevésre épül (a sok egyedi kiállás megváltoztatja a társadalmat), miközben térben, időben, társadalmi státusztól függően nagyon is eltérő következményei vannak az előbújók számára az előbújásnak, azaz nem szabad figyelmen kívül hagyni a homofóbiát kitermelő struktúrát. Ráadásul a neoliberális kapitalizmus mindinkább kisajátítja és saját céljára használja a személyes fájdalom világgá kiáltásának politikai aktusát, napjainkra a lázadás árucikké vált. „Ez pedig úgy kapcsolódik a nyilvános tér erodálásához, hogy a személyes nyilvánosság elé tárását nem a rendszer működésének felfedésére, hanem a rendszertől leválasztott személyes megélések megosztására

1 Például: Gagyi Ágnes – Pulay Gergő, „Szolidaritás, reprezentáció és képviselet a szegénységkutatásban és az új középosztálybeli aktivizmusban", *Replika* 104 (2017): 81–99.

2 http://index.hu/video/2013/03/07/fidesz_szekhaz_tuntetes/

3 A beszélgetés megtekinthető a következő linken: https://www.youtube.com/watch?v=ZAvzj4XMwb4. Vidák Anna beszámolója a tranzitblogon: „A lázadás árucikké vált", http://tranzitblog.hu/a-lazadas-arucikke-valt/.

Bezerédi Zoltán, Urbanovits Krisztina, Ballér Bianka, Botos Éva, Ördög Tamás. Fotó: Puskel Zsolt

használjuk."[4] Ezért fontos, hogy az aktivista közeg ilyen sok oldalról reflektálódik az előadásban, kontextusba helyezve Rózsa Milán élettörténetét; de az állítás visszafele is igaz: Rózsa Milán élettörténete a rendszer működését szemlélteti. Ehhez a gondolathoz (a személyes fájdalmon és gyászon túl a helyzet rendszerszintű megragadásához) kapcsolódik az előadás lezárásában megjelenő konklúzió is: túl nagy nyomás van a közös ügyeinket képviselő aktivistákon, míg ha sokan vállalnánk valamivel többet a jelenleginél, ez megváltozhatna.

A hazai aktivista közeget bemutató jelenetek térben és időben kitágítják a hely-idő egységre épülő családi interjút. Egy híradás révén (ezt Ördög Tamás tolmácsolja mint bemondó) egészen friss, 2017. őszi, a 2018-as választásokat előkészítő elem is bekerül; amúgy pedig egészen 2011-ig nyúlnak vissza a szálak. A szereplők hol a földön ülve beszélnek, hol állnak, vagy éppen hátul beszélgetnek – ez a megkomponált koreográfia, az aktivisták, illetve a megidézett nyilvános akciók által behozott témák és idősíkok közötti cikázás végig fenntartja figyelmünket. Az egyik leghatásosabb jelenetben a félkörben álló szereplők előrelépve egy-egy félmondatot mondanak el Rózsa Milánról. Nincsen egyetlen fotó vagy videofelvétel sem az ikonikus eseményekről, az előadás csakis a médiaképek színházi keretek között történő újrajátszására hagyatkozik. Sűrített kivonatot kapunk az elmúlt 6 év emblematikus eseményeiről, amelyek teátrálisan bekeretezve, kicsit „eltartva" újra felmutatódnak előttünk.[5]

A színészi szerepformálás többféle módon valósul meg. A közismertebb szereplők esetében a feliratok mellett jelzésszerű attribútumok is segítik az azonosítást: Gulyás Mártont egy melegítőfelső, Magyar Fruzsinát egy szemüveg, Mécs Imrét egy csokornyakkendő jelöli, és érezhető az élőbeszéd szerkesztetlensége, az adott személyre jellemző beszédmód megidézése. Ezek az ismertetőjegyek apró felkiáltójelek, amelyek vicces formában emlékeztetik a nézőt arra, hogy verbatim előadást néz; ugyanakkor ez az emlékeztető funkció, illetve geg csak azok számára működik, akik nyilatkozataikból (esetleg személyesen) ismerik a mintául szolgáló személyeket.

A képzeletbeli skála másik végén Urbanovits Krisztina egyik jelenete áll, amelyben a saját képére formálva, érzelmileg felfűtött, mégis értelmező módon, rendkívül szuggesztíven mondja el Nagy Szilvi LMBT-aktivista monológját. Ennek jelentőségét az adja, hogy látványosan demonstrálja, hogy magánügy és közügy folyamatosan átfolyik egymásba, a kettőt nem lehet elválasztani egymástól. És vannak a miniportrék, amelyekben a többség számára ismeretlen személyeket jelenítenek meg a színpadon a játszók, a megszemélyesítés színészi eszközeire hagyatkozva; az ő esetükben ha vannak is átvett gesztusok, tárgyak, hanghordozás, azok az átlagnéző számára felismerhetetlenek.

A korábbiakhoz hasonlóan ez a PanoDrama-produkció is használja az ellenszereposztás dramaturgiai eszközét: férfi nőt, nő férfit, fiatal időset játszik. Ez a megoldás pillanatnyi feszültséget hoz létre, amit a nézők minden esetben le is reagálnak nevetéssel (például amikor Ördög Tamás Botos Évaként mutatkozik be, ráadásul a Juditot játszó Botos Évának); de segítségével az előadás saját színháziságát is demonstrálja, aminek egy verbatim előadás esetében etikai jelentősége is van. Különösen szép gesztus, hogy a két legfiatalabb előadó (Ballér Bianka és Ivanics Tamás) játssza el a legidősebb megszólalókat, Magyar Fruzsinát és Mécs Imrét („Már ismertek minket, de nem tudom, hogy mennyire vágták azt, hogy én akkor voltam 60 éves, az Imre 80, hogy ilyen korú emberek"[6]), akik a fiatalok iránti felelősségről is beszélnek.

A dokumentumszínházi előadások egyik vízválasztója, hogy az adott alkotás reflektálja-e saját nézőpontját, a témában való érintettségét, a források használatát, vagy egyfajta objektivitást tételez/szimulál.[7] A PanoDrama (csaknem?) összes előadásában megjelenik az alkotók nézőpontjának tudatosítása, az anyaggyűjtés folyamata. Ebben az előadásban ez a Rózsa Milán édesanyjával, Judittal készült beszélgetésben exponálódik, amely nem monológként, hanem az interjúkészítés újrajátszásaként jelenik meg. Humoros kiszólások és mindennapi apróságok keverednek a legtragikusabb történetelemekkel, így különösen megrázó, ami elhangzik. De az említett szempontból még fontosabb az előadás lezárása: az egyik szereplő azt a kérdést teszi fel a né-

4 Varga Tünde szavait Vidák Anna idézi fentebb hivatkozott beszámolójában.

5 Ennek elméleti kontextusához l. Linda Ben-Zvi, „Staging the Other Israel: The Documentary Theatre of Nola Chilton", *TDR* 50, 3. sz. (Fall 2006): 42–55, 51, 53.

6 Idézet az előadás szövegkönyvéből. Köszönöm Lengyel Annának, hogy a szövegkönyvet teljes egészében rendelkezésemre bocsátotta.

7 Ennek – színházi példákkal szemléltetett – jelentőségéhez l. Stephen Bottoms, „Putting the Document into Documentary: an Unwelcome Corrective?", *TDR* 50, 3. sz. (Fall 2006): 56–68.

Mi? A csodát magunktól kell várni. Rózsa Milán emlékére
Hol? Trafó
Kik? Ballér Bianka e.h., Bezerédi Zoltán, Botos Éva, Ivanics Tamás, Ördög Tamás, Urbanovits Krisztina / Szövegkönyv: Garai Judit, Hárs Anna, Merényi Anna, Pass Andrea / Hangterv: Keresztes Gábor / Fényterv: Bányai Tamás / Díszlet, jelmez: Bobor Ágnes / Koncepció, dramaturgia: Garai Judit, Hárs Anna, Merényi Anna / Kreatív producer: Lengyel Anna / Rendező: Pass Andrea

zőknek, vajon van-e a polgári engedetlenségnek olyan formája, amely nem jár szenvedéssel. Legtöbben valószínűleg már éppen a válaszon gondolkozunk, amikor a nézőtéren megszólal Lengyel Anna, a PanoDrama művészeti vezetője, és egyfajta gondolatkísérletként az adófizetés megtagadásáról beszél. Ivanics Tamás röviden vázolja az ilyen esetben várható forgatókönyvet, és felteszi a kérdést, vajon a hajléktalanságot is vállalná-e Lengyel, amire ő nemmel válaszol, ahogy azt a legtöbben tennénk. Különösen bátor és erős gesztus ez, amely még hitelesebbé teszi az előadást és a finálét: a közös cselekvés szükségességéről szóló lezáró szavak úgy hatnak, mintha a játszók már a szerepekből kilépve szólítanának meg minket. Míg az alkotó előlépése műve mögül Schilling *Lúzer*jének kezdőképét idézi (legalábbis azok számára, akik tisztában vannak a nézőtéren megszólaló személy kilétével), a színpadi fikció átkeretezése *A szecsuáni jólélek* zárójelenetének kortárs színházra való hangszereléseként is értelmezhető (Brecht művében az epilógust a szerzői utasítás szerint „egy színész" mondja el a nézőknek).

A következetes térhasználat a politika szó etimológiájára rímel (részvétel a polisz közös ügyeiben). Az előadás kezdetén közülünk válik ki a két megszólaló, akiket a feliratok és a történet alapján Gulyás Mártonként és Varga Gergőként azonosítunk. Ide „hullik vissza" az előadás végén a szenvedésmentes polgári ellenállás esélyét latolgató kérdés. Kívülről (az előtérből a terembe vezető lépcsőkön) mennek Judithoz az interjú készítői, és minket agitál Nádori Lídia műfordító (Botos Éva), az „Az nem lehet…" kampány aktivistája. Jan Assmann szerint a halottakra való megemlékezés az identitásszerzés, az emlékezetközösség rituális megalapozásának univerzális mozzanata.[8] A Rózsa Milánról megemlékező előadás ezt valósítja meg a cselekvés terébe léptetve ki (performatív hatással ruházva fel) a történetet. Ez a felismerés talán válaszul szolgál az előadás bennfentességét firtató nyugtalanító kérdésre.

8 Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004, 63–64.

BÁLINT ORSOLYA

SZEMÉLYESSÉG SODRÁSÁBAN

Az önreprezentáció módozatai Rózsavölgyi Zsuzsa 1.7 és Valencia James Between the World and Me című előadásaiban[1]

Ha most hirtelen azt kérdeznék tőlem, lehet-e hitelesen, a nézők számára is átérezhetően a színpadon prezentálni egy ennyire érzelmi-zsigeri és mélyre szocializált stigmát, mint a többséghez képest más bőrszínnel élni egy gyakran ellenséges társadalomban (ami a barbadosi származású, Budapesten élő Valencia James személyes szólójának témája), akkor – talán naivan – azt mondanám: mind különbözünk. A különbség van, és természetes. A hasonlítás az, ami megkülönböztet.

Ezért is óvakodnék attól, hogy e két előadást egymáshoz hasonlítgassam (mint almát a narancshoz), de a két eltérő gondolatmenet és metodika egymás mellett vizsgálva jobban rávilágíthat az önreprezentáció lehetőségeire és korlátaira.

A két táncos-koreográfus már a kiindulópontban, úgymond, „háttal áll" egymásnak: Rózsavölgyi a teljes dramaturgiát arra használja, hogy felépítse önmagát, vagyis önmaga színpadi reprezentációját. Prológusában költőien elvegyíti magát az univerzummal, majd az ősrobbanásból kiindulva az evolúció mentén levezeti a rendszertant saját lényéig. Nem differenciálás, hanem specifikálás útján mutatja be önmagát.

1 Mindkét előadás szerepelt tavaly év végén a dunaPart4 Kortárs Előadóművészeti Platform programján, amelynek fő szervezője a Trafó Kortárs Művészete Háza volt.

Rózsavölgyi Zsuzsa: 1.7. Fotó: Hevér Zsófia

Árnyalatnyi, de fontos különbség ez, amely segít, hogy közben végig önmagával azonos maradhasson.

Párhuzamosan épít fel egy énképet és egy nőképet, közben folyamatosan hangsúlyozza az azonosságait: miután beszél a női hajról és a hajviseletek szimbolikájáról, szólózik is egyet hatalmas hajkoronájával. A női fanszőrzetek témájához érve megmutatja a sajátját, és még személyesebb hangra vált, mikor mesél a barátjáról, és annak kisfiáról, aki rácsodálkozott a szőrösségére. Így máris olyan intim mélységben érezhetjük magunkat az életében, mintha rányitottunk volna a fürdőben.

James viszont egy teljesen ellentétes irányú folyamatban önmagát dekonstruálja a színpadon. Nem egységként prezentálja, hanem szétbontja az identitását. Szétszedi, majd egymás mellé rakja az elemeket, hogy aztán másképp tudjuk szemlélni az egészet. Az ő metódusában nincs direkt azonosulás, minden egyes (ön)azonosító pontja áttételes. Már az előadás Ta-Nehisi Coates afroamerikai írótól idézett címével (magyarul: Köztem és a világ között) megkülönböztet, és meghúzza a határokat. Nincs ő, nincs mi, azonban felrajzolja a „köztest", egy feltételezett én reprezentációját, amely két komponensből áll: abból, ahogy ő lát minket, és ahogy szerinte mi látjuk őt.

A banános ládába bemászás (utalva a „Takarodj vissza Afrikába!" beszólásokra) vagy a túlszexualizált csokibaba eljátszása olyan dolgok, amikkel természetszerűleg nem azonosulhat, mert nem belőle fakadnak. Azzal, hogy mégis magára vonatkoztatja a sztereotípiákat, nem visszatükrözi azokat felénk, hanem harciasan demonstrálja, hogy ő más. Nekünk ehhez csupán annyiban van közünk, hogy az önreprezentációja által ráébredhetünk, hogyan láthatjuk őt mi. S ha mi nem is vagyunk előítéletesek, rasszisták, migránsozók stb., akkor arra, hogy mások nézésének hogyan van kitéve.

Ez a kifordított perspektíva Rózsavölgyinél is működik, csakhogy ő magán keresztül fogalmaz meg általánosításokat, nem rajtunk, nézőkön keresztül. Ezen túl legfeljebb adatokat használ, például az 1.7-et, a termékeny európai nők gyermekvállalási rátáját. Elénk teszi a kategóriákat, mint a kalapácsos gyerekjátékban: gömb, kocka, hasáb, és a folyamatos önhivatkozásokkal melléjük helyezi saját magát. Egyszerűen láthatóvá teszi, hogy nem illeszthető bele egyik geometriai formába sem, önmagával (és ha nagyon filozofikusak akarunk lenni, már a létezésével) hatástalanítja a sztereotípiákat.

Kis dzsúdzsucu-bemutatójával elhiteti velünk, hogy egyetlen fogással képes lenne lefegyverezni (sőt, akár megfojtani) egy nála erősebb támadót, tehát hatalma van afölött, ami történik vele. Ráadásul azt mondja, az abortusza után csak még erősebbnek, „élet-halál urának" érezte magát. Egyáltalán nem áldozatnak, aminek próbálták beállítani az úgynevezett lelkisegély-oldalak, amelyek szerint egy nő csakis azért dönthet a terhességmegszakítás mellett, mert megrontották, megesett, szégyenben maradt stb. – már a szavak elvégzik az áldozatképzést.

James azonban nem tud mihez kezdeni a hétköznapokban rázúduló (szexuális) agresszióval. Ő is elutasítja az áldozat szerepét, csakhogy nincs nála az irányítás, nem is tud mivel visszavágni a sértésekre, védtelen és tehetetlen, emiatt érezhetően dühös.

Míg Rózsavölgyi megteremti a saját kontextusát, hogy felszabadítsa önmagát a mesterséges és álszent külső narratívák alól, James a személyes viszonyát próbálja definiálni az általa érzékelt kontextushoz. Mikor előbbi az abortuszáról beszél, az része emberi, női identitásának, egyben művészi identitásának is, mert a színpadon prezentálva dolgozza fel. Utóbbinál viszont a sorozatos megaláztatás elmesélése már nem puszta önbemutatás: sokkal inkább *az önreprezentáció mint önérvényesítés* iránti vágy, amelynek beteljesítésével talán visszanyerhetné a tőle elkobzott irányítást. Rózsavölgyivel ezért könnyebb hasonló élethelyzet és élmények híján is, akár férfiként azonosulni, míg James álláspontját csak megérteni és elfogadni lehet.

S ha most újra feltennék a legelső kérdést, még mindig azt mondanám: igen, át lehet adni egy előadásban ilyen mélyen személyes (transzformált) érzéseket és élményeket, ám ezek éppen a különbségeink miatt mindenkinek mást fognak jelenteni. Mindig lesznek a megértésnek korlátai, bármennyire bízzunk is a nyitottságunkban és az empátiánkban.

DARIDA VERONIKA

TÚL A TÁNCON...

Reflexiók Jérôme Bel tetralógiájáról

Cédric Andrieux. Fotó: Herman Sorgeloos

Mit jelent az önszínrevitel aktusa a kortárs táncban? Miként mutatható meg a szerepek mögötti művész személyisége? Hogyan lehet hangot adni annak, aki a színpadon csak a testével beszél? Milyen kihívást jelent a megszólalás a táncos számára, hogyan kapcsolható össze – egy előadásban és egyetlen alakban – a monológ és a szóló? Érdemes továbbá felfigyelni arra is, hogy az előadó egyéniségének előtérbe állításával hogyan számolódik fel a reprezentáció erőszaka,[1] hogyan válik mindennél fontosabbá a prezentáció, a színpadi jelenlét, az önfelmutatás gesztusa. Minderre a leginkább evidens példákat a kortárs tánc nemtánc irányzatának egyes képviselőinél, köztük a Magyarországon is jól ismert Jérôme Belnél találhatunk.[2]

„A színrevitel a következőket jelenti: felállítani az oszlopokat, kiosztani a szerepeket, meghatározni a szinteket, és amennyire lehetséges, a színpadi rámpákból egy bizonytalan határt emelni."
Roland Barthes[3]

Jérôme Bel 2004 és 2009 között létrehozott négy előadása (*Véronique Doisneau, Pichet Klunchun and Myself, Lutz Förster, Cédric Andrieux*) egyfajta tetralógiának is tekinthető. A négy darab négy életkorban, nemben, képzettségben, tapasztalatban különböző táncost, négy eltérő életutat mutat be. Az előadások szerkezeti felépítése hasonló: a táncososok a közönség köszöntésétől és a bemutatkozástól jutnak el az elköszönésig és a meghajlásig. Ami azonban a középső részben, a két végpont között történik, az minden esetben teljesen más. Sem a kortárs színházi esztétikák, sem a táncelméletek felől nincsenek megfelelő terminusaink a leírásra, mert ezek a színpadi történések minden korábbi elvárásunkat felülírják. Leginkább azt mondhatnánk, hogy ami – „ekkor és itt", minden egyes színházi jelen pillanatban – létrejön, az egy beszélgetés. Ezek a formabontó előadások a valódi találkozások feledhetetlen élményét nyújtják.

Mi az, hogy beszélgetés? – kérdezhetnénk teljes joggal. Beszélgetésnek nevezhető egy olyan szituáció, ahol az egyik fél (a néző) végig néma marad? Amennyiben a beszélgetés alapelemének azt a figyelmet tekintjük, mely megszólító erővel bír, akkor igen. Bel darabjaiban elemi kommunikáció zajlik a néző és az előadó között, hiszen a néző figyelmes hallgatása, feszült várakozása az, ami mintegy elősegíti a beszéd

1 L. „Jérôme Bel reprezentációkritikája", in André Lepecki, *A tánc kifulladása. A performansz és a mozgás politikája*, ford. Kricsfalusy Beatrix, Ureczky Eszter, Budapest: Kijárat Kiadó, 2006, 87–125.

2 Bel számos előadása vendégszerepelt a Trafóban: *Pichet Klunchun and Myself* (2012), *Disabled Theater* (2013), *The show must go on* (2014), *Gala* (2017, 2018).

3 *Roland Barthes Roland Barthes-ról*, ford. Darida Veronika, Budapest: Kijárat Kiadó, 2015, 149.

megszületését; a hallgatói figyelem terében formálódnak meg a szavak. Mert egy pillanatig sem feledkezhetünk meg arról, hogy a táncos számára a beszéd olyan idegen és bizonytalan terep, melyre lépve folyton a kibillenés vagy a bukás veszélye fenyegeti. Ugyanakkor, talán épp a tudatos tét és kockázat miatt, a Bel által kiválasztott előadók abszolút hitelességgel és teljes őszinteséggel szólnak hozzánk, szólítanak meg minket.

Vizsgáljuk meg, időrendi sorrendben haladva, az egyes műveket! A 2004-ben bemutatott *Véronique Doiseau* tekinthető a prototípusnak.[4] Ez a mindössze harmincperces darab egy miniatűr remekmű, minden részletében hibátlan alkotás. Egy búcsúelőadás tanúi vagyunk, hiszen a táncos, ahogy első mondataiban elmondja, nyolc nap múlva befejezi pályafutását.

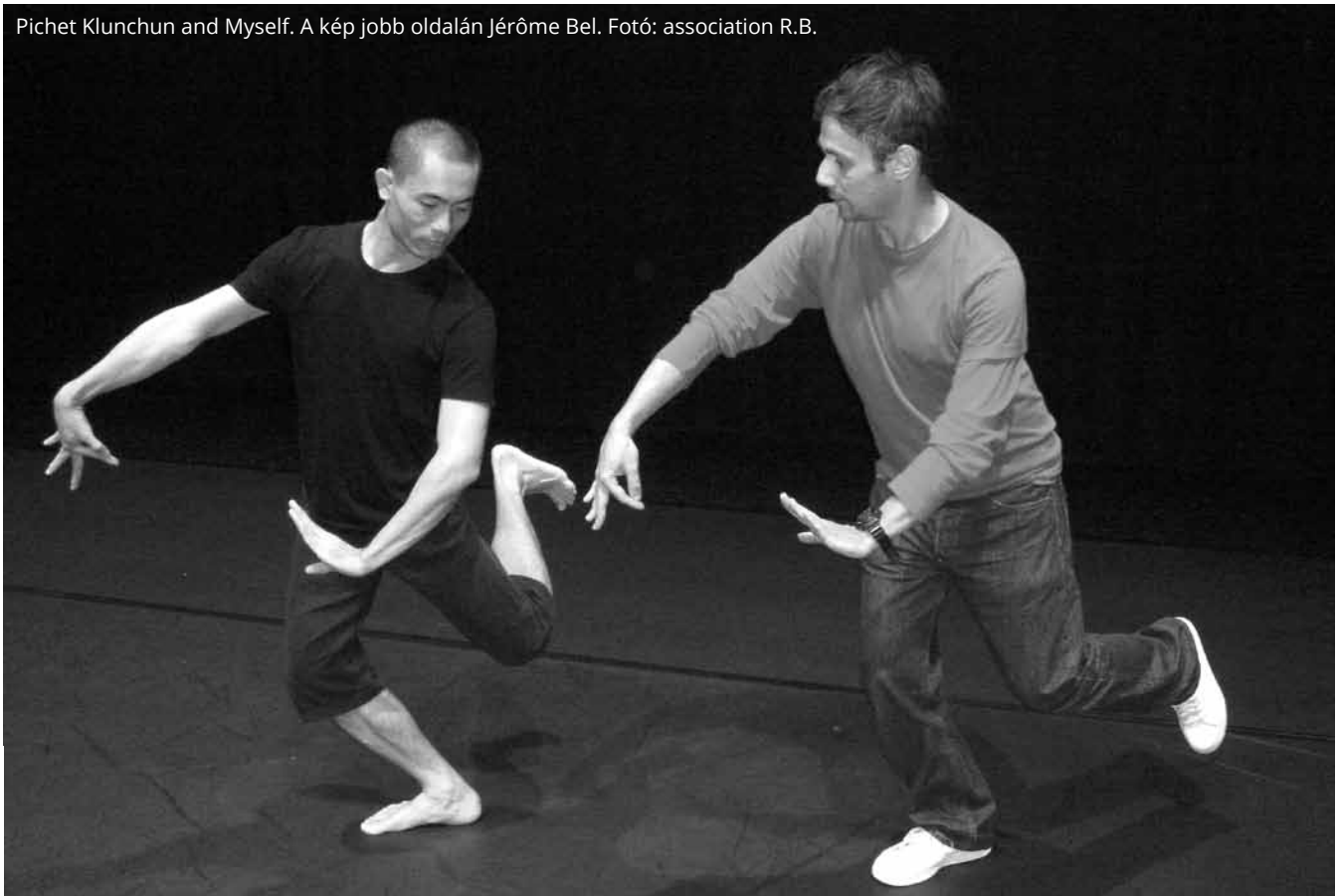
A 42 éves, kétgyermekes nőnek tehát ez az utolsó fellépése, ahol – most először – övé a főszerep. Mert különösen lényeges, hogy Bel nem a Párizsi Opera egy vezetőtáncosát választja ki, hanem egy a hierarchiában alattuk álló *sujet*-t, aki szerepköre szerint ugyan kisebb szólókat is táncol, de alapvetően a balettkar része. Véronique Doiseau (aki külső megjelenésében, ahogy erre reflektál is, Isabelle Huppert-re emlékeztet) szokatlan és felkavaró nyíltsággal beszél arról, hogy soha nem lett igazi „csillag": talán nem volt elég tehetséges, vagy csak túl törékeny volt fizikailag. Azonban épp ez a vállalt gyengeség, a szorongások és a félelmek nyilvános legyőzése teszi valóban erőssé; és ereje megmutatkozik a színpadi monológ (mely voltaképp *magánybeszéd*) felvállalásában is. Hiszen ennek a kísérleti előadásnak a létrehozásakor távolról sem volt nyilvánvaló, hogy kit érdekelhet egy ismeretlen táncos színpadi portréja.

Az életpálya rövid felvázolása persze itt is csak a fontos táncszerepek felsorolása révén történhet. Megtudjuk, hogy Véronique Doisneau első mestere Nurejev volt, akitől elsősorban azt tanulta meg, hogy a táncos csak a tánc nyelvének elsajátítása útján juthat el az érzésekig, lényegi feladata pedig a gesztusok felmutatása, azok értelmezése nélkül. Így Véronique Doisneau sem elemzi a *Bajadér* kiválasztott részletét, melyet zene nélkül, csak saját dúdolása kíséretében ad elő. Tánca után láthatóan kifárad, a mikroport kihangosítja hosszú lihegését. Aztán egyfajta szubjektív listát és egyben táncpanorámát adva beszél arról is, hogy mely koreográfiákban szeretett dolgozni (Marius Petipa, George Balanchine, Jerôme Robbins munkáiban), és melyekben nem (Maurice Béjart, Roland Petit darabjaiban).

Másik nagy mestereként Merce Cunninghamet nevezi meg, akinek révén megértette, hogy mit jelent csendben, más táncosok ritmusát figyelve táncolni. Az ő *Points in Space* című koreográfiájából is előad egy részletet, ám előtte ruhát vált: leveszi klasszikus balettcipőjét, egyszerű gyakorlócipőt vesz fel. Ezt a meditatív és néma táncot követően meg nem valósult és már lehetetlen vágyairól beszél: arról, hogy milyen szívesen táncolt volna férfiszerepeket, és hogy álomszerepe a *Giselle* maradt. Ennek a vágynak pár pillanatnyi realizálását ez az előadás nyújtja számára, hiszen – miután visszabújik balettcipőjébe, és tüllszoknyát ölt – egy rövid szólót ebből is eltáncol. Ehhez kapcsolódóan különösen szép, hogy az általa csodált táncosok között megemlíti pályatársa, Céline Talon nevét, aki valóban eltáncolta *Giselle* szerepét (Mats Ek koreográfiájában). Váratlan fordulatként ebből a legendás előadásból egy rövid részletet a nézők is láthatnak, mivel Céline Talon is a színpadra lép, egy teljesen más – sokkal modernebb és formabontóbb – felfogás szerinti *Giselle*-ként. Miközben a másik (valóban sztár) táncos táncát nézi, Véronique Doineau a színpad szélére ül. Ez a rövid jelenet így válik a művészi alázat példázatává.

Az előadás legelgondolkodtatóbb része azonban az utolsó fejezet, amikor a *Hattyúk tava* kapcsán a táncos – a balettkar tagjaként megélt – megalázó élményéről beszél: arról a bevett gyakorlatról, hogy a koreográfia gyakran csak élő díszletelemekként alkalmazza a háttértáncosokat. Elmondja, hogy a mozdulatlan, hosszú pózok során sokszor kedve lett volna hangosan üvölteni, vagy elhagyni a színpadot. Felkavaró vallomását követően a díszlet, szólótáncosok és tánckar nélkül

4 A *Véronique Doisneau* ötletének általános érvényűségét alátámasztja, hogy Jérôme Bel egy évvel később elkészíti Isabel Torresszel az előadás spanyol változatát.



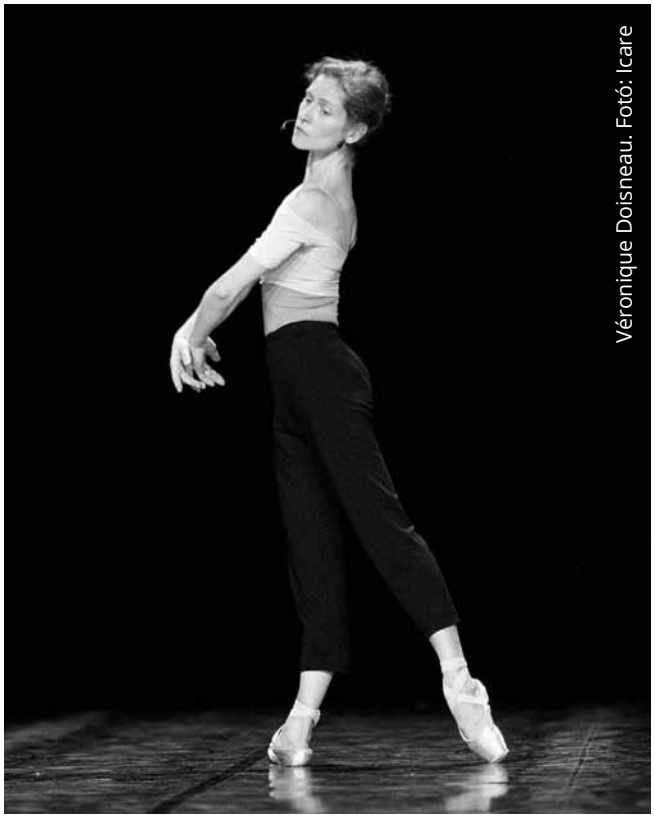
Pichet Klunchun and Myself. A kép jobb oldalán Jérôme Bel. Fotó: association R.B.

előadott balettrészletet nézve már teljesen másként látjuk az ismert színt. Nem lehet nem a táncos – a kitartott pózok közben – megfeszülő, merev arcvonásaira tekintenünk, melyek mögött ekkor már érezzük a szinte kirobbanó belső feszültséget. Ez a részlet azt demonstrálja, hogyan feledkezik meg a klasszikus balett a táncosról, hogyan tárgyiasítja, hogyan törli el az egyéniségét. Továbbá, a mozdulatlanságra kényszerített táncos kiszolgáltatott alakja révén, egy megszokott és elfogadott színházi működésmód súlyos kritikáját is nyújtja.

Ez lesz Véronique Doisneau búcsúelőadásának záróképe, mely után már csak az elköszönés marad hátra. Ahogy korábban is különböző tánctechnikákat mutatott be, úgy meghajlását – a tánc nyelvén történő elköszönését – különböző balettnyelvekhez igazodva többször is elismételi: pontos koreográfia szerint, és teljes egyszerűséggel. Végül összeszedi színpadi kellékeit (a gyakorlócipőt, a tüllszoknyát, egy palack vizet), és elhagyja a színpadot.

Egy évvel később, 2005-ben születik meg a *Pichet Klunchun and Myself*,[5] melyben Jérôme Bel önmagát is színpadra állítja a thaiföldi khon táncos beszélgetőtársaként. A darab kezdetén olyan érzésünk lehet, mintha egy interjút látnánk, ahol az egymással szemben ülők közül egyértelműen Belre hárul a kérdező szerep, miközben egy ölében tartott laptopba jegyzetel. Klunchun bemutatkozásában elmondja, hogy 37 éves, nős, gyermektelen, Bangkokban él, és a táncolás számára a Buddhának tett fogadalom megvalósítása. Tisztában van azzal, hogy egy olyan tradicionális tánc képviselője, mely saját hazájában is egyre inkább turistalátványosság, és melynek már alig akad értő nézője. Bel a laikus vállalt pozíciójában őszinte érdeklődést mutat, így egyre spontánabbá válik beszélgetésük, hamarosan a földre kerül a számítógép, mindketten felállnak, és a nyugati koreográfus megpróbálja leutánozni a keleti táncos mozdulatait. Bel kíváncsi a különböző színpadi karakterekre (nő, férfi, démon, majom), és az ezek közötti – a nyugati néző szeme számára – szinte láthatatlan különbségekre. Valamint arra is megkéri Klunchunt, hogy fordítsa le a táncok közben elhangzó szöveget, magyarázza el az egyes mozdulatokat.[6] Itt ugyanis minden apró gesztusnak jelentése van, ahogy ezt a sírás koreográfiájának lassított bemutatásakor a khon táncos pontosan szemlélteti. Ennek a színházi formának amúgy is elemi része a lassúság: egy teljes előadás akár egy hétig is eltarthat. Külön érdekesség a színpadi halál tilalma: egy-egy szereplő halála csak abból érzékelhető, hogy végleg eltűnik a színpadról, és végső távozását egy hosszú (kb. 20 perces) gyászmenet kíséri. Bel az idő ilyen extrém lelassításaira és kimerevített pillanataira ugyanolyan értetlen megdöbbenéssel reagál, mint a nézők.

Azonban egy óra beszélgetés után annak is eljön az ideje, hogy felcserélődjenek a szerepek. Ekkor Klunchun lesz az, aki meglepődve hallgatja a nyugati szokásokat, ahol egy magát modern művésznek valló koreográfus szerepe az, hogy elszakadjon a hagyománytól, és valami korábban nem létezett (még előtte is homályos és ismeretlen) formát hozzon létre. Bel hosszan beszél saját táncos múltjáról és a táncból való kiábrándulásáról, arról az olvasással töltött két évről, mely elvezette saját színházának létrehozásához. Ennek illusztrálására megmutat egy szinte minden előadásában előforduló alapjelenetet: a mozdulatlanságot, a


Véronique Doisneau. Fotó: Icare

nézőkkel való szembefordulást. Klunchun megrökönyödve nézi ezt a nyilvánvaló „semmit", és magyarázatot kér.

Bel válaszában világosan kifejti saját színházelméletét: olyan színházat akar csinálni, mely számol a néző első csalódott reakciójával, amikor valami távolról sem tökéletes mozgást lát, mely talán még táncnak sem nevezhető. Ugyanakkor ez a csalódáskeltés egy szándékos provokáció része: a néző ugyanis úgy érezheti, hogy erre a mozgásra vagy táncra ő is képes, így hirtelen eltűnik a művész és a nem művész közötti különbség. A színpadi tér és a nézőtér között megszűnik a határ, valódi közösség jön létre, melynek alapja az egyenlőség. A táncos sem kivételes képességekkel bíró lény, ő is ugyanolyan esendő és botladozó alak, mint a néző. Vagy másként fogalmazva: mindenki tud táncolni, mert még a nem-tánc is tánc (sőt, bizonyos értelemben még lényegibb táncforma, hiszen benne rejlik minden tánc potencialitása).

Továbbá a nem-tánc (immár terminusként használva) a befogadóból mélyebb reflexiókat hívhat elő. Ezt az előadás is igazolja, hiszen miután Bel – a Nyugaton nem tabusított halál ábrázolására – eltáncolja a *The show must go on* egy jelenetét (a *Killing Me Softly* dallamára), mely voltaképp egy kortárs *danse macabre*, Klunchun hosszan hallgat. Mikor megszólal, mély megrendüléssel azt mondja, hogy ez a jelenet az anyja halálára emlékeztette, mely gyengéd és szép halál volt, tizenegy évi paralízis után. Ez a személyes néző reakció Belt is megérinti, egy hosszú pillanatig mindketten hallgatnak.

Mit lehet ehhez még hozzátenni? Talán csak Klunchun utolsó kérdését, melyben a koreográfus egy korai előadásában vagy önszínrevitelében (*Jérôme Bel*) megjelenő meztelenség szerepét firtatja. A meztelenség azonban – ahogy ezt Bel most is felmutatja egy Caravaggio *Hitetlen Tamás*át idéző színpadi képben – már akkor sem elsősorban fizikai meztelenségként (annak erotikus vonatkozásaival együtt) volt lényeges számára, sokkal inkább a saját test felfedezéseként, a színpadi test megérintéseként; vagyis az egyszerre színpadi és saját testre

5 Bel színpadi önreprezentációjára minta második előadása, a *Jérôme Bel* (1995), melyre ez az előadás is reflektál.

6 Bel itt szakít azzal az artaud-i hagyománnyal is, mely a keleti színházban mágikus színházat vagy megfejthetetlen hieroglifákat akar látni. L. Antonin Artaud, *A könyörtelen színház*, szerk. Vinkó József, ford. Betlen János, Budapest: Gondolat, 1985.

Lutz Förster. Fotó: Anna Van Kooij

irányuló figyelem tematizálásaként.[7] Hozzátehetjük, hogy Bel színháza mintha azóta is ezt a lemeztelenítő gesztust gyakorolná, csak egyre mélyebb értelemben.

2009-ben, pár év kihagyás után, Jérôme Bel két újabb táncosportréja szinte egymást követi. A *Lutz Förster* és a *Cédric Andrieux* azonban legalább annyira két táncműhely/tánctechnika bemutatása is. Az 55 éves, elegáns Lutz Förster Pina Bausch, míg a 39 éves, sportos és hanyag Cédric Andrieux Merce Cunningham táncosa volt, így mindkét visszaemlékezésben fontos szerepet kapnak a mesterek.

A tanítványi viszony azonban különböző: Förster, nyílt lázadásai ellenére is, sokkal szorosabb kapcsolatban állt Bauschsal. Mélyen megindító, ahogy arról beszél, hogyan próbálták meg az élettársát gyászoló Bauscht táncosai az életbe visszavezetni. Förster számára nem idegen a nézőkkel való direkt kommunikáció sem, hiszen a Wuppertali Táncszínház több előadásában (például a *Kontakthof*ban) éltek ezzel az eszközzel. Monológjából az is nyilvánvaló, hogy hiába dolgozott együtt más fontos rendezőkkel és koreográfusokkal (Bob Wilsonnal, José Limónnal), voltaképp végig Bausch tanítványa maradt. Ő inspirálta legemlékezetesebb színpadi jelenetére, melyet most is felidéz: a *Szegfűk (Nelken)* jeleléssel előadott dalára *(The Man I Love)*, mely univerzálisan és puritán egyszerűséggel beszél Bausch fő témájáról, a mindenkiben ott lakozó magányról.

Míg Förster esetében úgy érezhetjük, hogy egy lezárt szakmai életutat látunk, addig Andrieux jövője még nyitottnak tűnik. Habár pályafutásának a Cunningham műhelyében töltött korszaka ekkorra már lezárult, az erre való visszaemlékezései mentesek minden hamis nosztalgiától. Nyíltan beszél saját akkori kétségeiről, önmagával szembeni elégedetlenségéről. Arról, hogy a nyolcvanéves mester utasításai végrehajthatatlanok voltak, ezért táncosai folyton a saját képességeik határán, a lehetetlennel dacolva táncoltak. Rá azonban ez nem felszabadítóan, inkább gyötrelmesen hatott: hibái miatt állandóan megalázottnak és szerencsétlennek érezte magát. Miközben nem értette, hogy Cunningham miért nem teszi szóvá rontásaikat, vagy hogy mit ért az alatt, hogy épp a rontások teszik érdekessé a mozgást.

Andrieux 2007-ben, több mint tíz év után hagyta el Cunningham társulatát, és szerződött a lyoni Operához, ahol új koreográfusokkal (Maguy Marin, Mats Ek, Trisha Brown) dolgozhatott együtt, valamint részt vehetett Jérôme Bel *The show must go on* című előadásában. Vallomása szerint itt döbbent rá arra, hogy mit jelent valóban szabadon létezni a színpadon: a stressz, az izgalom vagy a rontás szorongása nélkül – hiszen ebben a darabban nem volt mit elrontani. Ezt a bemutatott részlet is érzékelteti: Andrieux négy percen át (Sting hangjára: „I'll be watching you...") mozdulatlanul néz szembe a közönséggel, vizslatja a nézőket; ez azonban (szemben Véronique Doisneau kényszerű és megalázó tapasztalatával) szabadon választott, önkéntes mozdulatlanság.

A *Cédric Andrieux* annyiban is lezárja a tetralógiát, hogy a táncos felidézi pár évvel korábbi lelkes nézői élményét, melyet a *Véronique Doisneau* megtekintésekor élt át, ami egyben megerősítette abban, hogy bátran elvállalhatja Bel felkérését saját színpadi portréja megalkotására.

A négy előadás rövid bemutatása után elmondható, hogy ezek a színpadon megjelenített portrék és ön(re)prezentációk elemi (ám gyakran elfeledett vagy evidensnek vélt) kérdések sorát vetik fel. Mi a színház? Mi a tánc? Mi egy előadás? Hogyan viszonyul az előadó a szerepéhez? Mi a néző szerepe? Felcserélhetők (legalább gondolatban) ezek a szerepkörök? Mit jelent a színházi kommunikáció? Hogyan értelmezhető egy előadás? Mi a színház társadalmi szerepe? Mit jelent kortársnak lenni?

A legfontosabb, közös jellemvonásuk mégis az, hogy a színház felszabadító erejét mutatják, mely egyaránt észlelhető az előadó és a néző – az előadások hatására megváltozó – attitűdjében. Mindkét fél tudatában van a saját nézettségének, a másik fél rá irányuló figyelmének, így valódi találkozás jön köztük létre, melyet egyenlőség, elfogadás, nyitottság jellemez. Mindennek egyetlen előfeltétele a színész/táncos kitárulkozása, őszintesége, póztalansága, önlemeztelenítő gesztusa.

Tetralógiáról beszéltünk, ám tévedés lenne ebben lezárt formát vagy befejezett kísérletet látnunk, hiszen az itt felvetett témákhoz Jérôme Bel legújabb előadásában – *Tombe* (Esés) – újra visszatér. Ismét tanúsítva, hogy színházát az esendők és elesendők iránti lankadatlan érdeklődés jellemzi. Miközben derűsen hirdeti a Beckett által megfogalmazott alapelvet: „Mindig ez. Soha más. Mindig a próba. Mindig a bukás. Sebaj. Kezdd újra. Bukj újra. Bukj jobban."[8]

7 „A színházi test egyszerre esetleges és lényegi: lényegi, melyet nem birtokolhatunk (a nosztalgikus vágy értéke teszi elbűvölővé), és esetleges, mivel bárki megteheti, azt – egy pillanatnyi őrület során (ami a jogában áll) –, hogy felugrik a színpadra, és megérinti azt, amire vágyakozik." *Roland Barthes Roland Barthes-ról*, i.m., 115.

8 Samuel Beckett, *Előre vaknyugatnak*, ford. Tellér Gyula, Budapest: Európa, 1989, 355.

GABNAI KATALIN

TALÁLT LELKEK – LÉTEZŐ SZEMÉLYEK SZÍNPADA

Lengyel Nagy Anna igaz történeteinek előadás-sorozata – Orlai Produkciós Iroda

Egri Kati a Nővérek – Levél Apámhoz! című előadásban

Jövünk – embert látni. S bár hasonló cél vezet bennünket máskor is, az élmény most mégis más, mint azon színielőadások esetében, amikor egy drámaíró segít hozzá bennünket, hogy újra fölfedezzük, milyen megrendítő is az ember, amikor épp megpróbál megmaradni. Akikkel mostanában találkozunk, azokat nem írták meg nekünk, ők tényleg léteztek vagy léteznek, s nem csak a történetüket, de saját szavaikat is kölcsönadják egy estére a színészeknek, akik megszólaltatják őket. Az esemény produkcióvá válásának legfontosabb teremtő aktusa a rátalálás, a felismerés, és az azt követő felmutatás, ahogyan az Lengyel Nagy Anna nagy jelentőségű rádiós munkásságában meg is valósult az elmúlt négy évtized során. Most azonban színházban vagyunk, bármily aprócska tér fogad is be bennünket.

A néző̈i várakozás természetéről

Fölmerül a kérdés: más természetű nézői várakozás dolgozik-e bennünk ilyenkor, mint egyéb színielőadásokon? Irodalmi alkotások esetében talán egyszerűbb lehet a kérdés megválaszolása. Ismeretes is a fikció területére sorolható és a *non fiction* művek eltérő befogadásának és élvezetének számos vizsgálata. (Nálunk a hetvenes évek elején dr. Halász László kezdett ezzel a témával foglalkozni.) Valóságalapú színi produkció esetében egészen biztos, hogy sokkal összetettebb hatásokkal kell számolnunk. Mindenekelőtt azonban el kell fogadnunk azt a bármely műfajban létező jelenséget, hogy – hacsak nem valami extravagáns sci-firől vagy tudományos munkáról van szó – ha már esztétikai mércével is mérendő

műként állítanak elénk valamit, lényegében csak megmunkálási fokozatokról fogunk beszélgetni. Az emberélmény maga részleteiben vagy egészében adott dolog a mindenkori szerző számára, s ki lelkesül, ki szenved ettől. De legyen szó akár irodalomról, akár színházról vagy filmről, ha tudjuk, hogy a történet, amellyel találkozunk, erős valóságalappal rendelkezik, elég hamar fölébred bennünk az a kissé vérpárás kíváncsiság, ami a mindenkori másik „versenyzőnek" kijár. S meglehet, életrajzok és történelmi események megismerése során nem azzal a fennkölt változattal találkozunk, hogy miképpen kéne élni, hanem gyakran „csak" azzal, hogy miképpen lehet. Vagyis azzal – Vas István szavaival –, „ahogy lehet".

Másképp működik ilyenkor a színi élmény alapja, az elmozdulást, a cselekményt illető *várakozás* is. A drámaíró által véglegesített professzionista történet a mindenkori cselekmény szempontjából érdekes. Ilyenkor az a feszültség tartja fenn az érdeklődést, hogy mit *tesznek* a szereplők – a cselekmény hordozói – szándékaik megvalósításának érdekében. S ha a történet mesei része lesz hangsúlyosabb, vagyis az, hogy – az ő szándékaiktól függetlenül – mi esik meg, mi *történik* a szereplőkkel, nemcsak a hospitáló dramaturg lesz csalódott, de a néző is a sors illetéktelen beavatkozásaként éli meg az érdemtelen szerencsét vagy a katasztrófákat. Egy drámában csak a meghívott baj, a *tragédia* tud igazán érvényes lenni. Az életben viszont a *katasztrófa*, a tőlünk függetlenül ható erők pusztító működése befolyásolja többször a sorsokat. Ezért fogadjuk el a másik ember valós történetében beköszöntő *véletlent*, és a benne megjelenő logikátlan bajokat nagyobb alázattal. Olvasóként, hallgatóként vagy nézőként ilyenkor mindvégig készen állunk az ütés fogadására, a bármikor bekövetkezhető, romboló fordulatra. Mert míg a drámában az köt le bennünket, hogy amit várunk, bekövetkezik-e, az élet meglehetősen kezdetleges dramaturgiai rendszerében bármi megtörténhet, ráadásul bármikor. Egy megélt, vagyis valóságos élet követése során nem annyira a baj bekövetkezte előtti *félelem* szorít össze bennünket, nézőket, hanem inkább az összeomlás láttán megébredő *részvét* kezd működni bennünk. A két klasszikus drámaelméleti fogalom, a *félelem* és a *részvét* nem tudna igazán nagy hatásfokkal működni, ha a menetrend szerint beálló sötétségben nem derengene föl időnként a nap, amikor a bukás vagy a megdicsőülés láttán, a felismeréstől megszédülve – ha akarom, a katarzistól szíven rúgva – egyszer csak áradni kezd felénk a *reménység*. Ez pedig, akár az összeomlás, akár a triumfálás váltja ki, energiával való feltöltődést jelent.

A valóság kis hősénekei, mint most az Orlai Produkció *Élet.történetek.hu* sorozatának részei, sokszor csak a túlélés lehetőségét dudorásszák, de a suttogás is életeket menthet olykor.

Kísérletek és valóságalapú játékok

Az utóbbi évtizedek világszínházában, de még az improvizációs technikákat jól használó gyermekszínjátszásban is igen népszerűvé vált a *devised theatre*-nek nevezett kollektív alkotói eljárás, amikor akár mások által hozott, akár közösen kikutatott, akár saját, személyes érzésektől fűtött életanyagból bevallottan hatni kívánó (!) formát hoz létre egy csapat. Ennek a munkaformának megvannak a jól elkülönülő munkaszakaszai, a végeredmény pedig egy – minden egyes alkotó által vállalható, társadalmi felelősségtől, bűntudattól vagy fölháborodástól áthatott – produkció, amely hitelesen tudja bemutatni, hogy „ilyen az, amikor…". Ilyen! – nézzétek, és gondolkozzatok. A valóság foszlányai és mozaikdarabkái helyzetekké, hősökké és mellékszereplőkké, s az általuk hordozott, hatóerővel rendelkező cselekménnyé állnak össze. Sokszor előforduló formai jellegzetesség, hogy megmaradnak az eredeti nevek, de más viseli őket, s az információt hozó „gazda" nem maga játssza az általa fölvetett problémával küzdő alakot. De van olyan is, hogy valaki maga akar „bosszút állni" a megtörténteken a művészi formával ellátott ismétlő aktus segítségével.

A létező szereplők élményvilágát fölhasználó kollektív dráma alkotói folyamata idő- és kreativitásigényes, igen összetett eljárás. Ennek ellenére elszaporodtak azok a *kísérlet*nek nevezett akciók, amikor a csoport tagjainak pár hétig tartó, szorgalmazott kitárulkozása, majd a lélekvájkálás során fölhozott anyag nyilvánossá tétele maga számít vacogtató mutatványnak. A végeredményben ilyenkor nincs elegendő áttétel, nincs elég jó forma, s így aztán nincs meg az a szükséges védelem

HIRDETÉS

Ullmann Mónika a Pira Bellában. Fotók: Takács Attila

sem, amely a játszókat óvná a kiszolgáltatottság romboló érzete ellen. Nagyon kell tudni a szakmát ahhoz, hogy a megszülető produkciók – mint például a Máté-osztályok évi megmutatkozásai – tartalmazzanak annyi briliáns formai megoldást és humoros motívumot, amelyek azonnali védelmet, szükség esetén megbocsátást biztosítanak a szereplők számára is. Ellenkező esetben lelkiismeretlen és akarnok stimulátorok viszik lelki vágóhídra a rájuk bízott csapat tagjait.

A múlt század hatvanas-hetvenes éveinek vihart és olykor hatósági megtorlást előidéző, a közélet jobbítását célzó dokumentumjátékai születtek újjá a mostani kor verbatim színházában, azokban a produkciókban, amelyek megtörtént események, megélt életek szöveges dokumentumaiból építkeznek. Szigorú műfaj ez, amely az anyaggyűjtést követően legfeljebb a sűrítés, a szerkesztés, az időrendi megbontás és az ismétlés műveleteivel élhet. A főszöveget nem írhatja át sem rendező, sem dramaturg, esetleg, ha minden kötél szakad, a könnyebb érthetőség érdekében átragozhatják a megszólalások egy részét. A kor és a helyzet ábrázolásának érdekében viszont igen sokféle anyag, irodalom, film, fotó, zene gazdagíthatja az előadást.

Talált lelkek

Az Orlai Produkciós Iroda, amikor Pelsőczy Rékát fölkérte Lengyel Nagy Anna pódiumra állított sorozatának művészeti vezetésére, tudta, hogy ez a műfaj nemigen igényli a drámaírói beavatkozást, hisz a hajdan megszólaltatott emberek leírt monológjait itt is legföljebb csak rövidíteni lehet. Ehhez elegendő volt a dramaturg, Zöldi Gergely korrigáló figyelme. A vallomások hiteles megszólaltatása azonban nagyon is érzékeny rendezőket s nagy tehetségű színészeket igényelt, akik szakmai tudásuk mellett erős empátiával s mélységes emberi tapintattal is kell hogy rendelkezzenek.

Három előadás született eddig, amelyek mindegyike kétkét Lengyel Nagy Anna által megtalált embert mutat föl és mutat meg az alig ötven főnyi közönségnek. Elsőként *A nővérek* és *Levél apámhoz!* cím alatt Egri Kati és Egri Márta állt közönség elé, családokat szétzúzó történelmi fájdalmakat és családon belül szövődő-kuszálódó szerelmeket elénk tároló monológjaikkal, Cseh Judit finoman visszafogott, diszkrét tárgyakkal megsegített rendezésében. A következő, *Pira Bella* című bemutatót Szabó Máté rendezte, itt Borbély Alexandra egy fiúból nővé változó ember küzdelmeit meséli el, kissé a *Mindent anyámról* című filmre emlékeztető könnyes humorral, érzékenyen, dinamikusan, nagyon életrevalóan. Aztán Ullmann Mónika jön, aki egy majdnem-majdnem szexuális szolgáltatást nyújtó, kedvességet és nyugalmat adó, üzletileg is sikeres masszírozózseni magára találását meséli el, derűvel és ritkán látott asszonyi bölcsességgel. Juhász Nórának köszönhetjük mind a négy epizód mikroméretű, mégis jól funkcionáló látványvilágát. Harmadik este Epres Attila állt elénk a Pelsőczy Réka által rendezett *A mi Józsink* című monológ nemzetközi „karriert" befutó kelet-európai kisemberekénT, majd az utolsó epizódban, Keresztes Tamás rendezésében, Lázár Katit láthattuk Erzsike, a leukémiás kislányát a magyar egészségügy és a halál karmaiból kiragadó falusi tigrisanya szerepében.

Ragyogó teljesítményt nyújt a sorozat minden felkért színésze, s ezt a sajtóvisszhang is gyorsan igazolta. A már emlegetett színészi tapintat megnyilvánulása többször is tetten érhető itt is. Érdekes volt megfigyelni, hogy kezdéskor legtöbben milyen óvatosan, kissé távolítva tartogatják a tenyerükbe tett emberi életet, s csak később – mintegy engedélyt kérve a főhőstől is, meg a nézőktől is – érkeznek el akár a filmes pontossággal megélt pillanatokig, a teljes átlényegülésig. A hosszú szövegrészek alatt szükségessé váló tárgyi matatások legtöbb esetben jókor tagolják a monológokat, s finoman készítik elő a fordulatokat.

Nyomot hagyó előadások ezek. Illenek hozzájuk a szórólapok is. Csáfordi László pasztellszín plakátjain mintha egy ujjlenyomat rajzolata látszanék, s a kép akár veszejtő labirintusként is értelmezhető. Ezek az esték a győzteseket mutatják, azokat, akik átverekedték magukat az élet útvesztőin. Nézzük őket, és arra gondolunk: tán mégiscsak van remény.

KÖZSZEREP MINT SZEREP

Jákfalvi Magdolna és Szabó-Székely Ármin levelezése

Jákfalvi Magdolna: A Pintér-előadás tézismondata terjed a médiában: lehet-e valós személyt színpadra állítani? Jó felvezetés, s mint ilyen, pontatlan. Ez az előadás annyira állít valós személyeket a színpadra, mint bármelyik másik teszi, azzal a különbséggel, hogy felkínálja: nézzük kulcsdrámaként.[1] Ezért pontosabb, ha a közszereplő mint szerep színházi lehetőségéről beszélünk. S ha közszereplő, akkor a mi játékhagyományunkban alapvetően politikusról van szó, előkerestem hát a mostanában kedvenc Lenin-képemet. Ezen a felkelő nap világítja meg a fiatal forradalmárt, aki öltönyben áll a képen előttünk, jobb keze a zsebében, baljával kabátja hajtókájába kapaszkodik, laza kontraposztban pihen és néz előre. A fiatal, de már kopasz, félszakállt viselő vezér itt találja meg mitikussá érő *outfit*jét. Fontos ez a pillanat, de nem Geraszimov ismert festményéről beszélek, hanem egy színészi alakításról. Agárdy Gábor 1950-ben Lenin szerepét játszotta Miskolcon *Az apák ifjúsága* című előadásban, s írt egy remek játékprotokollt is saját Lenin-szerepéhez, melyben összegzi, hogy a külsőségeken kívül a beállításnak van erős szituációértelmező szerepe. Innen tudjuk meg, mi, nézők, kit is nézünk valójában. Tudjuk, hogy komoly kihívás valaki más helyett egyáltalán színpadra állni, ennél csak saját magunk helyett lehet nehezebb, ez rendben, de ha az a valaki ráadásul ismert közszereplő, s közszerepéből kell szerepet formálni, akkor reménytelen minden komolyság, azonnal a kabarében találjuk magunkat. Agárdy Gábor meglepően okosan ismeri fel, hogy a színészi kihívás abból áll: a közönség ne nevessen fel, amikor ő, Agárdy Gábor belép Leninné maszkírozva.

Szabó-Székely Ármin: Az én Lenin-képem mostanában Ursina Lardi *(l. mostani számunkban Geréb Zsófia kritikáját – a szerk.).* A Schaubühnén játssza ezt a szerepet 2017. október 19. óta. És nem nevetünk, amikor színpadra lép, legalább három ok miatt: 1. a rendező, Milo Rau megmutatja a szereplők filmmaszkos átváltozását az előadás elején; 2. Lardi nagy formátumú színésznő, s már azzal tekintélyt parancsol, ahogy némán sminkel; 3. első mondata a delíriumos haldoklóé, aki az anyját hívja. Lenin utolsó napját látjuk, nem kabarében vagyunk. Amikor egy középkorú, törékeny, hideg szépségű, intellektuális svájci nő játssza Lenint, akkor az, azt hiszem, a témánk közepébe talál. És persze mért ne játszhatná? Sőt, egy emblémává vált alakot nem a nyilvánvaló különbségek által lehet leginkább megfogalmazni? Valahogy úgy, ahogy a vicc szól (amelyet te biztos régóta ismersz, de én csak tegnap olvastam): „Egy moszkvai kiállításon az egyik kép Lenin feleségét, Nagyezsda Krupszkaját mutatja, amint egy ifjú komszomolistával éppen az ágyban van. A kép címe: *Lenin Varsóban*. Egy zavarban lévő látogató megkérdezi az idegenvezetőtől: »De hol van Lenin?« Mire az idegenvezető csendesen és méltóságteljesen azt feleli: »Lenin Varsóban van.«" És 2017-ben a nyugat-berlini Schaubühnén persze hogy ez lesz a kérdés: hol van Lenin? Hiszen a saját szemünkkel győződtünk meg arról, hogy Lenin meghalt (a színpadon), és mégis él (a meghajlásnál)!

J. M.: A „Hol van Lenin?" kérdés komoly színházi stílusváltást igényel. Nem gondolok abba bele, kipróbálta-e Agárdy az azonosulást, s a nézők a színházban kivel „mentek", milyen volt 1950-ben azonosulni Leninnel. A közszerep a színpadon éppen ezért leginkább az agitprop stílust hívta elő, ez a színházi nyelve. Hozok még egy példát Leninről, aztán elengedem: Marton Endre a *Fejezetek Leninről*[2] című 1970-es rendezésében Lenint Majorral játszatta, de „szétdobta" Lenin figuráját több megszólaló között, így sem az azonosulás folyamata, sem a figura értelmezése nem indulhatott el az – egyébként vélhetően előtérbe tolakodó – paródia irányába. Az emberarcú Lenin azért itt is agitprop szerep, miként az államosítás utáni repertoárok kötelező szovjet importjaiból megismert új, mondhatnánk, szerepkör rangú Leninek mindegyike. Lenin már régen nem él, ideája szereppé testesült, s ez az az agitprop brutalitás, mely színházilag tiszta és proletárosan erős tud lenni, nem üzen és nem sejtet, hanem kimond és ábrázol.

SZ.-SZ. Á.: Az idea szereppé testesüléséről Pánczél elvtárs jut eszembe a *Titkaink*ból, és egy másik nagy formátumú színésznő: Csákányi Eszter. És bár a kabaré kontextus gyengíthetné a Pintér által feltett kérdést (Hol van Aczél?), a válasz nekünk talán mégis életbevágóbb és akutabb, mint Rau kérdése Leninről. Mint ahogy életbevágó és meghatározó volt 2009-ben Kerekes Éva Arturo Uiként Zsótér rendezésében. Újabb kérdés: az Arturo Ui szerep kinek/minek a színpadi megfogalmazása? Ha felütjük a drámatörténetet, az lesz benne, hogy Hitleré. De a matyóhímzett fehér bundában mindenki Morvai Krisztinát (is) látta, aki 2009 óta európai parlamenti képviselőnk. És a legláthatóbb mégiscsak Kerekes bonyolult és veszélyesen elbűvölő teljesítménye volt. Tehát nem az alak, hanem az alakítás, nem a közszereplő, hanem a színész.

J. M.: Igen, bár most a Pintér Béla feltette kérdés nem érthető tisztán. Pintér Béla nem Milo Rau, teljesen más színházesztétikai kódokat használ. Ebbe a közszereplős szerepsorba inkább az illik, amikor Hajduk Károly Major Tamásnak, Jordán Adél Honthy Hannának, Kovács Lehel Egressy Gábornak állt a *Notóriusok* sorozatában, amikor a kisrealista játékhagyományunkat invenciózusan éltető Katona József Színház a közszerep szereppé alakításához ennyire incselkedően fordult. Ezért erre az incselkedő történetre emlékezve megyek el megnézni Fekete Ernőt Máté Gáborként. S viszem magammal, hogy a *Notóriusok* remek ötlete, a múlt megértésének akarata azonban éppen ebben az incselkedésben halványodott el. Mindemellett úgy vélem, hogy a mi színházi emlékezetünk két domináns jelenséghez köti a közszerep szereppé alakulását. Az egyik a kisrealista színházi gyakorlat

1 „A kulcsdráma olyan dramatikus mű, amelyben az író élő és ismert alakokat szerepeltet, s amelyben az olvasók számára lehetséges a személyek azonosítása." Forrás: A magyar nyelv értelmező szótára. *A szerk.*

2 http://www.philther.hu/link/play/fejezetek-leninrol/

különös reflexiósora, a *Notóriusok*, a másik Hofi Géza legendás életműve. Hofi *real-time* Kádár-paródiái a revük és az orfeumok pikáns sikamlósságát idézik egy-egy közszereplő szerepként történő megmutatásával – szép mondatokat mondhatnánk a szovjet kommunista agitprop és a kabaré-esztrád kapcsolatáról.

SZ.-SZ. Á.: Major Tamásnak Jordán Adél is állt már, amikor Mészáros Béla volt Gobbi Hilda, az *Elv-társak (Notóriusok 30.4)*-ben. A *cross-gender*, úgy tűnik, bejön, amikor közszereplő megjelenítéséről van szó. Kell valami távolság a színész és a szerep között, hiszen másként működik a szerepformálás, nyilvánvalóan egy replika „kísért" a színpadon, óhatatlanul el vagyunk idegenítve. Brecht talán máshogy is köthető ehhez a témához, az epikus színház megoldásai jól állnak a történelemidézésnek (a tárgyalás mint színházi forma, vallomások, jegyzőkönyvek beépítése a dramatikus szövegbe stb.). Mondhatnám megint Raut, aki egy másik diktátor utolsó napjait *reenactment*elte a Ceaușescu házaspárról szóló előadásában, de mondom inkább Örkényt és Várkonyit, és az első magyar dokumentarista előadást, *A holtak hallgatásá*t. Itt is közszereplőkkel van dolgunk, megszólal Jány Gusztáv, Teleki Pál, Bajcsy-Zsilinszky Endre, Kállay Miklós, Horthy Miklós, sőt még Churchill is. Szerepformálásról még sincs szó, csak szerepfelvételről. A színész-Horthy bemutatkozik, vagy felkonferálják, és közöl egy információt. A közszereplő ilyen esetekben tehát a szavai által jelenik meg a színpadon, és nem mint színészileg felépített figura. Ez, azt hiszem, a skála másik vége.

Jordán Adél a Katona József Színház Notóriusok 30.4 című előadásában. Fotó: Dömölky Dániel

J. M.: Igen, egy közszereplő megidézése is, de megjelenése is részévé válhat színházi történeteinknek. 1955-ben Rákosi Mátyás megtekintette a Gellért–Major–Marton rendezte *Tragédiá*t a Nemzetiben, Révai Józsefet delegálták az 1950-es *Gerolsteni nagyhercegnő*re az Operettszínházba, Kádár János 1973-ban *A revizor*ra volt kíváncsi. Hosszú lehet a sor, s úgy tűnik, az is jelentős színháztörténeti eseménnyé alakulhat, amikor egy közszereplő nem szerepben lép a színházi reprezentáció folyamatába. De ezt a technikát akkor látjuk teljében, amikor maga a szerepeket játszó színész válik művészi reputációja okán közszereplővé, s nem tud, és nem is kell neki már másként, csakis saját maga szerepeként megjelenni. Honthy Hanna az 1954-es *Csárdáskirálynő* után vált saját maga szerepévé, leírom: saját magává. S mindezt Gazdag Gyula látta és értette meg, s adta tovább nekünk a *Bástyasétány '74* záró képsoraiban. A színész mint közszereplő-szerep – nem túl bonyolult ez?

SZ.-SZ. Á.: Brecht is ezt mondja, amikor színésztanárhoz küldi Arturo Uit, nem? Egyre több videó kering a neten politikusi alakítások elemzéséről. Úgy tűnik, kétirányú a folyamat, nemcsak színészek alakíthatnak közszereplőket, de végérvényesen színészként látunk mindenkit, aki szereplés közben nézhető – és visszanézhető. Nem éltem a Rákosi-korszakban, de amikor az 1989-es, Ruszt rendezte *Vidravas* felvételén bejön egy Rákosi-báb, az számomra nem sokban különbözik attól a figurától, akit az archivált híradókban látok. Marvin Carlson ír a színházról mint emlékgépről,[3] amelyben nemcsak visszatérő szövegek kísértenek újra és újra, de alakítások és maguk az előadások is. Mert egy színész soha nem csak a szerepét jelenti, a színésznek és a szerepnek is múltja van, és ezeket a színház folyamatosan újraidézi. Erre tényleg Honthy a legjobb példa, aki saját magát játssza le a színpadról, amikor Szilvia helyett Cecília lesz (marad?) a Csárdáskirálynő. És ezért emelném ki az *Ascher Tamás Háromszéken*ből az alternatív, Máté Gábor rendezte *Három nővér*t, ahol a kulcsdrámaság és a közszereplők jelentőségüket vesztik, és a színház saját magáról szól.

J. M.: Carlsonnál kicsit háziasabb Kellér Dezső, aki az emlegetett *Csárdáskirálynő*be már beleírta, hogy az orfeum egy akvárium, úszkálnak benne az emlékek. S ekként válik összetett élménnyé, ha a szerep egy közszereplőt idéz elénk. Sok minden szükséges a paródia elkerüléséhez, ne feledkezzünk meg a *vraisemblance*, a hihetőség fogalmáról sem. A mostanában kedvenc Gandhi-képemen a már öregesen törékeny test látszik fehér ágyékkötőben, vele szemben egy nagy barna medve ül. S csak a barna medve *hihetetlen* jelenléte miatt tudható, hogy ez egy színházban készült kép. Bizony, Mahatma Gandhit Andrés Pérez Araya játszotta 1987-ben Hélène Cixous propagandadarabjában, a *L'Indiade*-ban. Csakúgy, mint Agárdy, Araya is tökéletes maszkban dolgozik a közszereplőt mutató szerepben, de itt a beállítás nem sematikus, hanem szépségesen teátrális. Nemcsak azért, mert Mnouchkine művészként összetettebb állításokat fogalmaz meg, mint Hont Ferenc, hanem mert a megrendelő ideológia sem nyomorítja lapossá a pillanatot. És világos: ha, miként Raunál, miként Mnouchkine-nál, látjuk maszkolni a színészt, akkor már minden róla szól, s nem az üzenetről.

A kulcsdráma alapjában incselkedés, s félő, pár év után nem lesz más, mint esetleg szép kép. Amilyen az Ascher rendezte *A nők iskolája* zárókép. Áll botjára támaszkodva Zsámbéki Gábor, elhagyatva, egyedül, kisemmizve, a feje fölötti fogas árnyéka szarvat rajzol feje köré, nem glóriát. De az a test a színpadon Máté Gáboré.

3 Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine,* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

BÁRÁNY TIBOR

VALÓSÁGON INNEN, FIKCIÓN TÚL

Mit keresnek valós személyek a regények világában?

Kun Árpád *Megint hazavárunk* (Magvető, 2016) című regényének elbeszélő-főhősét zavarba ejtő módon Kun Árpádnak hívják. Enyhítendő a zavart a fülszöveg szerzője sietve leszögezi: bár a szerző és a főhős neve egybeesik, mi több, az élettények is egybevágni látszanak, „mégsem életrajzot, hanem igazi szépirodalmat tart a kezében az olvasó". Maga a szerző is megszólal: a kötet végére illesztett „Megjegyzés"-ben talányosan kijelenti: „Nem önéletrajzot írtam, se nem emlékiratot vagy vallomásokat, hanem regényt, ami arra a fikcióra épül, hogy az életemről írok." A termékeny zavar – amelyet persze a legkevésbé sem csillapít a kiadói/szerzői deklaráció, miszerint „igazi szépirodalommal" van dolgunk – végigvonult a regény recepcióján. Minden olvasó, legyen kritikus, blogger vagy a közösségi médiában véleményt formáló „civil" befogadó, érezte, hogy *valamit kezdenie kell* a regény feltételezett önéletrajziságával.

Persze az, hogy mit kell vele kezdenie az olvasónak, közel sem magától értetődő. Voltak, akik úgy gondolták, hogy a regény a szerző és a főhős-elbeszélő azonosításával felidézi, de összességében egyszersmind alá is ássa, sőt részben parodizálja az életrajzi formát (Hutvágner Éva, *Élet és Irodalom*, 2017/7). A regény szerkezete tökéletesen alkalmas lenne az életrajzi tartalom vallomásos közvetítésére: „az író elindul feleségével és a két kisgyerekkel, hogy Norvégiába települjenek, a hosszadalmas autóúton pedig felidézi élete eseményeit; próbálja meghatározni íróként, apaként, férjként önmagát". Az elbeszélői hang azonban szinte „válogatás nélkül, hiperrealista részletességgel ad elő lényegest és lényegtelent", így az olvasóra hárul, hogy mintegy Kun Árpád (azaz a Kun Árpád nevű szereplő) pszichológusaként kiválogassa a valóban fontos mozzanatokat az emlékek közül, s feltárja azokat az összefüggéseket, amelyek talán a beszélő számára is rejtve maradtak.

Mások az autofikció fogalmát hívták segítségül a regény értelmezéséhez. Az autofikció olyan (ön)életrajzi szöveg, amely ahelyett, hogy elrejtené, büszkén vállalja saját részleges fiktivitását. Aggálytalanul dramatizálja a beszélő életének eseményeit, hogy ezáltal „refamiliarizálja", újra közel hozza az olvasóhoz a művészetet – az olvasóhoz, aki a szövegben közvetlenül ráismer az elvileg számára is adott társadalmi és történeti valóságra (Radnóti Sándor, *ÉS*, 2016/50; Radnóti az autofikció fogalmával kapcsolatban Sipos Balázs Knausgård-kritikájára hivatkozik; maga a kategória a hetvenes évek végén terjedt el az irodalomkritikában).

Megint mások szerint a szerző és a főhős-elbeszélő *fiktív azonosítása* tökéletes összhangban áll a regény kimondott tézisével (ebben az esetben van ilyen!): nem létezik szubsztantív én, a személyiség csak szerepek formájában megragadható. Ezek a szerepek azonban alakíthatók, formálhatók – és ez adott esetben a személyes boldogság lehetőségét is megnyithatja azok számára, akik vállalkoznak az identitásuk újrafogalmazására; jelen esetben az egyszerre szimbolikus és nagyon is konkrét utazás résztvevői számára (jelen sorok szerzője, „ÉS-kvartett", *ÉS*, 2017/5).

Vannak olyanok is, akik úgy gondolják, hogy a *Megint hazavárunk* „Megjegyzés"-ét közlő személy, bárki legyen is ő, megbízhatatlan figura. A szerző az előző regény, a *Boldog Észak* megjelenése után (sőt, már a regény epilógusában) váltig állította, hogy a főhős valós személy, majd később egy rövid írásban leleplezte magát: bevallotta, hogy „Aimé Billion az én képzeletem szülötte, a regény lapjain kelt életre, és a könyvön kívül nem létezik" („Hideg víz az olvasónak", *ÉS*, 2015/15). Itt pedig a játék fordítottjával van dolgunk: a *Megint hazavárunk* „regényt imitáló vallomás", a szöveg célja az „énfeltáró realizmus" poétikájának kidolgozása és működtetése (Takáts József, *Jelenkor*, 2017/1).

És persze olyanok is akadtak, akik az önéletrajziججsággal folytatott játékot feleslegesnek találták (Kőszeghy László szerint a szerző és az elbeszélő-főhős azonossága „talán nem is annyira érdekes kérdés", *ÉS*, 2017/22; Zelei Dávid, az „ÉS-kvartett" másik résztvevője csak „a trükköt, a viccet, az előző kötet játékának a dupla fenekét" látja mindebben, amire nem érdemes sok szót vesztegetni), vagy szóba sem hozták a regény értelmezése során.

Hogy melyik interpretáció helyes, azaz hogy mi a szerző és a főhős-elbeszélő fiktív azonosításának funkciója (paródia, autofikció, a regény tézisének kifejezése a fikciós szerkezet szintjén, énfeltáró realizmus, felszínes irodalmi játék), ki-ki döntse el ízlése és legjobb meggyőződése szerint. Számunkra most az a fontos, hogy az értelmezések többsége valamiképpen megoldást próbál nyújtani a problémára, amelyet a valóság és a fikció találkozása jelent a regény szövegterében.

A kortárs analitikus művészetfilozófusokat is izgatja a probléma. Ők a következőképpen írnák le, miről is van szó. (Nem meglepő: hétköznapi intuíciók összeütközéséről fogunk beszélni.) Egyfelől mindnyájan – értsd: a legtöbben, akiknek nem az a szakmájuk, vagy akik nem azért kapják a fizetésüket az államtól, hogy irodalmi kérdéseken töprengje-

nek – úgy gondoljuk: az irodalmi alkotások művészeti vagy esztétikai értékét nem befolyásolja, hogy a szövegben szereplő tulajdonnevek valóságos személyeket jelölnek-e, vagy hogy egyes szereplők, helyszínek, események stb. a valóságban is léteznek-e. A művek értéke szempontjából édes mindegy, hogy a regényben elmesélt dolgok a valóságban is megtörténtek-e a szerzővel vagy valaki mással, és az sem túl érdekes kérdés, hogy az egyik vagy a másik karakternek van-e „eredetije" a való világban. (Persze szöget üthet a fejünkbe, hogy ilyenkor az ábrázolt személyek csupán *hasonlítanak* a valódiakra, vagy a kérdéses tulajdonnevek valódi személyeket *jelölnek*, következésképpen a regényben olvasható leírások tényleges személyekre vonatkoznak-e. De mindennek nincs köze az esztétikai/művészi értékhez: a Sherlock Holmes-történetek akár a valódi Londonban játszódnak, akár egy fiktív Londonban, amely minden fontos szempontból hasonlít a valódi Londonhoz, a novellák értéke nem ezen áll vagy bukik.)

Másfelől viszont mindnyájan – értsd: a legtöbben stb. – hajlamosak vagyunk úgy gondolni: *bizonyos esetekben* az esztétikai/művészi érték szempontjából igenis számít, hogy a mű valódi személyeket, helyszíneket, eseményeket ábrázol-e, és mindezt hogyan teszi. Lásd a *Megint hazavárunk* esetét: nem mindegy, hogy milyen választ adunk a szerző Kun Árpád és az elbeszélő-szereplő Kun Árpád azonosságának kérdésére – és nem mindegy, hogy életrajzi vallomást imitáló fikcióként vagy fiktív regényt imitáló vallomásként fogunk hozzá a mű értékeléséhez.

A két intuitív meggyőződés nyilvánvalóan ellentmond egymásnak. Mi szól az első, általános meggyőződésünk mellett? Elsősorban az, hogy jól tükrözi számos további fontos hétköznapi intuíciónkat az irodalmi művek olvasásával és értékével kapcsolatban. Például: jellemzően úgy gondoljuk, hogy az irodalom vagy a művészet nem *állításokat* fogalmaz meg a világról; legalábbis a cselekmény szintjén biztosan nem. Ennek megfelelően a kortárs művészetfilozófusok – John R. Searle-től Kendall Waltonon át a Herbert Paul Grice kommunikációs modelljét a fikció esetére alkalmazó szerzőkig – egyfajta tettetett beszédaktusként elemzik a fikciót: a beszélő *úgy tesz, mintha* a hallgatóval közös, valódi világ eseményeiről beszélne, illetve elvárja tőle, hogy (feltételesen) *elképzelje,* hogy a mondottak a valódi világra vonatkoznak. (A megbízhatatlan elbeszélők vagy a hangsúlyosan nem személyként megjelenített narrátorok persze problémát jelentenek a modell számára; erről szól a kortárs analitikus művészetfilozófia egyik legfontosabb vitája.) Vagy egy másik intuitív meggyőződésünk: az értékes műalkotások nem csupán a beavatott kortársakhoz szólnak, hanem mindenkit megszólítanak; röviden: nem kötődnek a saját korukhoz. A művészeti értékről alkotott koncepciónk legalább implicite mindig magában foglalja annak elképzelését is, hogy a mindenkori befogadó hogyan kerül kapcsolatba ezzel a művészeti értékkel. Ennek fényében igencsak abszurdnak tűnik az a gondolat, hogy az olvasónak – ha a mű adekvát értelmezésére és értékelésére törekszik – minden esetben történeti kutatást kellene végeznie, hogy megállapítsa: a szerző vagy a korabeli olvasók valós személyekre vonatkoztatták-e a szöveg bizonyos tulajdonneveit és leírásait. A két meggyőződés (az irodalom nem állító beszédmód, a művészi érték elvileg univerzálisan hozzáférhető) összefügg egymással: ha az irodalmat valóban irodalomként olvassuk, a szöveg *művészi megformáltságára* koncentrálunk – és a művészi érték valamilyen módon a művészi megformáltság tapasztalatára vezethető vissza. (Ezzel az elképzeléssel kapcsolatban lásd például Peter Lamarque 2014-es könyvét: *The opacity of narrative*, Rowman & Littlefield.)

Akik Kun Árpád regénye kapcsán nem akartak tudomást venni az önéletrajziséggal folytatott játékról, valójában továbbra is kitartanak az általános intuíciónk mellett: az irodalmi alkotások művészeti/esztétikai értéke független a szereplők és a velük kapcsolatba hozható valós személyek viszonyától. „Kun Árpád" vagy Kun Árpádot jelöli, vagy nem, nincs itt semmi látnivaló, haladjunk. De érdemes észrevenni: velük szemben azok a kritikusok, akik pusztán *feleslegesnek* vagy *érdektelennek* találták a fikcionális szerkezet megbonyolítását, igenis elfogadták, hogy bizonyos esetekben ez tényleg fontos kérdés. Végső soron azt állították, hogy mivel *jelen esetben* nincs különösebb tétje szerző és elbeszélő-főhős deklarált azonosságának, ez a mű esztétikai gyengeségei közé tartozik: üres hely az értelmezésben; ám mivel más tekintetben a regényt kitűnőnek találták, nem hangsúlyozták a kifogásukat.

Az ellentmondás feloldása első pillantásra viszonylag egyszerű. Fogadjuk el, hogy az irodalmi művek mindig sajátos ajánlatot tesznek az olvasónak, és a befogadás során e kvázi szerződéses viszonyból kell kiindulnunk. Időnként ez az ajánlat magában foglalja, hogy az olvasó azonosítsa a regényvilág bizonyos elemeit konkrét személyekkel, helyszínekkel és eseményekkel – vagy legalábbis az értelmezés során felvesse az azonosítás problémáját. (John Holliday is hasonló elképzelés mellett érvel egy friss cikkében – „The puzzle of factual praise" – a *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2017-es tavaszi számában; ő ajánlat helyett a művek „céljáról" beszél. Az persze, hogy a művek ajánlata vagy célja hogyan rekonstruálható, messzire vezető filozófiai probléma.) A művészi sikernek a poétikai ígéret teljesítésén túl az is feltétele, hogy maga az ajánlat értelmes vagy izgalmas legyen: a mű valamilyen további tartalmat közöljön a fikcionális szerkezet révén, vagy a fikciós szintek egybenyitásával sajátos tapasztalatban részesítse a befogadót, és így tovább. Röviden: hogy *tétje legyen* a valóság betörésének a fikció világába.

Mindezt azonban csak a szöveg részletes elemzésével lehet kideríteni. A művészetfilozófusok segítenek alátámasztani a mindennapos olvasói tapasztalatunkat: nem helyes az értelmezés során automatikusan, a körülményekre tekintet nélkül kitessékelni a valós személyeket és eseményeket a regények cselekményéből. De hogy az egyes esetekben mihez kezdjünk, az már a regényen, a körülményeken és rajtunk múlik.

KRITIKÁK
Porgy és Bess – Erkel, Vackor nyomában – Madách, A halál kilovagolt Perzsiából – Trafó, Loveshake – Hatszín Teátrum, A Kabóca Bábszínház előadásai, III. Richárd – Radnóti

INTERJÚK
Lázár Kati, Debreczeny Csaba, Fekete Ernő, Láng Annamária

www.szinhaz.net

RAU, A FORRADALMÁR

Beszélgetés Milo Rauval

Októberben volt Milo Rau Leninről szóló, az 1917-es orosz forradalom évfordulójára készült előadásának bemutatója a berlini Schaubühnén. GERÉB ZSÓFIA erről, illetve további bemutatóiról az évadban, valamint a Nationaltheater Gent élén 2018-ban kezdődő igazgatóságáról kérdezte a rendezőt, aki megosztó és provokatív munkáival jelenleg egyike a legizgalmasabb kortárs színházcsinálóknak. Ez év tavaszán a ruandai népirtásról szóló *Hate Radio* című előadását a magyar közönség is láthatta a Trafóban.

– Miért fontos ma Leninről és az októberi forradalomról beszélni?

– Lenin és egyáltalán ez az egész történet már nagyon kis korom óta érdekel. Az apám – illetve nem az apám, hanem anyám második férje – trockista volt, és amikor 12-13 éves voltam, adott nekem egy könyvet. A darab is így kezdődik. Azt mondta, ez egy könyv Leninről Trockijtól, és hogy Lenin volt századunk (akkor még a XX. században jártunk) legnagyobb zsenije. Elolvastam, nagyon lelkes lettem, sokat foglalkoztam vele. Később oroszt tanultam, majd dolgoztam is Oroszországban, egészen pár évvel ezelőttig, amikor már sajnos nem utazhattam be…

– Gondolom, a Moszkvai perek *(Moskauer Prozesse, Rau projektje 2013-ban – a szerk.) miatt.*

– Pontosan. De most, az októberi forradalom százéves évfordulója miatt megint elkezdtem foglalkozni a témával. A darab maga, a *LENIN* a dácsán játszódik 1923-24-ben, tehát Lenin életének egészen a végén. Sztálin feljövőben van, Trockij tulajdonképpen szinte már félre van állítva, a forradalom elbukott – idealisztikus értelemben. Látjuk tehát ezt a diktátort az utolsó heteiben, hónapjaiban, ez a darab fő tárgya. Ami az októberi forradalmat most vagy, mondjuk úgy, a modernitás, tehát a XX. század kezdetén érdekessé teszi, az az a meggyőződés, hogy reform már nem lehetséges. Nincs lehetőség változtatásra a rendszeren belül. Radikális, tiszta vágást kell csinálni, valami egészen másnak kell jönnie. Ezért is írattam ki a színházra (*a Schaubühne bejárata fölé – G. Zs.*) ezt a mondatot: „Úgy, ahogy van, nem maradhat tovább" („So wie es ist, kann es nicht mehr bleiben"). Ma is erről van szó. 20-30 évig el lehet még valahogy bukdácsolni, de aztán egyszer csak vége lesz. Az emberek tudják ezt, és sokan fel is vannak rá készülve, ezzel együtt mégis beleragadnak a dolgok régi menetébe. Akkor viszont jött Lenin, és azt mondta, mindennel szakítani kell, ami eddig volt, a háborút be kell fejezni, még ha a fél országot elveszítjük is, de vége kell legyen. Természetesen ezután hatalomember lett belőle, és ez az a pont, ami engem érdekel, illetve később ennek az útnak a bukása. A darab tulajdonképpen kritika Leninről.

– A következő nagy projekted a novemberi General Assembly *(Közgyűlés), szintén a Schaubühnén. Pontosan mi ez?*

– A *Közgyűlés* egyfajta világparlament, és a célunk az vele, hogy világpolitikát csinálhassunk, hiszen az emberiség sorsközösség, viszont minden nemzeti szinten szerveződik. Ez ily módon egy soha fel nem oldható ellentmondás. A probléma a bevándorlóválsággal nem az, hogy Európa gonosz, hanem hogy minden európai állam valahogy mégis azt teheti, amit csak akar, és ez káoszhoz vezet.

– Hogyan kell elképzelni ezt a világparlamentet?

– Ez az első alkalom, hogy megrendezésre kerül. Sok országból vannak képviselőink, összesen hatvanan, akik olyan témákról beszélgetnek, amelyek nemzeti szinten nem megoldhatók. Az alapvető ellentmondás ott van, hogy miközben kulturális értékeket próbálunk univerzalizálni (hogy kell kinéznie a demokráciának, melyek a nőjogok, mit jelent a szekuláris állam követelménye stb.), gazdasági és ökológiai problémákat viszont – amelyek igazából univerzálisak – lokalizálunk. Például ha szén-dioxidod bocsátunk ki, és aztán valahol leszakad egy gleccser, amely maga alá temet egy falut, teszem azt, Chilében, akkor azért soha nem a német energiaóriás, az RWE fog fizetni, amely egyébként a szén-dioxid-kibocsátás 5%-át adja, hanem azt a chileieknek maguknak kell megoldaniuk, mivel a baj az ő országukban történt. Pedig ezek közvetlenül összefüggnek. Minden mozog, minden áramlik: az áru, az információ, a betegségek, a klíma. A bevett rendszernek így már semmi értelme, a nemzeteket, véleményem szerint, fel kellene számolni. Régiók vannak, és minden polgár egyszerre tartozik ehhez a kisebb közösséghez, emellett világpolgár. A világparlament összesen negyven témát fog megvitatni – beadványokkal, szavazásokkal stb. –, hogy aztán megalkosson egy chartát arról, milyen kompetenciákkal kell egy világállamnak rendelkeznie. Ez ugyanaz a forradalom lenne, mint amikor a XIX. század elején a nemzet fogalma megszületett.

– És mit várszettől? Mi fog történni? Vannak egyáltalán „igazi" politikai hatalmak ebben a világparlamentben?

– Nem szabad lenniük benne. Az delegitimálná a *Közgyűlés*t. De természetesen meghívtuk a német parlamenti képviselőket, ugyanakkor előrebocsátottuk: „Illegitimek vagytok, de csatlakozhattok hozzánk." És ezt sokan meg is teszik. Vicces módon minden párt benne van, tehát nemcsak baloldaliak, zöldek stb., hanem az egyik kormányzópárt, a CDU is.

– A Bundestagba frissen bekerült szélsőjobboldali párt, az AfD is?

– Az AfD még nem, de őket is szeretettel várnánk, nekem alapvetően mindegy. Az antagonizmus jobb- és baloldal között ebben a világparlamentben is jelen lesz, van például egy elég

Fotó: Daniel Seiffert

szélsőjobboldali magyarunk is… *(A 67 képviselő között végül nem volt magyar – G. Zs.)* Nincs értelme elvetni az ellentéteket. Azért is csináljuk ezt a szimbolikus tervezetet, hogy megmutassuk, van olyan fórum, ahol a mindenkit érintő problémákat lehet tematizálni, kezelni. A *Kongo Tribunal*ban például *(Rau 2015-ös ítélőszék-projektje Afrikában – G. Zs.)* nem zártunk be senkit, végül két minisztert mégis menesztettek, illetve leestek az egyik legnagyobb aranykitermelő cég részvényei. Elképesztő, milyen súlyos következményei vannak egy ilyen projektnek. Azt hiszem, tévedés, hogy az embernek politikai értelemben nincs befolyása a dolgokra. Ez olyasvalami, amit a demokráciáink diszfunkcionalitása miatt gondolunk, és ami a mi demokratikus rendszereinken belül stimmel is. Mert a nemzetállamrendszer korlátolt. De más szinteken igenis működhet.

– Tehát te hiszel abban, hogy a színház, illetve ezek a projektek konkrét hatással vannak a világra? Mert alapesetben azt gondolja az ember, hogy a művészet, a színház nem tud túl nagy hatást elérni, főleg nem társadalmi-politikai hatást.

– Többféle dolgot csinálunk. Vannak művészeti projektjeink, ahol inkább atmoszféráról, vagy magáról az előadó-művészetről van szó. Amikor például a Schaubühne színésznője, Ursina Lardi, egy szőke nő kopasz orosz férfit játszik, az micsoda tulajdonképpen? Más projektek viszont, mint a *Kongo Tribunal* vagy a világparlament, inkább szimbolikus akciók, a jövőbe tekintenek, olyan intézményeket hoznak létre, amelyek jelenleg nem léteznek, de amelyekre szükségünk lesz – vagy már szükségünk is van. Ezek abszolút realisztikus projektek. A történelem egy olyan pillanatában élünk, amikor sok új intézményt, új módszert kell kitalálni. Mármint abban az esetben, ha nem akarunk úgy elpusztulni, hogy azt se mondjuk, fapapucs – és ha ez így van, az az emberiség pár millió éves történetének ezen a pontján szívmelengető. Vegyük Lenint: 1917-ben Szentpétervár után Moszkvába megy, nem jó szónok, nem jó író, nincs karizmája, de pusztán az akaratával, a stratégiájával, a meggyőződésével létrehoz egy százezer fős pártot három hónap alatt. Populista: szabadságot és földet ígér az embereknek, mert azt akarja, hogy megválasszák, nem azért, mert ezt jónak tartja. És azonnal meg tudja változtatni a világot.

– Na igen, de Lenin sem a színházon keresztül változtatta meg a világot.

– Tekintsük ezt metaforának. Arra akartam utalni, hogy ha van egy ötleted, létre tudsz hozni bármit, legyen az egy intézmény vagy – az ő esetében – párt. Az ő bolsevik pártja kb. húsz évig jelentéktelen volt, és amikor visszatért a politikába, azt mondta, három hónap múlva megcsináljuk a forradalmat, mire a felesége azt felelte: „Őrült vagy. Talán húsz év múlva. Oroszország nem kész rá." És mégis megcsinálta. Hogy mondjam, ebben az értelemben műv… De ennek sincs értelme, Lenint nem lehet nagy művésznek nevezni, mert nem volt az. Rettentő konzervatív ember volt, nem volt művészi ízlése. Lenin… nem volt magával ragadó személyiség.

– A Közgyűlést *színháznak neveznéd? Milyen értelemben lesz teátrális? Ez már színház?*

– Az eseménynek magának megvan a saját dramaturgiája. Összeállítottuk a felterjesztések és beszédek pontos sorrendjét, és azt is, hogy kik nincsenek még meg, kiket kell addig castingolnunk. Itt az ember dramaturgiailag gondolkodik, ezek teljesen művészi szabályok. Nem hiszem, hogy különbség lenne aközött, ahogyan egy politikus az életben befolyásolja, és aközött, ahogyan mi ebben a folyamatban befolyásoljuk az embereket. Egy olyan projektnél viszont, mint a *LENIN* vagy a *Five Easy Pieces (Öt könnyű darab, bővebben erről l. Geréb Zsófia*

cikkét lapunk 2017/7. számában – a szerk.), vagy más projekteknél, amelyeket csináltam, nem próbálok az emberek politikai tudatára hatni. A *LENIN*ből például simán süthetne az a nézet, hogy minden forradalom szar, mindegyik erőszakba torkollik. Ezt kvázi a darab fölé lehetne írni, mert az orosz forradalom esetében ez így is volt. De nekem nem ez a nézetem a változásról és a forradalomról mint értelmiségi vagy mint politikus. Gramscitól van ez a szép idézet: „Az értelem pesszimizmusa az akarat optimizmusa." Azt gondolom, hogy egy projekt dialektikus építőkövei is lehetnek ezek. Nekem a *LENIN* a *Közgyűlés* tükröződése nélkül értelmetlen, és a *Közgyűlés,* hogy mondjam, ugyanúgy értelmetlen a *LENIN* nélkül, ezek paralel projektek. És ez tulajdonképpen érvényes minden dologra, amit eddig csináltam, gyakran dolgozom ilyen párhuzamokban, hogy megtartsam az egyensúlyt.

– Lenint nő (Ursina Lardi) játssza. Miért?

– Ennek sok oka van. Az egyik, hogy a darabot a végletekig naturalistának látom. A cselekmény a dácsán játszódik, a házban; forgószínpad, rajta különböző szobák, amelyek századfordulós stílusban vannak berendezve. Ebben az esztétikában ha még a főszereplő ábrázolása is naturalista, az tényleg abszurd lenne. A másik ok az, hogy el akartam idegeníteni Lenint. Lenin egyfelől szimbólum, másfelől – az én darabomban – szánalomra méltó ember, mert öreg, az egyik oldalára béna, és már mutatkoznak rajta az őrület jelei. Mégis több ezeknél. Számomra ez egyben egy esztétikai kísérlet. Hogyan tud egy szőke nő egy kopasz férfit eljátszani? Ez valahogy érdekelt. Esztétikailag fontos nekem ez a törés. És persze az is hozzátartozik a dologhoz, hogy nekem egyszerűen magától értetődött, hogy Ursina játssza Lenint.

– A müncheni Residenztheaterben Jeanne d'Arc*ot fogsz rendezni. Ha jól tudom, az eddigi projektjeidben nem foglalkoztál kifejezetten nőkkel. Miért lett ez most téma számodra?*

– Ellentmondanék. Az *Együttérzés*ben *(Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs,* Schaubühne, 2016*)* is egy nő játszik.

– Igen, de nem ezt tematizálja az előadás.

– Ja, mert *Jeanne d'Arc* a címe? Jeanne d'Arc, világos – egy nő! A probléma az ő idejében és ma is, hogy ő… Na jó, engem alapvetően más konfliktusok izgatnak. Jeanne d'Arcban az aktivista, az idealista érdekel, aki a körülmények hatására gyilkossá válik. Az ő története tulajdonképpen ez. A dolog nagyon egyszerű: hogyan fér össze az idealizmus a reálpolitikával? És hogy eddig miért nem foglalkoztam nőkkel… Számomra ez inkább emberi dolog. Az *Együttérzés* kapcsán Ursinában is az foglalkoztatott, hogy a nőknek egész más a pozíciója a civil szervezetekben, ez vitt előre. A férfi karakterek sokszor kevésbé érdekesek, mert az ő esetükben bizonyos dolgok egyszerűbbek, kevésbé ellentmondásosak. Az összes civil szervezetben, amelyet Afrikában megismertem, a férfiak egyszerűen kényelembe helyezték magukat. Náluk a morális tétek csekélyebbek, sokkal kevesebb problémával kell megküzdeniük.

– Tehát a Jeanne d'Arc *inkább emberi téma számodra: találtál egy érdekes karaktert, aki véletlenül éppen nő.*

– Pontosan: véletlenül.

– Vagyis ez nem kifejezetten feminista darab vagy projekt lesz.

– Nem, nem. Eleve a kérdés is mutatja, hogy amikor az ember egy erős női karakterrel foglalkozik, mindig előjön a feminizmus-kérdés. Nem is értem, mert közben rengeteg jó barátnőm van, akik ugyanezen a területen dolgoznak, mint én. Egyesek ismertek, mások kevésbé. És annyi remek nővel dolgoztam együtt, Afrikában, Irakban, sőt a legjobb háborús riporterek is mind nők. Vagyis szakmailag nagyon jól működik a dolog, így valahogy kicsit el is vesztettem erre a rálátásomat.

– Persze, ideális esetben nem kellene, hogy téma legyen, nő vagy férfi az előadás főszereplője, és mennyire feminista a darab.

– Ha nő a főszereplő, akkor nő. Úgy értem, tényleg egy nő. Ha a művészeteket, az újságírást vagy az aktivizmust nézem, akkor ezek azok a hivatások, ahol a legnagyobb a szabadság, és a legtöbbjük esetében ezek a határok megszűntek. Tényleg nem tudnék a színházon belül különbségeket megfogalmazni – persze lehet, hogy ezt inkább női szemszögből kellene vizsgálni. Tulajdonképpen csodálkozom is, hogy egyáltalán nincsenek különbségek. Remélem, ez így is marad.

– Miért csinálsz színházat? Hogy jutott eszedbe, hogy pont színházzal kellene foglalkoznod? Inkább elméleti háttered van.

– Igen, szociológiát tanultam. Először tévéztem, sokat írtam, és azt hiszem, olyan 22-23 évesen csináltam először színházat. Nekem a színház egyfelől olyan terület, ahol az ember mindent össze tud keverni, írást, filmezést, rendezést, kutatást… Másfelől azt hiszem, minden országnak, minden kultúrának megvan a maga vezető művészete. Franciaországban ez talán a film – meg a filozófia –, Németországban a színház. Nálunk, a német nyelvterületen a színház nagyon differenciált. Színházban van nagyjából ötven tényleg nagy rendezőnk, viszont ha megnézed a filmeseket, talán ha három akad, akik ráadásul nemzetközileg nem is elismertek. Tényleg furcsa ez az egyenlőtlenség. Berlin belterületén van tíz színház, és mindegyik igazán jó. A mi időnk művészete itt történik. Ma a színházban kell lenni.

– Ezt jó hallani.

– Mármint Németországban, német nyelvterületen. Franciaországban a színház ócska. Szerintem ott nem csinálnék színházat, mert ott a produkciók legtöbbje giccs, musical. Vannak kivételek, de alapvetően ilyen. Itt viszont az összes érdekes entellektüel rendező, dramaturg… A színház hozzátartozik a „jó stílushoz". 1800-ban filozófus volt az ember Németországban, ma pedig színházcsináló.

– A következő évadtól a genti Nemzeti Színház intendánsa leszel. Azt nyilatkoztad, hogy „globális népszínházat" szeretnél ott csinálni. Hogyan fog ez kinézni?

– Ez elsősorban nyitott társulatot és nagyon sok utazást jelent – tényleg bele akarok nyúlni a valóságba. De ezzel együtt a nagy anyagokkal is szeretnék foglalkozni: *Oreszteiát* rendezni, a *Körtánc*ot Schnitzlertől; aztán megcsináljuk a *Genti oltárt,* a kép színpadi változatát. Forgatunk is: az *Oreszteiát* Moszulban filmesítjük meg. Megpróbálunk olyan színházat csinálni, amely ebben a felállásban, ezekkel a tárgyi, anyagi, földrajzi stb. feltételekkel sok embert meg tud szólítani. A legpozitívabb értelemben vett népszínházat. A Nationaltheater Gent rendkívül alkalmas minderre, mivel egyszerre utazó színház és állandó társulat. A működési struktúrát tekintve általában vagy nehézkes repertoárszínház van, vagy független színház, amely a produkciós irodákon keresztül ugyan nagyon mozgékony, de nincs meg ez a szilárd alapja. Annyi év után, miközben folyton itt-ott dolgoztunk, rájöttem, hogy szükségünk van apparátusra. Szükségünk van száz emberre, akik egyszerűen gyártanak, mint egy műhelyben. Gentben írunk majd egy dogmát, amelyben pontosan lefektetjük a szabályokat, hogy nálunk ezt hogyan kell csinálni. Aztán majd meglátjuk.

– És a saját produkciós irodád, az International Institute of Political Murder (a Politikai Gyilkosság Nemzetközi Intézete; IIPM) is be fog költözni?

– Részben igen. De az irodát meghagyom párhuzamosan is működni, gazdasági okok miatt. Így saját magammal tudok majd kvázi koprodukciókat létrehozni.

– Milyen praktikus.

– Milyen praktikus.

GERÉB ZSÓFIA

RE-BALZSAMOZÁS

Milo Rau LENIN című előadásáról a Schaubühnén

Ursina Lardi. Fotó: Florian Baumgarten

Van némi ellentmondás abban, hogy az októberi forradalom centenáriumán a láthatóan forradalmi hangulatban lévő Rau meglehetősen polgári esztétikát választ Lenin végnapjainak elmesélésére. Persze nem ilyen egyszerű a helyzet, de tény, hogy a nagyjából kétórás előadás szinte végig egy kisrealista dácsa díszletében játszódik. Mindez egy forgószínpadon áll, amelynek bal oldalán a színészek kvázi öltözője található (fogasok jelmezekkel, székek), jobbra sminkasztal tükörrel, fölötte pedig a Raunál oly gyakran előforduló vetítővászon. Természetesen már az első pillanatban világos, hogy e miatt a térbeli és esztétikai keretezés miatt reflektálttá válik a dácsa: mindvégig díszlet marad, amelyben a színészek eljátsszák a történelmi figurákat; nem igazán tudunk a szerepjátszástól elvonatkoztatni, belemerülni az előadásba. Ami tulajdonképpen nem baj, hiszen mint Rau korábbi előadásaiban, itt is fontos téma maga a szerepjátszás, a színház, amely valamilyen valós személy történetével, annak többé-kevésbé hiteles újrajátszásával keveredik. Mindez meg van bolondítva azzal, hogy a dácsában zajló eseményeket két kamera kíséri végig (két steadicam a hozzájuk tartozó operatőrökkel, ami kísértetiesen emlékeztet a Castorf-előadások kamera- és kameraman-használatára), és az általuk rögzített kép tulajdonképpen egy egész estés játékfilmet ad ki a kivetítőn. Mindezen síkok egymással való játéka és egymásba játszatása ismét egy okosan felépített, komplex, de – álljon itt ez most leegyszerűsítő verdiktként – kissé unalmas előadást eredményez.

De kezdjük az izgalmas dolgokkal. Az első és legszembetűnőbb rendezői fogás a szereposztás: Lenint Ursina Lardi, tehát egy színésznő játssza. A realista környezetben ez nyilvánvalóan erős kontraszt, amire Rau tudatosan, különböző módokon rá is erősít: például Lenin fürdetésekor a meztelen női test látványa újból és újból kizökkent, még ha elfogadjuk

is játékszabálynak ezt az elidegenítő elemet. Az előadás nagyjából első harmadában Lardi saját szőke hajával, maszkírozás nélkül játszik, ezzel tulajdonképpen Lenint mint szimbólumot, még nem a történelmi figura esendőségét jeleníti meg. E szereposztásbeli döntés mentén rajzolódik ki az előadás egyik központi témája, a szerepjátszás, ebben az esetben történelmi alakok ábrázolása. El is hangzik Lenin szájából egy ponton a kérdés: „Te hogyan ábrázolnád Lenint?", mire Lunacsarszkij válasza: „Lenint emberként ábrázolni tévedés." Az előadás során mindegyik figura ugyanazt a dramaturgiát járja be: először csak a jelmez jelzi a smink nélküli színészek karakterét, majd egy adott pillanatban mindegyikük leül a sminkasztalhoz, hogy átalakuljon – lehetőleg a valósághoz minél hívebben – az általa játszott történelmi figurává. Lardinál a legszembetűnőbb az eljátszandó karakter és saját fizikuma közti különbség.

De vannak további játékszabályok is: a nézők beengedésekor színpadon van az összes színész. Tehát már a –„hagyományos", vagyis a nézőtér elsötétülésétől számított – kezdés előtt látjuk a színészeket, amint a színpad bal oldalán épp átöltöznek, a jobb oldalon pedig a sminkben ülnek. Eleinte csak Ursina Lardit, majd ketten (Kay B. Schulze és Felix Römer, a Lenin orvosát, illetve Trockijt játszó színészek) csatlakoznak hozzá. Az csak apró zavaró elem, hogy engedéskor az egyik középkorú férfi színész az alsónadrágját is átveszi; persze nincs abban semmi kivetnivaló, ha a közönség számára láthatóvá válnak ilyen részletek (amelyek egyébként passzolnak az előadás későbbi naturalista elemeihez), csak éppen van két gyerekszínész is a színpadon, akik nyilván már korábban elkészültek, és székükön pedánsan, türelmesen ülve várják, hogy elkezdődjön az előadás. Hogy a két 8-9 éves forma gyerek mennyire van felkészülve/felkészítve erre a fajta naturalizmusra, az nem csak itt, de az előadás későbbi pontjain is megakasztja a nézőt. Tekintve, hogy Rau dolgozott már gyerekekkel, a felkészítés valószínűleg megtörtént, a jelenség mégis elgondolkodásra késztet. A kérdés, hogy szándékosan, vagy nem. De legyünk jóindulatúak, illetve „jó" befogadók, és induljunk ki abból, hogy szándékosan.

Ursina Lardi. Fotó: Thomas Aurin

Mennyire autentikus ez a kezdeti „civilség", amikor a színészek elvileg saját magukat játsszák? Rau itt is keveri a színészek saját biográfiáját másokéval. Kezdőmonológjában Felix Römer, úgy tűnik, saját élményeiről mesél: első találkozásáról Leninnel egy róla szóló könyv formájában, bécsi kávéházi emlékeiről stb. A Rauval készített *(az előző oldalakon olvasható – a szerk.)* interjúból azonban tudjuk, hogy Römer valójában a rendező Leninnel való első találkozásáról beszél egyes szám első személyben. Alapvetően lehetetlenség megmondani, melyik emlék kié, de ez nem is fontos. Viszont az nyilvánvaló, hogy a kezdeti civilség is csak szerepjátszás. A színház minimáldefiníciója szerint a színpadon nem lehetséges civilként viselkedni, ugyanakkor itt és most arról van szó, hogy a színészek csak látszólag saját privát gondolataikat osztják meg a nézőkkel, valójában eljátsszák saját magukat, és hol maguktól, hol másoktól idéznek egyes szám első személyben. Ez természetesen nem hiba vagy félrevezetés, csupán egyike a sok játéknak, amely az autenticitás, illetve a szerepjátszás rétegeit hozza mozgásba. Römer aztán egyfajta mesélőként vezet be minket a Lenin végnapjairól szóló, majdnem száz évvel korábbi történetbe. Itt lépünk be a következő keretbe, a film síkjára. Már az átvezetésnél eldönthetetlen, hogy ironikusan kell-e értelmezünk ezt a síkot, vagy sem. Nem mondhatni, hogy az előadás alatt sokszor előfordult, hogy a közönség heves hahotázásban tört volna ki (pedig tapasztalataim szerint a német közönség ilyen szempontból igen hálás). Mégis, amikor Römer bemutatja a színészeket, és elmondja, ki melyik karaktert fogja játszani, mire a színészek egyenként mélyen a kamerába néznek, arcuk mellett megjelenik valós és színpadi nevük, páran azért kuncognak a nézőtéren. Ez a bevezetés annyira kitett, a filmes klisét annyira eltúlozza, hogy valóban nehéz komolyan venni. Viszont ez nem tűnik feltétlenül rendezői szándéknak, hiszen a film végén, amikor Leonard Cohen *Who By Fire* című számára pereg a stáblista, ugyanez a hatás nem érezhető. Lardi átalakulásán kívül nem játszódik több szöveges jelenet a sminkasztalnál, a vásznon látottak nem lépnek ki a filmes fikció valóságából, a film síkján ettől az egyetlen kivételtől – és néhány szándékosan kizökkentő kamerába nézéstől – eltekintve csak szerepben látjuk a színészeket.

De mi maga a szituáció, amelyet mindezek a síkok elmesélnek, kereteznek? Az egyetlen fiktív napba sűrített történet (a napszakok múlását feliratok jelzik a kivetítőn) Lenin végnapjait és a Központi Bizottságban a feje fölött zajló hatalmi harcot meséli el. Ha történelmi hitelesség szempontjából

vizsgáljuk a dolgot, természetesen soha nem fordult elő, hogy Trockijtól kezdve Lunacsarszkijon át Sztálinig mindenki egyszerre tartózkodott volna a dácsán, és egészen biztosan nem ezeket a párbeszédeket folytatták. Az azonban világos, hogy rengeteg szövegrész valós forrásokból merít – beszédek, írások, feljegyzések stb. Nehéz nem Csehovra gondolni elnézve a sok embert, akik leginkább semmittevéssel, várakozással töltik az időt a dácsán: orvos, író, szakács, katonatisztek. Még szamovár is van! Viszont itt sokkal nyomasztóbb légkörrel szembesülünk: a házban tartózkodó férfiak többsége éhes farkasként arra vár, hogy Lenin meghaljon, és valamelyikük a helyére lépjen. Már Lenin halála előtt gátlástalanul folyik a politikai csatározás a pozícióért; Sztálin ugyan Lenin legnagyobb követőjének mutatkozik (Lenin maga nevezte ki a KB főtitkárává), mégis – végül Lenin számára is – félreérthetetlenül a hatalomra tör. Kettejük jelenete egy csókban végződik. A gesztustól egyfelől játékba jön a férfi-nő szexualitás, tehát Lardi nőisége, amely átüt a karakterén, másfelől belép némi történelmi hitelesség, ugyanis tudjuk, nem idegen az orosz kultúrától a (szocialista) testvéri csók. A nyomasztó légkörben tehát éhes férfiakat látunk. Hatalomra és nőkre éhesek. És persze a vacsorára készülő hallevesre. Úgy tűnik, a régi rendszer már csak addig tartja magát, ameddig Lenin meg nem hal, és utána valami sokkal szörnyűbb következik. Lenin már szinte teljesen ki van zárva a KB döntéseiből, annak ügymenetéről sem kap többé tájékoztatást, még a telefont is kikapcsolták. A testi épségét őrizni hivatott katonák tulajdonképpen megfigyelik a saját házában.

A nap cselekménye a felvillanó saját történeteken, személyes emlékeken keresztül halad előre, amelyekből mindinkább egy bukott forradalom romjain ülő társadalom képe rajzolódik ki. Az előadás tetőpontja maga a vacsora, illetve Lenin azt követő beszéde – az őrület határán, és a második agyvérzése előtti pillanatban. Fejében egyértelműen keveredne a látomások, a nyomasztó emlékek, a jövőre vonatkozó víziók és az elmúlt évekkel kapcsolatos bűntudat, miközben már saját környezetét is alig ismeri fel. Lassan kezd eltűnni a személyiség a testből. A beszéd maga pedig egy ténylegesen elhangzott moszkvai beszéden alapul, amelyet Lenin valóban közvetlenül második agyvérzése előtt tartott. Bizonyos pontokon nehezen eldönthető, hogy Lenin, vagy Lardin keresztül Rau beszél hozzánk, főleg amikor az eseményre összegyűlt tömeg is eltűnik Lenin elől: lelépnek a forgóról, és ők is a vásznat bámulják, amelyen Lardi egyenesen a kamerába néző közelijét látjuk. A demokrácia és a kapitalizmus kritikájánál erősek az áthallások a mai nyugati demokráciák semmittevő polgáraira, akik ölbe tett kézzel nézik (nézzük), hogy még mindig van elnyomás a világban, rabszolgákból rabszolgatartókká váltunk. Humanizmusunk és parlamentjeink mögé bújva rettegünk az erőszaktól, mert félünk, hogy az végül minket is elér, amint kimozdulunk jóléti környezetünkből. És amikor már kezdene lelkiismeret-furdalása lenni az embernek, jön az agyvérzés. Lardi naturalista ábrázolása megrendítő. Ezek után több szempontból is törés következik az előadásban.

A film kezdetétől lassan, egyenletes sebességgel forog az óramutató járásával megegyező irányba a forgószínpad. Lenin zsebóráját az órásmesterből kényszerűségből testőrré avanzsált katona javítgatja a jelenetek nagy részében; néha odatartja valaki füléhez, így legkésőbb a negyedik óraketyegés-bejátszásnál mindenki számára érthetővé válik a forgószínpad szimbolikus jelentése. Ez bizony az idő kereke lesz, vagy ha úgy tetszik, a történelemé. Tudjuk, hogy ha megáll – mármint a színpad –, akkor ott majd nagyon kell figyelni, mert valami kiemelt jelentőségű dologról lesz szó. Így is történik: megismerjük a katona történetét (aki, ugye, az órát bütyköli), amelyben összefoglalja, milyen válogatott kegyetlenségek estek meg a családjával a háború, majd a forradalmak alatt, hogyan halt meg végül minden hozzátartozója, és hogyan landolt Lenin testőreként. „A forradalom semmit nem hozott számunkra. Az emberek csak még mocskosabbak és még gonoszabbak lettek. De a legtöbbjük úgyis halott." Tehát a forradalom elbukott – ennek kimondásánál áll meg a forgó.

A forgószínpad egyedül Lenin nagy beszéde alatt gyorsul fel valamelyest. Az agyvérzés pillanatában megáll, majd elkezd visszafelé forogni. Ekkor Lardi még a sminkben ül, ahol figyelmesen hallgatja és egyben láthatóvá is teszi a mellette ülő orvos diagnózisát Lenin romlott állapotáról, a szemünk előtt alakul át. Fél oldala lebénult, se felkelni, se járni nem tud már önállóan, szája ferdén lefittyed, nyála végigfolyik az állán, és a ruhájára csöpög. A törés a film síkján is érzékelhető: történelmi kisrealizmusba váltunk, vagyis az eddigi színes képek roncsolt fekete-fehér képekbe váltanak, és az ábrázolás olyannyira hiperrealistává válik, hogy innentől kezdve az összes színész kizárólag oroszul beszél. Lehetnénk egy Lenint romantizáló, „bebalzsamozó" szovjet filmben a sztálinizmus alatt. Lenin egyébként nem akarta a bebalzsamozást; látunk is egy jelenetet, amelyben Sztálin agresszívan tolakodó közelségben győzködi Lenin feleségét, hogy balzsamoztassák be a holttestet. Ez – legalábbis Rau értelmezésében, amely egyébként törekedni látszik a történelmi hűségre – pontosan szembemegy azzal, amit Lenin szeretett volna: nem szimbólummá válni, hanem embernek maradni, nem vezérként a nép fölé magasodni, hanem egynek lenni közülük. (Ehhez persze Sztálin sokkal közelebb állt egy grúz cipészmester fiaként, mint Lenin a maga nemesi felmenőivel.) A fekete-fehér film tehát már csak archiválás, történelem a maga „rossz" klasszikus értelmében, amely mozdíthatatlannak, fixnek mutatja, konzerválja a múltat. A sikertelen, elbukott forradalom és forradalmár képe rajzolódik ki belőle, amelyhez valóban jobban illik a visszafelé haladást jelképező ellentétes irányú forgás.

A film és az előadás színes fele egy olyan Lenint mutat, aki akár minket, mai nézőket is meg tud szólítani. Itt nem annyira embernek látjuk a maga naturalizmusában, sokkal inkább szimbólumnak, egy erősen idealista, de alapvonalaiban nagyon is érthető és követhető eszme szimbólumának. Mindeközben azt is pontosan látjuk, ahogy Lenin az egyenlőségért, a kommunizmusért folytatott harcban maga sem tud ellenállni a hatalomnak, és gyakorlatilag diktátorrá válik, aki vidéki kényelméből – bár „hat év Szovjetoroszország, és a víz még mindig barna, mint a kávé", panaszkodik a felesége –, drága bútorok közül tehetetlenül szemléli, ahogy a forradalom elbukik, és ahogy a törtető pártemberek kitúrják a Központi Bizottságból. Végül az emberi gyarlóság és a radikális forradalom véres valósága győzedelmeskedik az eszme fölött. Rau kritikus szemléletére Leninnel kapcsolatban több ponton lehet példát találni. Ilyen egyfelől Lenin „archiválása" az előadás végén, amikor a történelem törékeny, esendő, gyarló figurájaként látjuk, akinek nem sikerült megváltania a világot. Másfelől újból és újból tematizálódnak a gyerekek. Egy kisfiú és egy kislány is végig a dácsán tartózkodik; nem világos, kik ők, egyedül annyi biztos, hogy nem Leninhez és Krupszkajához tartoznak, hiszen ők gyermektelenek voltak. Ez többször szóba is kerül kettejük között, és végül ez is, mint minden, szimbolikussá válik: a Lenin-féle örök-

ség nem folytatódik. Illetve más formában folytatódik, amire szintén kapunk egy szép csoportképet Rautól: a gyerekek Sztálin jobbján és balján állnak, a kép idilli családi fotót idéz, amely történelmi ismereteinkkel automatikusan kiegészülve szépen kiadja a következő harminc év rémálmát. Sztálinról gondolkodva érdekes módon sokkal inkább működésbe lép a történelmi asszociációs gépezet, mint Lenin esetében. Sztálin mindössze nyolc évvel fiatalabb Leninnél, mégis, amikor a színpadon meglátjuk az őt játszó színészt, sokkal nagyobb ismeretanyag társul hozzá jelentésben. Ennek nyilván az egyik oka, hogy a II. világháború egyszerűen közelebb van hozzánk időben, mint az első, és hogy az 50-es évek kemény diktatúrája az egész szocialista blokkban érezhető volt – Sztálin „kézzelfoghatóbb". Lenin ezzel szemben mintha az általa hirdetett eszmék megtestesülése lenne, egy ikon, amely a szó képi értelmében (ki ne ismerné Lenin arcát) és a be nem teljesült kommunizmus ideológiai értelmében van jelen. Alakja mintha csak végtelen interpretációiban lenne számunkra ismert, a folytonos ideológiai újrahasznosítás áldozataként, mint annyi mindenki, aki a XX. század zavaros politikai játszmáinak eszközévé vált. Sztálin ilyen szempontból az, ami: Oroszország egyik legsötétebb időszakának vezére, akit később senkinek nem volt (és remélhetőleg nem is lesz) kedve ideológiai támpontként használni saját politikai céljainak eléréséhez.

Mint Raunál mindig, most is egy okos, jól felépített, átgondolt, intellektuálisan megmozgató, politikailag és erkölcsileg helyes dilemmákat felvető előadásról van szó, amely pár dologgal mégis adós marad. Hiányzik a „szokásos" zsigeri élmény, az, hogy az előadás a téma erősségéhez mérten provokáljon, hogy pengeélen táncoljanak a hatások a borzadály, a komikum vagy a nevetségesség határán. A produkció ezen felül technikailag és dramaturgiailag is több sebből vérzik, amitől hosszúra nyúlik ez a két óra.

Rau jól sűríti egyetlen szituációba, ahogyan a haldokló Lenin fölött az utódjelöltek sóvárogva várják, hogy kié lesz a hatalom. Ez mint kép jól foglal össze egy fontos történelmi pillanatot, állapotot. De mint dráma már nem elég sűrű, hiányzik belőle a feszültség; ahol pedig inkább elidegeníteni akar, ott kevés az effekt. Most is a személyes történetek, a dokumentarista elemek az erősek, nem annyira a megírt dialógusok. Csehovi értelemben – ha már szóba került Csehov – az anyag nem igazán dramatikus. Az elméleti szövegek, az idézetek, a helyenként sűrűbb párbeszédek, amelyek mindig az adott szituáció metaforái – és inkább csak megkettőzik azt, nem hozzátesznek – összességében nem adnak ki egy erős drámai szerkezetet, nincsenek nagy amplitúdók, kontrasztok. Mindezeket csak azért lehet itt számon kérni, mert más Rau-előadásokkal ellentétben itt, úgy tűnik, volt szándék valamilyen „hagyományosabb" dramaturgiára; nem reflektált újrajátszásról, nem tisztán dokumentarista, verbatim eszközök használatáról, hanem határozottan egy fikciós anyag létrehozásáról van szó. Lehet, hogy ez a formai döntés az időbeli távolságnak is köszönhető – száz évvel ezelőtti eseményeket nyilván nehezebb rekonstruálni, mint a 90-es évek sokkal jobban dokumentált politikai és társadalmi botrányait. Vagyis újrajátszásra nincs lehetőség, itt a színészek eljátsszák a történelmi alakokat, illetve saját civilségüket.

Rau jól bevált eszköze, a provokáció is erőtlen marad ebben az előadásban. Leginkább a naturalizmus szintjén provokál: képileg Lardi meztelen testével, verbálisan egy kínzás részletes történetével, amely a protokollfőnök szájából hangzik el. Mindezek inkább csak kísérletek a reáliák behozására, illetve kissé céltalan – mivel a témához szervesen nem kapcsolódó – provokatív gesztusok. Ellentétben, mondjuk, azzal, ahogy a *Five Easy Pieces*-ben *(l. lapunk 2017/7. számában – a szerk.)* a határátlépés, a hatalommal való visszaélés nagyon is központi kérdése az előadásnak és az elmesélt történetnek, a *Hate Radió*ban pedig a gyűlöletbeszéd, a brutalitás kap fontos szerepet. Itt nem érződik, hogy ezek az elemek lényegileg összekapcsolódnának. Provokációnak tekinthetjük – legalábbis a mellettem ülő idősebb úr érezhetően feszengett a jelenet közben – Trockij egyik monológját, amelyben a *Tavasz ébredése* előadásélményéről mesél, és elbeszélése egy viszonylag hosszúra nyújtott orgazmusimitációba torkollik. Bár ez inkább a kevés, jó minőségű komikus ellenpont közé tartozik. A komikum kézenfekvő eszköz lenne, pláne egy egészen jó humorú rendezőtől, bár előadásaiban általában nem hemzsegnek a komikus elemek. Itt mégis felbukkan egy-két ilyen, sajnos azonban inkább az erőltetett fajtából.

Meglehetősen egysíkúak a jelenetek, még akkor is, ha Ursina Lardi csodálatosan játssza Lenint, erős színpadi jelenléttel. Kár, hogy ehhez képest nincs túl sok jelenete. Valószínűleg a zeneválasztás sem segít a mozgalmasság megteremtésében. Az alaphelyzetnek ugyan megfelel Arvo Pärt atmoszférikus zenéje, mégis mintha csak aláhúzná, egy újabb eszközzel megismételné, amit látunk, tudunk, értünk. Nyomokban felfedezhető az a sötét atmoszféra, amelyet Rau a félhomállyal, a zenével, a zajokkal megteremteni szándékozik, de az eredmény a közelébe sem ér annak a Lynch-féle rémálomszerű nyomasztásnak, amelyhez egy interjúban maga a rendező hasonlítja a *LENIN* hangulatát.

A nem eléggé, illetve kiszámíthatóan mozgalmas díszlet a maga már említett lomha forgásával szépen illeszkedik az álmosító elemek sorába. Részletgazdagsága ellenére viszonylag kihasználatlan. Két órán keresztül szinte egyetlen kiemelt történés sincs a színpadon. Minden mellékes ahhoz képest, ami a vásznon történik, nincs igazi párbeszéd a színpadi események és a film között. Még a „kinézések" is a filmen keresztül történnek (amikor a színészek belenéznek a kamerába). Minden azt támogatja, hogy egy zavartalan körülmények között forgatott filmet nézünk, a kockákon nem érzékelhető, hogy azokat valójában egy színpadon veszik fel. Viszont a díszletre szerelt (és azzal együtt forgó) világítás a megszokottnál jóval sötétebb színpadot eredményez. Annyira persze nem, hogy a színpadi akciókat ne látnánk, de még annak sincs többletjelentése, hogy látjuk, hogyan készül a film. Egy ilyen elhanyagolhatóan érdekes, félhomályban tartott színpadi történést, illetve egy mozivászonhoz képest aránytalanul kicsi kivetítőt nézni két órán át, az bizony könnyen unalmassá válik.

Valószínűleg felesleges az előadáson olyasmiket számon kérni, amik talán nem is álltak Rau szándékában, az azonban viszonylag biztosan kijelenthető, hogy az untatás nem volt szándékolt. Mégis erős a késztetés, hogy fennakadjunk olyan dolgokon, mint a tér kiszámíthatósága, a zene mozgalmatlansága, az atmoszféra gyengesége. Ettől függetlenül amikor az előadás végén feljön a tapsfény (amitől csak még erősebb a kontraszt a korábbi alulvilágítottsághoz képest), egyértelmű tetszést és erős tapsot vált ki a produkció, ami érzésem szerint inkább az intellektuális élménynek és némileg a „kibírtam elalvás nélkül" örömének köszönhető. Ezzel együtt ha az ember nem enged az unalom újból és újból rátörő hullámainak, akkor egy érdekes, színházelméleti, politikai és történelmi kérdéseket felvető, fontos Lenin-interpretációval találkozhat.

GERÉB ZSÓFIA

SZÉP ÚJ VILÁG

Milo Rau General Assembly és Sturm auf den Reichstag című projektjeiről Berlinben

A *General Assembly/Generalversammlung/Assemblée Générale* – hogy az esemény három hivatalos nyelvén álljon itt a cím, amely magyarul *Közgyűlés* – egy Rau koncepcióján alapuló, és saját produkciós irodája, az International Institute of Political Murder által szervezett fiktív világparlament. Az esemény a Schaubühnén zajlott, ahol három napon keresztül, reggel 10-től este 8-ig szinte megállás nélkül vitatkozott, szavazott, nyújtott be beadványokat a világ minden tájáról érkezett 64 képviselő. Ők nem politikusok, hanem javarészt olyan kisebbségekhez tartozó vagy olyan ügyekkel foglalkozó emberek, akiknek normál esetben, egy „rendes" parlamentben nem lehet hallani a hangját, ám itt és most lehetőséget kaptak, hogy elmondják, hogyan gondolkodnak nem kisebb kérdésekben, mint a demokrácia úgy általában, a globális felmelegedés, a bevándorlás, az alapvető emberi jogok és egyéb emberjogi problémák. Az ügymenetek lebonyolítását az általuk választott elnökség vezette, miközben politikai megfigyelők ellenőrizték és kommentálták az eseményeket; emellett 9 valódi német parlamenti képviselő (túlnyomórészt a *Die Linke*, vagyis a Bal párt képviselői, habár az összes párt kapott meghívást) is figyelemmel kísérte az üléseket, egy közülük, a szociáldemokrata párt képviselője szót is kapott. Az esemény alapvetően valós politikai döntéshozók, aktorok nélkül zajlott, a már említett valódi képviselők semmilyen döntéshozatali vagy szavazati joggal nem rendelkeztek Rau világparlamentjében. Akik nem fértek be a Schaubühne nézőterére, vagy nem akarták személyesen végigkövetni a maratoni hosszúságú projektet, azok online is nézhették a parlamenti közvetítést, amelyet a helyszínen és az éterben az EU belső ügymenetében leggyakrabban használt három hivatalos nyelvre (angol, német, francia) szinkrontolmácsok fordítottak nemcsak a nézőknek, de természetesen a képviselőknek is. A parlament célja a *XXI. század Chartá*jának megfogalmazása volt, amely lényegében tartalmaz mindent, amire az emberiségnek és a Földnek alapvető jogok és intézmények terén szüksége lesz a jövőben a túléléshez, egy további, az eddigitől lényegesen különböző, jobb működéshez.

Jelen írás nem kívánja tételesen sorra venni a három nap alatt megtárgyalt összes beadványt, viszont egy fontos esemény, mozzanat kiemelésén keresztül szeretné megvilágítani azt a fő problémát, amely bár puszta műfaji kérdésnek tűnik, jelen projekt esetében mégis messze túlmutat azon, és morális síkra tereli azt. A *Közgyűlés* olyan színház, amely igen közel van a valósághoz. Performatív aktusnak tekinthető, mivel civilek játsszák benne saját magukat egy fiktív, utópisztikus intézmény ügymenetének keretein belül, amely esemény összesen egyszer történik meg ebben a formában. A probléma ott kezdődik, amikor ennek az ambiciózus színházi kísérletnek az előbb említett összetevői – színház, fikció, utópia, valóság – elkezdenek fogalmilag keveredni, egybemosódni, míg végül olyan gyülékony eleggyé állnak össze, amely szikra hatására robban. Ha minden simán megy a három nap alatt, akkor is

érdekes kérdés lenne, hogyan terjeszti ki, illetve feszegeti Rau a műfaji határokat. De nem ment minden simán, így leginkább az erős definíciós tisztázatlanság árnyéka vetül a projektre.

A negyedik ülésen, vasárnap reggel kitört ugyanis egy kisebb botrány. Végül is dramaturgiailag jó pillanatban következett be – ideje volt kicsit felpörgetni az eseményeket. Kár, hogy nem megrendezett botrányról volt szó. Az egész ott kezdődött, hogy a Rau állítása szerint antagonista parlamentbe – amely egymással ellentétes hangoknak is teret szándékozott adni, és amely eleve nem kívánta elvetni vagy gyengíteni a különböző világnézetek, jobb és bal ellentétét, sőt – végül összesen egy olyan képviselő került be, akinek valóban nem passzoltak a nézetei a nagy többségéhez. Az még nem lett volna gond, hogy a török Tuğrul Sermanoğlu az Erdoğan vezette AKP kormányzópárt tagja. Valójában zavaró is volt, hogy a beígért antagonizmus ellenére a parlament összetétele meglehetősen homogénre sikerült, legalábbis ami a világnézeti alapvetéseket illeti. Némi Erdoğan-propaganda még simán belefért volna az eredeti koncepció értelmében. De mint kiderült, az úrnak az a *véleménye* az 1915-ös örmény genocídiumról, hogy nem történt meg. Hoppá! – mondja az ember az élő közvetítést nézve, amikor az ülés levezetőjének eldöntendő kérdésére, miszerint a török képviselő tagadja-e az örmény genocídium megtörténtét, Sermanoğlu igennel válaszol. Persze annyit azért hozzá kell tenni, hogy az örmény népirtással kapcsolatban közel sincs akkora konszenzus a hivatalos álláspontok és az országok között, mint mondjuk a II. világháború alatti holokausztta kapcsolatban. Tehát ez még mindig rendkívül forró téma diplomáciai és politikai szempontból, habár például Franciaországban 2007 óta büntetik a tagadását. Törökország ellenben nem nagyon szokta elismerni, hogy megtörtént. Sermanoğlu egyébként valóban provokatív beszédének már az elején kezdtek elszabadulni az indulatok – bekiabálások a nézőktől, a többi képviselő hangos kommentjei, az ülésvezetőnek többször is rendre kellett utasítania a résztvevőket –, de a tagadás deklarálásánál érkezett el a pillanat, amikor valami jól megragadható ponton végre közbe lehetett avatkozni. Rau maga kért szót, hogy megpróbálja megfékezni az indulatokat, és valamennyire rendet teremtsen az addigra egyébként már bábelivé is vált káoszban, hiszen a szinkrontolmácsok a fülkéikből nem igazán tudták követni az egymás szavába vágó képviselők és politikai megfigyelők megszólalásait, főleg mivel többen nem mikrofonba beszéltek. Rau egyébként viszonylag higgadtan kezelte a helyzetet, bár látszott, hogy nem ez élete húsz perce. Azt javasolta, hogy Sermanoğlut zárják ki az ülésről, a képviselő pedig rögtön távozott is a teremből. Rau reakciója legalább akkora nemtetszést váltott ki, mint Sermanoğlu beszéde, mivel addigra két pártra szakadtak a résztvevők: azokra, akik szerint nem fér bele a demokráciába, hogy valakit véleménykülönbség miatt kizárjanak a diskurzusból, és azokra, akik szerint meg az nem fér bele a demokráciába, hogy valaki tagadja az örmény népirtást, és be sem szabadott volna engedni a török képviselőt a parlamentbe. Állítása szerint Rau nem tudott Sermanoğlu vonatkozó nézeteiről. Ezek után egymásnak esett a két oldal, és jó negyedórás heves vita alakult ki arról, hogy helyes döntés-e kizárni Sermanoğlut a parlamentből, hívják-e vissza, esetleg szavazzanak a további részvételéről, vagy inkább arról szavazzanak, hogy a jövőben akarnak-e olyan képviselőt, aki tagadja a genocídiumot, vagy inkább erről mégse szavazzanak, mert ahhoz pontosabban le kellene fektetni, hogy definíciós szempontból honnan kezdődik a népirtás tagadása, arra pedig most nincs idő. Tehát a demokrácia kénköves bugyraiba merült alá az ülés. Mégis úgy tűnt, mindenki Rautól várja az utolsó szót, aki megpróbálva meghozni az adott helyzethez mérhető legjobb döntést – a vita egy pontján még azt is bedobta (nem arrogánsan), hogy esetleg lássák be, a világparlament megbukott, és inkább hagyják abba – végül félórás szünetet rendelt el. A szünet befejeztével röviden összefoglalta a helyzetet: visszahívta Sermanoğlut, aki azzal a feltétellel jött volna csak vissza, hogy tisztázó beszédet tarthat, de Rau a soron következő beszélők iránti tiszteletből (hiszen a szigorú időbeosztású parlament így is félórás csú-

Fotók: Daniel Seiffert

szásban volt) végül úgy döntött, hogy ezt nem teszi lehetővé. Sermanoğlu ezért tüntetőleg távozott.

Az eset több szempontból is figyelemre méltó, illetve rengeteg kérdést vet fel. A két pártra szakadt parlamentnél maradva: vitathatatlan, hogy egy demokratikus parlamentben véleményszabadságnak kell lennie, de azt senki nem hozta szóba a felszólalók közül, hogy vannak bizonyos, még alapvetőbb emberi jogok, amelyek más jogokat, adott esetben a szólásszabadságot is felülírhatják. Például azért, mert a kimondott szavak szorosan kapcsolódnak bizonyos eseményekhez, például más emberek megsemmisítéséhez, és ha ezeket a szavakat ténylegesen kimondjuk, szinte célegyenesbe kerülünk a hozzájuk kapcsolódó események megismétléséhez. Szilágyi Ákos 2009-es remek írása erről, az „Auschwitz mint vélemény" világosan és szépen megérteti egyszer és mindenkorra, miért nem tartozik a véleményszabadság hatáskörébe a holokauszt tagadása (évente egyszer érdemes elolvasni ezt a szöveget az igazán nem demokratikusan megszüntetett *Népszabadság* ma már csak archívumként működő online felületén). Álljon itt belőle egy rövid idézet: „Auschwitz […] Európa egyetlen igaz kulturális fundamentuma: minden ezen áll és bukik. Ugyanezért lett Auschwitz a demokratikus európai politika zsinórmértéke, vagyis kánonja, amelyhez kénytelen-kelletlen mindent mérnünk kell most már. Hisz egész világunkat és benne életünket is úgy jellemezhetjük legjobban, mint amit »Auschwitzra ráadásul« kaptunk. Ez az egy Auschwitzunk van, ez viszont oszthatatlanul mindenkié. Becsüljük hát meg, és vigyázzunk rá, mint a szemünk fényére."[1] Ismét jelezném, hogy az örmény és a zsidó holokauszt megítélésében vannak különbségek, és az előbbi tagadásával kapcsolatban még diverzebbek a jogi szabályozások, mint az utóbbira vonatkozóan. Rau a szünet után az esetről röviden elmondta, hogy az örmény genocídium tagadása számára nem *vélemény* kérdése, hanem ténykérdés, de ez csak az ő *vélemény*e, Herr Sermanoğlu pedig más *vélemény*en van. Vagyis tett egy erős állítást, majd rögtön relativizálta is azáltal, hogy a saját *vélemény*eként állította be, amely egyenrangú Sermanoğlu *vélemény*ével. De nem lehet, hogy pont azért tette mindezt, mert saját maga sem tudta eldönteni abban a pillanatban, hogy még a színházi keretek érvényesek-e, vagy a valóságé? Vagy azért, mert számára mégis máshogy nézett volna ki ez a demokratikus utópia?

A másik probléma a moralitás. Vagyis, hogy milyen erkölcsi problémák merülnek fel a világparlamenttel kapcsolatban, és kinek kellene azokért felelősséget vállalnia. Az ülések során rengetegszer elhangzott, hogy fiktív parlamentről van szó, mivel a gyűlésnek nincs jogi és politikai hatásköre. Úgy tűnt, a résztvevők leginkább ennek mentén, emiatt definiálták az eseményt színházként, olykor utópiaként. Ez utóbbi megjelölések mindig inkább mintha egyszerre vágyálomként és apológiaként merültek volna fel: „elnézést, hogy ennek hatására valójában sajnos semmi nem fog megváltozni ebben a világban, de persze milyen szép lenne, ha valóban így működnének ezek az intézmények, még egyszer bocsánat, de ez csak egy utópia". Mindeközben a választott elnök maga mondta – épp a Sermanoğlu-vita közepette –, hogy sokuk számára ez nem színház, hanem valós, őket érintő eseményekről, érzelmekről van szó. Ebből a kijelentésből az következik, hogy a résztvevők nem érezték „védve" magukat a fikciós keret által. Egyfelől tehát úgy tűnik, maguk a fogalmak nem egyforma jelentéseket fedtek a különböző résztvevők, illetve a szervezők számára. Másfelől – ez valószínűleg a valóságközeliségből eredt – annak felfogása, érzékelése is különbözött, hogy hol szűnik meg a projekt fikciós tere, hogy kinek melyik ponton szakítja meg a valóság a színházat. Mindezen különbségek azonban kevéssé voltak reflektáltak, ugyanis mindenki úgy dobálózott ezekkel a szavakkal az ülések során, mintha lenne konszenzusos jelentésük, illetve nem merült fel kérdésként, hogy vajon mindenkinek ugyanazt jelentik-e az adott keretek. De mit mond maga Rau meghatározásként?

Kevés konkrétumot, leginkább próbálja kikerülni, hogy színháznak, meg azt is, hogy valami másnak, például reálpolitikának, politikai akciónak vagy bármi hasonlónak nevezze a projektet. Ez egyfelől érthető, hiszen Rau valóban erősen határterületen mozog, így nem szívesen aggat a *Közgyűlés*re olyan megjelöléseket, amelyekről úgy érzi, nem teljesen fedik azt. Azonban itt jön be megint a dolog morális vetülete, mert ha ő nem definiál pontosan, akkor a résztvevők (jelen esetben színházi szempontból amatőrök) elkezdenek saját maguk definíciókat keresni, ami nyilvánvalóan félreértésekhez és egyre meghatározhatatlanabb keretekhez vezet. Rau egy interjúban úgy fogalmaz, hogy mivel a valóságban nincs világparlament, ezért a művészetben kell létrehozni azt, illetve hogy ami a valóságban nem létezik, az egy teátrális térben megtörténhet. Ezzel egyértelműen kimondja a projekt művészi természetét, és tekintve, hogy egy olyan intézményt hoz létre színházában, amelyre szerinte igény van, és amelyre szüksége lenne a világnak, a dolog ettől utópisztikus természetet is ölt. Kérdés persze, hogy vajon mindennek, ami nem létezik, első lépésben a művészetben kell-e megvalósulnia. Pláne akkor, ha Rauék hosszú távon valóban politikai hatást várnak a kezdeményezéstől, ahogyan ez viszont több ponton kiderül. Például az egész parlamentnek az a célja, hogy közösen megfogalmazzanak egy chartát, amelyet aztán továbbítanak a világ valós parlamentjeinek, illetve létrehozzanak minél több ehhez hasonló fórumot. Az ülések során maguk a képviselők is többször ez utóbbi megoldáshoz lyukadtak ki: *think global, act local*, vagyis helyi szerveződés globális célok érdekében. Lehetséges lenne egy olyan műfaji megjelölés, illetve a műfaji keretek olyan pontos meghatározása, amellyel elkerülhetőek lennének ezek a félreértések? A fikció és a valóság olyan adagolása, aránya, amely szabályozni tudná az elvárásokat és a kereteket? Biztosan, csak igen nehéz meghúzni ezeket a határokat, illetve előre felmérni, hogy melyik döntésnek milyen morális következményei lehetnek.

A definíciós „flexibilitás" miatt tehát elő tudtak állni olyan helyzetek, amelyek miatt a színházi utópiaként való megjelölés inkább tűnik morális felmentésnek ebben a kontextusban, mintsem egyszerű műfaji meghatározásnak. Amikor konfliktus van, akkor nem utópia, nem színház, amikor pedig valós politikai célokról, kívánságokról van szó, akkor viszont az. Természetesen az utópisztikus közegnek is lehet valódi katartikus hatása, még akkor is, ha nem valósulnak meg azonnal a kívánt politikai célkitűzések. Ha például rituális értelemben nézzük az eseményt, akkor Rau létrehozott egy olyan időbeli, térbeli és esztétikai keretet, amelyben a demokráciára éhes, változást akaró emberek kimondhatják, hogy mi bántja őket, hogy ők hogyan változtatnának a világpolitika alakulásán. Rituálisan, egy utópisztikus közegben kiüvöltik (jelképesen, de néha szó szerint is) magukból a fájdalmukat, kinyilváníthatják a véleményüket, végre van, aki meghallgatja őket. Saját maguk közvetlen képviselői. Viszont hadd hozzunk fel itt is egy példát, amelyben megint felmerül a kérdés, vajon mindenki számára világos volt-e, mik a keretei, illetve a céljai az eseménynek.

1 Szilágyi Ákos, „Auschwitz mint vélemény", http://nol.hu/belfold/lap-20090502-20090502-8-331157.

Cian Westmoreland amerikai drónmérnök és whistleblower[2] Kandahár városában dolgozott annak a kommunikációs rendszernek a kiépítésén, amelyen az amerikaiak drónprogramja Afganisztánban alapszik. Miután világossá vált számára, hogy munkájával közvetetten segítette több ezer küldetés végrehajtását, amelyek több száz ember halálához vezettek, úgy döntött, otthagyja az amerikai drónprogramot, és kitálal annak belső működéséről. A világparlamentben a felfegyverzett drónok nemzetközi szabályozáshoz kötött, illetve távlati célként békés használatáért érvelt. Felszólalása végeztével olyan kérdéseket kapott, hogy például mit vár ettől a konferenciától, mire kéri a képviselőket, vagy hogy a gyakorlatban hogyan fog teljesülni, amit szeretne. Az ülések során rengeteg releváns és jó felvetés is elhangzott a felszólalások tartalmára vonatkozóan, de újból és újból visszatértek a fenti kérdésekhez hasonlóak, amelyek nagyjából minden esetben zavarba hozták a felszólalókat. Mert ezeket a kérdéseket tulajdonképpen nem nekik, hanem az alkotóknak kellett volna címezni, az ötletgazdák nevében ők nem válaszolhattak. Westmoreland sem tudott mást felelni, mint hogy ez a konferencia (ő konzekvensen így nevezte az eseményt) tele van álmodozókkal, és olyan vágyálmokról, kívánságokról szól, amelyek bárcsak teljesülnének. Tehát ott állt egy valószínűleg PTSD-s („a bűntettem még mindig ébren tart éjszakánként") whistleblower, aki kimondta, hogy valószínűleg ő az egyetlen „tettes" résztvevője a konferenciának, beszéde végén bocsánatot is kért a tetteiért. Érezhetően egy olyan regiszter szólalt meg, amely erősen kilógott az azt megelőző és az az után következő hangok közül. Zavarba ejtően őszinte, kitárulkozó, súlyos megszólalás volt, ehhez képest nem igazán tudta relevánsan kezelni a világparlament, az ülés ment tovább, mintha mi sem történt volna. A képviselők nem tudtak mit kezdeni a helyzettel, ami megint csak nem az ő hibájuk volt. Maga a bocsánatkérés aktusa vélhetően ezen az egy emberen segített, számára ez akár katartikus, megtisztító élmény is lehetett (valószínűleg még sokszor és sok helyen fogja ugyanezt megtenni), de ez megint azt támasztja alá, hogy igen meghatározatlan, pontosan ki, és miért vesz részt ezen az eseményen, milyen elvárásai vannak magával és másokkal szemben. Illetve hogy belefér-e az utópiába, ha egy „tettes" szólal meg, vagy az esemény itt is megpróbálja kitakarni a „rosszat", a „zavaró elemet", mint Sermanoğlu esetében.

Az egyetlen dolog, ami bizonyos mértékben igazolja mindezt, az Rau ki tudja, honnan jövő, de kimeríthetetlen optimizmusa és energiája, amellyel azt tudja mondani, hogy valahol el kell kezdeni, hiszen százötven éve elképzelhetetlen volt, hogy nemzetállamok alakulnak, és közösen szabályoznak olyan ügyeket, amelyeket azelőtt maximum tartományi szinten lehetett összefogni. Aztán hatvan évvel ezelőtt, a II. világháború utáni sokkban szintén elképzelhetetlen volt, hogy létrejön egy európai gazdasági közösség, és hozzá jogi szabályozás, amely túlmutat a nemzetállamokon (persze ez a rendszer most épp válságát éli, de akkor is szép teljesítmény az eddigi). Ennyi erővel miért ne lehetne elképzelni, hogy egyszer születik egy globális szintű szabályozás, amelyben minden embert valóban egyenlő jogok illetnek meg. Hogy ez valóban lehetséges-e, az továbbra is kérdés, de azt nem lehet morálisan megkérdőjelezni, hogy Rau a saját keretein belül ennek létrehozására törekszik. Ezek a saját keretek viszont nem biztos, hogy mindig minden résztvevő számára tiszták, illetve úgy tűnik, néha Rau számára sem azok.

De végül is nagyot kell álmodni. Tényleg. E sorok írója is ott rohant a Reichstag előtti mezőn Rauval és több száz másik emberrel együtt a német parlament felé, akármennyire komolyan vehetetlen volt is maga az akció. Ugyanis a *Közgyűlés* hétvégéje után, november 7-én, a forradalmi triptichon *(LENIN, General Assembly, Sturm auf den Reichstag)* záró megmozdulásaként a Téli Palota 1917-es ostromáról készült emblematikus fotó mini*reenactment*jében vehettek részt az egybegyűltek. Rau és néhány a világparlamentből már ismert képviselő rövid beszédet mondott az akció előtt, amelyek végén mindannyian a Reichstag megostromlására buzdították a tömeget. Köztük Westmoreland is, aki megint megköszönte, és megtisztelőnek érezte, hogy itt lehet (hol? ismét rendkívül definiálatlan volt a jelképes tér), illetve röviden még egyszer összefoglalta, hogy a drónok használatának szabályozását kéri a német parlamenttől. Sajnos ez a kérés nem hallatszott be a pár száz méterre levő épületbe, vagyis megint mintha a levegőben maradtak volna Westmoreland szavai, amelyek a háttérben gőzölgő forralt bor illatával és a tenyérnyi színpadon bekészülő zenészek látványával erős kontrasztba keveredtek. Az esemény komolysági foka egyszerűen nem bírta el a drónmérnök jelenlétének súlyát. Ezek után a tömeg kicsit közelebb sétált a Reichstaghoz, hogy onnan aztán nagyjából fél perc kocogással, futással (ki-ki vérmérséklete szerint) „megostromolja". A kordonokat elérve viszonylag kínosan nem volt mit tenni, az eseményeket szemlélő összesen két rendőr mosolygó tekintete előtt meg kellett állni. Itt következett volna a charta felolvasása, de mivel erre nem került sor (a charta végleges formájának megfogalmazását további módosítások miatt elhalasztották), Rau megköszönte az ostromot, majd mindenkit forralt borra és koncertre invitált, amihez vissza kellett sétálni oda, ahonnan öt perccel korábban elsétáltunk. Mindez jó hangulatban és a szervezők kellő reflektáltságával történt.

Pár mondatban álljon itt az első világparlament mérlege, mert a szervezők és a résztvevők munkája valóban fontos és nem kis teljesítmény volt, akármennyire ellentmondásos is a végeredménye – vagy részeredménye. Az összesen tizenöt beadványból tizenegyet elfogadtak, kettőt elutasítottak, kettőt további kidolgozásra elnapoltak. A november 5-i záróülést követő hetekben a politikai megfigyelők közösen megszavazták az első közgyűlés eredményeinek összefoglalóját, amely a világparlament további munkájának alapja lesz. Ugyanis a jövőben régi és új képviselőkkel további közgyűlések megtartását, illetve a charta felolvasását tervezik több valódi parlamentben.

Mint minden kísérleti előadás, ez is attól jó, hogy feszegeti a határokat, és ezekből a határfeszegetésekből lehet fejlődni, illetve lehetnek később igazán fontos alkotások. Rau ismét magasra teszi maga számára a lécet. Csak sajnos ezúttal ha leveri, még jól kupán is vág vele másokat. Raura láthatóan már a színházi szakmán kívül is odafigyelnek az emberek – és ez hatalom. A hatalommal viszont egyenes arányban nő a felelősség is, így Rau minden döntésének egyre nagyobbak a következményei, hatásuk egyre több embert érint. A műfaji keretek kitágításával a *Közgyűlés* egyfajta morális szürkezónába csúszott. Ezt nyilvánvalóan a szervezők is észrevették – Rau záróbeszédéből világos volt, hogy tisztában vannak a kísérlet hibáival, és igyekeznek kijavítani azokat. Hogy milyen irányba, az tőlük, és az általuk elképzelt jövőbeli jobb világ képétől függ.

2 „Közérdekű bejelentő (whistleblower). A közérdekű bejelentés olyan körülményre hívja fel a figyelmet, amelynek orvoslása vagy megszüntetése a közösség vagy az egész társadalom érdekét szolgálja." Forrás: TASZ. A fogalom értelmezéséhez l. még: https://www.nyest.hu/hirek/aki-megfujja-a-sipot?comments.

KOVÁCS DEZSŐ

A JÓSÁG ÁRA

Bertolt Brecht–Paul Dessau: Jóembert keresünk – Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

Tünetértékű, egyben örömteli tény, hogy milyen népszerűek lettek Brecht drámái a magyar színpadokon. Jönnek az újabb és újabb premierek sorra, *A kaukázusi krétakör* a Kamrától Miskolcig, *A jóember Szecsuánból/Jóembert keresünk* Kecskeméttől Székesfehérvárig. A *Koldusoperát* ritkábban játsszák, igaz, színrevitelének korlátot szabhat az igényes megavalósításhoz szükséges komplex énekesi tudás és képzettség.

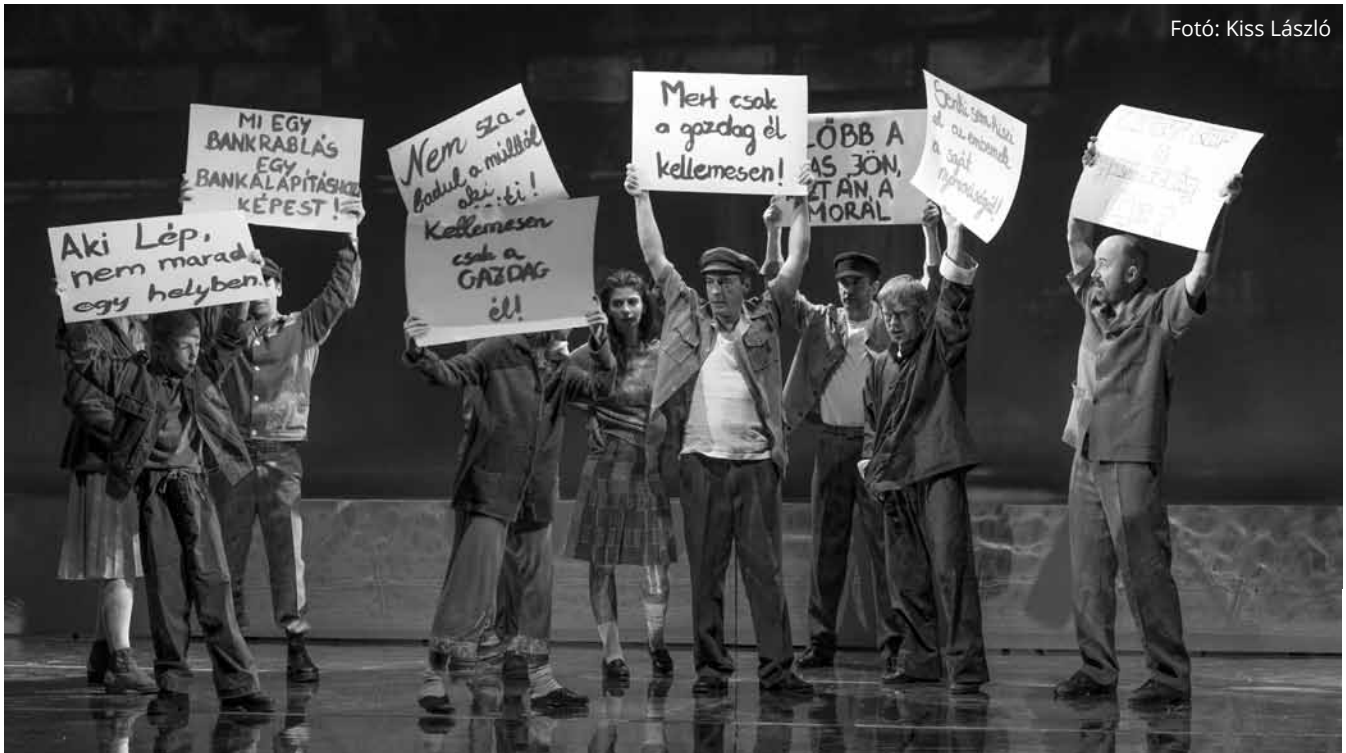
A Vörösmarty Színházban nemrég műsorra tűzött *Jóembert keresünk* bemutatásához a szerepek kioszthatóságán túl adott volt a társulat felkészültsége, s a főszereplő, Petrik Andrea, akinek alkata, habitusa szinte kiáltott a címszerep után. De erről majd később.

Bagó Bertalan rendezése szerencsésen ötvözi a színészek játékát a vetített mozgóképekkel. A hatalmas panorámaháttér, amely előtt a szecsuani történet kibontakozik, ihletett miliőt hoz létre, megteremti a konkrétság és elvontság atmoszféráját. Az előadásban kiemelt szerepet kapó zene is mintha élő zene lenne, holott a muzsikusok (Réti Anikó, Cseh László, Mike Krisztián, Csizmás András/Király István, Fövenyi Máté, Kovács Zsolt) vetített mozgóképen zenélnek, s hozzájuk kapcsolódnak a szereplők; a pilóta, Szun (Nagy Péter) például konkrét szólamával működik együtt társaival. Egyébként végig zenei igényesség jellemzi a produkciót, Paul Dessau dallamai Dobri Dániel zenei vezető hangszerelésében, „továbbírásában" hangsúlyosan és kortársivá transzponálva szólalnak meg. Az énekelt songok s a gondosan komponált összhangzatok kiadnak az előadásban valami olyanfajta harmóniát, amely megalapozza a produkció szellemiségét, ironikus-lírai-groteszk karakterét, auráját. Az alkotók takarékosan bánnak az énekhangokkal, ám ahol ének hangzik fel, ott mindig hibátlan, és dramaturgiailag is funkcionális; az előadás egyik erőssége éppen ez, a zenei perfekció. Lényegében ugyanez elmondható a színészi játékról is, a társulat, a főszereplő és a kisebb szerepek megformálói is jó ritmusban, harmonikusan játszanak együtt.

Az előadást át- meg átszövi a szarkasztikus humor és az irónia, ami már az első jelenetsorokban is megmutatkozik: az istenek (Tóth Ildikó, Gáspár Sándor és Derzsi János) a nézőtér első sorába érkeznek, élénk derültséget kiváltva párbeszédet folytatnak a publikummal, s aztán kapaszkodnak fel a színpadra. Miután hőseink nagy nehezen szállást kapnak az utcalány Sen Ténél, s meg is jutalmazzák bőkezűen a lányt, a következő jelenetben már egy tágas dohányüzletben vagyunk, afféle szecsuani nemzeti dohányboltban, ide tódulnak be a menedéket kérők, az ismerősök, az elesettek s mindazok, akik Sen Te jóságát azonmód kihasználva koloncként élősködnek jótevőjükön.

Bagó rendezésének kulcsmozzanata annak hangsúlyozása, hogy milyen törékeny is a jótékony emberi akarat, amelyet hamar legázolnak, s oly könnyen kihasználnak. Sen Tének gyorsan Sui Tává kell változnia, ha életben akar maradni. Petrik Andrea plasztikusan és érzékenyen formálja meg az egy testben lakozó kétféle figurát. Az angyali ártatlanságot, a fiatal nőét, akinek arcára rendre kiül valami fátyolos szomorúság, s a nagybácsiét, aki kőkeményre edzetten, rezzenéstelen arccal, szinte személytelenül adja az acélos tekintetű kapitalistát, a szegényeket kizsákmányoló tőkést.

Az előadásban az epikus történetmesélés közepette is mindvégig megmarad egyfajta játékos, lírai fíling, ennek legfőbb hordozója Vang, a vízárus (Krisztik Csaba), valamint a három,



Fotó: Kiss László

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

MAGYARNARANCS

HIRDETÉS

egymással is civakodó isten csodálkozó, ártatlan, ám mégis kópésan dörzsölt jelenléte. S a többieké, a minden hájjal megkent Sin asszonyé (Egyed Attila játssza, illúziót keltően), a rámenős Su Fu borbélyé (Kricsár Kamill) s Szuné, a kicsit léha, kicsit nemtörődöm pilótáé (Nagy Péter).

A fehérvári társulat üzembiztosan, szenvedéllyel és rutinosan játssza el a brechti színjátékot, amihez üdítően járul hozzá Térey János és Kovács Krisztina a mai beszélt nyelvhez közelítő, mégis költői elemekben bővelkedő fordítása.

Csillog a hatalmas színpad, a háttérben ipari táj sziluettje bontakozik elő, gyárkémények füstölögnek, vagy tengerparti plázs képe varázsolódik a homokban heverésző istenek háta mögé (díszlet- és jelmeztervező: Vereckei Rita). Sokat vetítenek az előadásban, Bagó néha talán túl sokat is bíz a mozgóképek látványára, artisztikumára, ám ilyen irányú kételyeinket hamar elosztatják az erőteljes színészi alakítások. Krisztik Csaba Vang vízárusa egyszerre józanul földhözragadt és koboldszerűen játékos, a marakodó, hétköznapi istenek átszellemülten teljesítik mennybéli küldetésüket, de azért egészen gyakorlatiasak is tudnak lenni, Nagy Péter pilótája odaadóan szerelmes, de azért nem hiányzik belőle az elszánt vagány macsós cinizmusa, fölénye sem. Varga Gabriella akkurátus háztulajdonosnője, Kerkay Rita szikár unokahúga és aggódó anyája, Kricsár Kamill kimérten számító Su Fu borbélya hitelesen felrajzolt alakokkal népesítik be a mozgalmas társadalmi miliőt, amelyben Sen Tének meg kell tudnia védeni önmagát.

Az előadás talán legsugallatosabb epizódjaiban felhangzó songok sűrű drámaiságú matériát képesek megjeleníteni: a brechti színház tiszta gondolatisága e pontokon érintkezik legszervesebben a színjátszás érzékiségével. Bagó rendezése tartózkodik mindennemű aktualizálástól, az egész játék ugyanakkor mindenestől jelen idejűen érvényes, mondhatni húsba vágó. Mikor a bírósági jelenetben a kizsákmányolt munkások fellázadnak elnyomóik uralma ellen, alkalmi tüntetésre is sor kerül, s a híres brechti songokból ismert szlogeneket emelik a magasba: „Mi egy bankrablás egy bankalapításhoz képest!", „Előbb a has jön, aztán a morál". Igaz, a táblácskákon ilyen mondatok is szerepelnek: „Aki lép, nem marad egy helyben" – a brechti elidegenítés ironikus fricskájaként.

És végül, de nem utolsósorban: Petrik Andrea súlyos és mégis légies, az árnyalatnyi finomságokat s a masszív egyértelműségeket könnyedén hozó szerepformálása teszi emlékezetessé a fehérvári interpretációt. Ha az istenek ilyen jótékony lélekre bukkannak, a szecsuani polgárok pedig ilyen szőrösszívű tőkéssel kényszerülnek csatába szállni, akkor Brecht drámájának gondolati élessége, érzéki plasztikitása hitelesen fogalmazódhat meg a színpadon. És pontosan ez történik most Székesfehérváron, a Vörösmarty Színház társulatának játékában.

Mi? Bertolt Brecht–Paul Dessau: Jóembert keresünk
Hol? Vörösmarty Színház, Székesfehérvár
Kik? Petrik Andrea, Krisztik Csaba, Tóth Ildikó, Gáspár Sándor, Derzsi János, Nagy Péter, Kerkay Rota, Kricsár Kamill, Varga Gabriella, Egyed Attila és mások / Fordító: Térey János és Kovács Krisztina / Díszlet- és jelmeztervező: Vereckei Rita / Dramaturg: Tucsni András / Zenei vezető, hangszerelés: Dobri Dániel / Rendező: Bagó Bertalan

FEHÉR ANNA MAGDA

SZÜLETÉSNAPI ANZIX A FÖLDI PARADICSOMBÓL

Caryl Churchill: Földi paradicsom – K.V. Társulat

A 10 éves K.V. Társulat különös formáció, két színésznő, Száger Zsuzsanna és Urbanovits Krisztina vállalkozása, tehát inkább nevezhető társulásnak, mint társulatnak. Kortárs szövegeket állítanak színpadra, szinte mindegyik bemutatójuk magyar nyelvű ősbemutató. A kortárs szövegeken belül pedig a női témák, a párkapcsolati, családi drámák, genderkérdések foglalkoztatják a társulat tagjait. Első látásra talán túl nagy behatárolódást is jelenthet ez egy független társulat életében, de a K.V. széles műfaji palettán foglalkozik e kérdésekkel. Mutatja ezt az is, hogy a legtöbbet játszott előadásaik nem is színházi közegben, hanem a színházi nevelés terepén születtek. Függőségekről, gyermekkori prostitúcióról, kamaszkori szexről és teherbeesésről készítettek más társulatokkal közös előadásokat. Formai játék a K.V. Társulat életében a felolvasószínházi estek sora is, a kortárs szerzők megismertetésének e költségkímélő módszere. A felolvasás gyakran kiindulópontja egy-egy későbbi előadásnak, a *Cloud 9* című Churchill-darab például régi szerelemgyerek. 2009-ben olvasták fel Göttinger Pál rendezésében a MU Színházban, azóta szeretnék színpadra vinni. A társulat tagjai Ördög Tamás rendezőt kérték fel a munkára, akivel már korábban is dolgoztak együtt Yasmina Reza *Egy élet háromszor* című darabján a Rózsavölgyi Szalonban. Illetve a kapcsolat még ennél is régebbi a rendezővel, hiszen Urbanovits Krisztina Ördög Tamás Dollár Papa Gyermekei nevű társulatának oszlopos tagja.

Száger Zsuzsanna és Urbanovits Krisztina a kőszínháztól az egyetemig, a régi baráttól az új kollégáig összekovácsolnak egy csapatot. A hajdani Krétakörből Terhes Sándor már ott volt 2009-ben is, amikor felolvasószínházi formában mutatták be a Churchill-művet. Most könnyed, laza eleganciával, csöndes szomorúsággal játszik egy kiszolgáltatott embert, egy meleg férfit az előadásban. A Centrál Színházból Schmied Zoltán Clive, a gyarmati tisztviselő szerepében élete egyik legjobb alakítását nyújtja. A Pintér Béla és Társulatával is dolgozó Szabó Zoltáné az egyik legnehezebb szerep, hiszen férfiként családanyát és szerelmes asszonyt játszik. Jászberényi Gábor pedig Joshuát alakítja, a fekete szolgát; őt talán legtöbben *A martfűi rém* című filmből ismerik. A filmbeli és ez a színházi szerep is nagyban szól a fizikalitásról. Illetve itt van még Messaudi Emina egyetemi hallgató, aki figyelemre méltó Edward, a nemi identitását kereső tinédzser fiú szerepében.

Caryl Churchill korai, 1979-ben írt darabja rávilágít, hogy a társadalom által ránk kényszerített szerepek mennyire meg tudják nyomorítani az életünket, és hogy a szerepek elleni lázadás, vagy az azoktól való megszabadulás sem vezet törvényszerűen a boldogsághoz. Azt mutatja be, hogy mennyire megrendítően esendő az ember, kiszolgáltatott embertársainak, és mennyire nehezen ismeri ki saját érzelmeit, tudja szeretni a másik embert. Talán a szeretet hiánya a legégetőbb, az, hogy egy jó állás, egy jó könyv, egy jó szeretkezés mennyivel kielégítőbb és biztosabb boldogságforrás, mint a másik ember személye, a párkapcsolaton vagy családon belüli összetartozás.

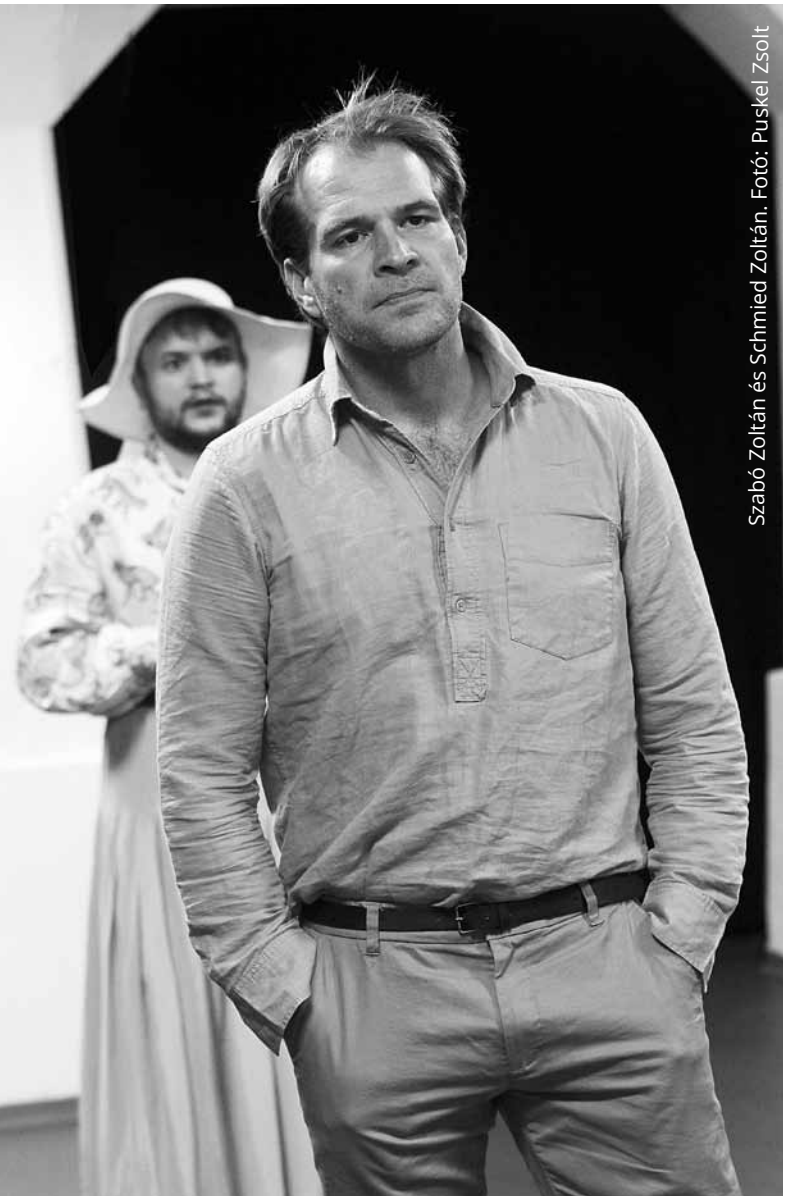
Az előadás első része a viktoriánus korban, az 1800-as évek második felében játszódik Afrikában, egy brit gyarmati tisztviselő, földbirtokos otthonában, a második jóval rövidebb és fragmentáltabb rész pedig jórészt egy londoni parkban játszódik „napjainkban", a 70-es, 80-as évek fordulóján. Mégis ugyanannak a családnak a történetéről van szó. Nemcsak a nemi identitás egyre szabadabb vállalására, de a családon belüli szerepek változására és a rabszolgaság-szolgalelkűség kérdésére is különböző alternatívákat tud így mutatni e gondolatkísérlet. A műfaj tragikomédia, amit a bemutató maradéktalanul be is teljesít.

Az előadást nézve rögtön felrémlett bennem a párhuzam a Dollár Papa Gyermekei szintén Ördög Tamás rendezte *Csehov* című előadásával. Nem önismétlésről van szó, inkább arról, hogy Churchill és Csehov dramaturgiai gondolkodása áll közel egymáshoz. A *Földi paradicsom* első része is arról mesél, hogy egy elszigetelt közösségben senki sem találja a helyét. A szereti B-t, B szereti C-t, C pedig richtig A-ba szerelmes. A reménytelen szerelmek nagy dramaturgiája – ha belekeveri, ha nem a gender-kérdést a szerző – mégis alapvetően egy dologról szól, arról, hogy csak azt ne kelljen szeretnünk, aki mellett le kell élni az életünket. Szerelemmel menekülünk az unalom, az elköteleződés és a rossz párkapcsolat elől. A szerelem minden, a szerelem semmi, de sohasem valami. Ez a nagy szerelmi kergetőzés pedig kibírhatatlanul vicces és lesújtóan szomorú. De nemcsak a csehovi dramaturgia adja Churchill drámájának humorát, hanem a versekkel való játék is. Háy János fordításában a rímek találóak, megmosolyogtatóak, oldják és fel is emelik a tragédiát.

Különös, hogy a két legnagyobb komédiás az első részben éppen a család két feje, az apa és az anya. Szabó Zoltán az ifjú családanya szerepében szakállasan, széles karimájú szalmakalapban, földig érő szoknyában, karján műanyag baba gyermekével pózol. Beszéde nyafogó, mozdulatai idegesen rebbenőek, ám járása, karikírozott, öles léptei nem épp női kecsességről árulkodnak, hanem kíméletlenségről, pozícióféltésről és agresszióról. Ez a különös hibrid figura Caryl Churchill szerzői utasítása nyomán született meg. Ahogy a fekete szolgát fehér

embernek, úgy a tizenéves kisfiút színésznőnek kell alakítania. A feleségnek és a szolgának az egyetlen ura és parancsolója a családfő, így hozzá való igazodást, hasonlítani vágyást fejezi ki az, hogy fehér férfiaknak kell játszani a szerepeket, míg a fiatal fiú babázni szeret, és érzelmei az apa meleg barátja felé vonzzák, az ő a társadalom szemében kétes viselkedését fejezi ki, hogy egy színésznő játssza a figurát. Ez az ötlet azonban végiggondolatlan a szerző részéről, hiszen az előadás szinte valamennyi szereplőjéről el lehet mondani, hogy más szeretne lenni, mint amit a társadalom rákényszerít.

Akárhogy is, Szabó Zoltán háziasszonya zavaros lelkű figura, mindennél jobban isteníti a férjét, ugyanakkor mindennél jobban szerelmes annak meleg barátjába, akiről persze nem sejti, hogy nem őt, hanem tizenéves fiát szereti, és a fekete rabszolgával szeretkezik titkon. Az, hogy férfi játszik nőt, mégis némi komikus hangütést ad az anyaszerepnek. Nem úgy, mint mikor Messaudi Emina játssza a nemi identitását nem is annyira kereső, mint inkább találó kamasz fiút. Messaudi szigorúsága remekül illik ennek a lázadó fiúnak a dacos karakteréhez, a minden sallangtól mentes színészi játékban tökéletes gyerekkaraktert formál meg. A Terhes Sándor alakította Harry Bagley, a házibarát és felfedező, a királynő térképésze a fiatal fiúba szerelmes, de melegnek lenni ebben a korban és ebben a házban mocskos betegségnek számít. A kamasz fiú kora pedig további pikantériát ad vonzalmának. De mindezen titkok nem szembeötlőek a családfőnek, hiszen a Schmied Zoltán alakította Clive életét két dolog tölti ki: a háttérben baljósan kibontakozó őslakoslázadás elfojtása és a vadak elől átmenekült szomszédasszony megrakása. Ez a családfő talán félelmetes pozíciója, testi ereje és agresszivitása miatt, de gerjedelmei, hevessége, figyelmetlensége – Schmied Zoltán remek játékában – bárgyúvá teszik.


Szabó Zoltán és Schmied Zoltán. Fotó: Puskel Zsolt

Mi? Caryl Churchill: Földi paradicsom
Hol? Trafóklub
Kik? K.V. Társulat / Urbanovits Krisztina, Száger Zsuzsanna, Schmied Zoltán, Szabó Zoltán, Jászberényi Gábor, Messaoudi Emina, Terhes Sándor / Fordító: Upor László / Versbetéteket fordította: Háy János / Dramaturg: Bíró Bence / Látvány: Giliga Ilka és Mucsi Balázs /, Rendező: Ördög Tamás

Bármennyire izgalmas is a családi tűzfészek minden részletének kibontása, nem lehet ennek az írásnak a feladata, de Száger Zsuzsanna és Urbanovits Krisztina játékáról szükséges beszélni. Mrs. Saunders, a szomszédból a feketék jelentette fenyegetés elől elmenekült özvegy szerepében Száger Zsuzsa remek, Schmied Zoltánnal közös szeretkezési jelenete mulatságos epizód. Az ő karaktere és a Terhes Sándor játszotta felfedező a két legfüggetlenebb, legönazonosabb figura, de mindkettőjüket testi vágyaik ragasztják a családhoz. Urbanovits Krisztina pedig a leszbikus nevelőnő szerepében epekedik a háziasszony, Betty után, de sokkal emlékezetesebb az előadás második részében, mikor az immár megöregedett, férjét elhagyó asszonyt alakítja.

Míg az előadás nagy részét kitevő első rész minden gyűlöletével, aljasságával és korlátoltságával együtt kacagtató szappanopera, addig a rövidre fogott második rész csak amolyan visszacsatolás, amely az ember arcára fagyasztja a mosolyt. Ebből a részből teljesen kiiktatja a szerző a domináns férfi, a családfő figuráját. Betty elhagyja urát, és boldogan, sikerrel veti bele magát az önfenntartó, szabad életbe. Gyerekei kicsapongásait elnézi, de leginkább nem érti. Megbocsátja, hogy fia, Edward immár felvállalja homoszexualitását, legalábbis a család előtt. Elnézi, hogy lánya, bár férjezett és gyerekei vannak, egy nővel él együtt. Ugyanakkor arról valószínűleg nincs tudomása, hogy Edward, Victoria és a barátnő nemcsak egy háztartásban él, de egy ágyban is hancúrozik. Teljes káosz az életük, mert Edwardot meleg szerelme hanyagolja, Viktória meg a férjét nem tudja elviselni. Immár a XX. századi közeg, ha nem is nyíltan, de teret enged vágyaik beteljesítésének, a baj éppen azzal van, hogy semmilyen élethelyzetben nem érzik jól magukat. Ebben a részben nincsenek már rabszolgák, megkorbácsolni való emberek, de vannak agresszorok és szolgalelkűek, és továbbra is rosszul bánnak egymással a szeretők, a családtagok. A gyerekeket pedig nem szeretik.

Egy szó jellemzi tehát ezt a művet: a türelmetlenség. A türelmetlenség mint a tolerancia hiánya, és a türelmetlenség mint a másik ember elviselésének a hiánya. De bármennyire is undok problémákat dörgöl az orrunk alá az előadás, a Száger Zsuzsanna és Urbanovits Krisztina teremtette társulat nagyszerű színházi pillanatokkal ajándékozza meg a nézőt.

PRESSBURGER CSABA

HOL A FORRADALOM, BARMOK?

Desiré Fesztivál 2017

Felhő a nadrágban. Fotó: Molnár Edvárd

Ha Szabadkára novemberben köd borul, biztos jele az annak, hogy kezdődik a Desiré Fesztivál. Így van ez már „emberemlékezet" óta, állítják a régi motorosok, akik immár kilenc éve részesei az Urbán András nevével fémjelzett nemzetközi kortárs színművészeti fesztiválnak.

Az őszi időszakban társadalmilag elkötelezett (vagy ahogy vajdaságiasan mondják: angazsált) színházi fesztivált szervezni kontradiktórikus cselekedet. Ha hinnék az összeesküvés-elméletekben, biztosan azt gondolnám, hogy ez csakis a társadalomlélektani ismeretekkel felvértezett hatalom ördögi terve szerint történhet így. Mert hát mi másért kellene épp a forradalom megszervezésére legideálisabbnak mutatkozó időszakban kilenc napig a színházhoz láncolni a társadalom legkritikusabb, szellemileg legbefolyásosabb, legvitálisabb, legmobilisabb részét, a művészeket, értelmiségieket, fiatalokat? A Desiré valójában nem más, mint egy társadalmi szelep a forradalmi gőzök kiengedésére – gondolnám, mondom, ha hinnék a konteókban. Bár ez a köd azért kissé gyanús…

Gőz, köd vagy felhő, mindenesetre valami van a levegőben (Szabadkán, Közép- és Délkelet-Európában, a kontinensen, a világon) – nevezzük forradalmi légkörnek –, ami képtelen kibontakozni. A szabadkai színházi szemle több előadása is erre az állapotra reflektált, és teremtett mintegy kontextust a házigazda Kosztolányi Dezső Színház *Felhő a nadrágban* című előadásának, melynek premierjét épp a fesztiválra időzítették. És, nem mellesleg, a nagy októberi szocialista forradalom századik évfordulójára.

„1909-ben Vlagyimir Majakovszkij költő polgártársai arcába vágta *A forradalom tíz üzenetét*, ezért 10 hónapot töltött rabságban. 1917-ben a forradalom, október tíz napján, tíz választ adott a tíz üzenetre – tíz választ, melyek megváltoztatták a világot. Azóta tízszer tíz év telt el. Emberek, van-e valakinek ma üzenete a forradalom számára? Vagy kényelmes a rabság? Kényelmes hallgatni e tíz üzenetet a forradalomról? Vagy csak Felhő van a nadrágotokban?" – hangzik fel rögtön az előadás elején a szürke panelek előtt, a sivár színpadon álló Mészáros Gábor szájából a műsorfüzetből ismert mottó, majd jönnek a többiek is, mind a hatan szürke munkaruhában. Rettenthetetlenek, dühösek és hangosak, Majakovszkij *Nadrágba bújt felhő* című hosszúversének sorait recitálják időnként közbevetve egyet-egyet a már említett tíz üzenetből,[1] amelyek a társadalmi igazságtalanságokra rámutatva lázadásra buzdítják a sanyarú sorsukba belefásult polgárokat.

Ám akkor hirtelen kialszanak a fények, kikapcsolnak a mikrofonok, s máris iszkolnak haza a mindaddig nagyhangú legények és leányok. Ennyi kellett a forradalmi hevület lehűtéséhez – egy kis áramszünet.

1 Az előadás esztétikai percepcióját nem befolyásolja, ám etikailag igencsak problematikus és kínos, hogy az ominózus *A forradalom tíz üzenete* című kiáltvány – amelynek minden egyes mondatára tételesen reflektál az előadás – nagy valószínűséggel hamisítvány. Ezt több, orosz irodalomban jártas személy is megerősítette. Vagyis nem Majakovszkij a szerzője, és főleg nem 1909-ben, azaz 16 évesen írta a költő, ahogyan ezt a színlapon hirdetik. Hosszas kutatás után sem sikerült az orosz eredeti nyomára bukkanni, sem a Majakovszkij összesben, sem bármiféle hivatkozás vagy idézet formájában. Egyedül a rendező által felhasznált szerb nyelvű (az előadás kedvéért magyarra is lefordított) verzió található meg az interneten, különféle fórumokon.

Persze ha dogmatikusan kizárnánk mindent, ami e színpadi műnek kontextust teremtett, a várost és az országot, ahol a bemutató játszódott, a közéletben is aktív rendező politikai nyilatkozatait és korábbi alkotásait, a sajtótájékoztatón és a színlapon tényként közölt információkat – avagy épp ellenkezőleg: szigorúan a műalkotás performatív részeként kezelnénk a felsoroltakat –, akkor talán még örvendezhetnénk is, hogy, lám, milyen fáin kis posztmodern játékot játszanak a nézővel, aki egy szépen tálalt hamisítványt jól bekajál, hogy ez milyen csudálatos ziccer ebben a korban, amikor egyébként is szinte lehetetlen megkülönböztetni a valós híreket az orosz (sic!) propagandától. Csakhogy: vagy-vagy. Ha ez utóbbi értelmezési stratégia mellett döntünk, akkor – vonatkozási pontok híján – elvész oly sok minden, ami értékes volt ebben a kabaré-előadásban. Az aktualizálása, a gyilkos humora, a szatirikus attitűdje csakis az előadás kereteit meghaladó környezetre reflektálva fejthető fel.

„Hol a forradalom, barmok?”[2] Miért nem tör ki forradalom, ha a társadalmi igazságtalanságok soha nem látott mértéket öltenek? Mit kezdhet a színház ezzel a helyzettel, amennyiben társadalmilag elkötelezettnek vallja magát? A Desiré több előadása is feszegette, közvetve vagy közvetlenül, ezt a témát.

Az újvidéki Szerb Nemzeti Színház *Anatómiai lecke* című előadása Danilo Kiš író személyén, pontosabban az írót ideológiai alapon támadó, lejáratni, megbélyegezni próbáló kvázikritikusok támadásaira adott válaszain keresztül közelítette meg az ellenséges közeggel szembeni lehetséges viselkedés kérdését. A darab rendezőjének, Urbán Andrásnak a válasza többnyire a szarkazmus volt, amely elismeri ugyan a hatalom bértollnokainak erőfölényét, érinthetetlenségét, de legalább gúnyt űz abból, ahogyan a rájuk testált feladatot, jelesül az író lejáratását kéjelegve végrehajtják. Ennek a legszebb parabolája, amikor az író kiterített holttestét rembrandti pózban körülálló, sebeiben turkáló, vagyis őt mintegy rituálisan is meggyalázó opponensek modoros stílusban szónokolnak ellene. Mégis, ebben az erősen fragmentált előadásban a maró gúny csak az egyik, noha a legmarkánsabb válaszopció. Van más is: ordítás, a belső nyugalom keresésére alkalmas, a közönséget is megmozgató meditatív gyakorlat, és csendes sírás, amely végül zokogásba torkollik. Életvezetési tanácsok hangzanak el: egyenértékűen ironikus, cinikus és patetikus mondatok. Teljes a tanácstalanság. Valóban annyira ellenséges ez a közeg? Tényleg megérett a társadalom a változtatásra?

A ljubljanai Szlovén Ifjúsági Színház *mi, európai hullák* című előadása szerint a helyzet paradox. A rendszer válsága evidens, viszont a mozgalmiság, a lázadás nem képes változtatni rajta, hiszen a rendszer annyira perfid, hogy még támogatja is a kritikát megfogalmazó művészetet. Sebastijan Horvat előadásában ezt infantilis provokációk sorozatával bizonyítják. Mármint azt, hogy nincs semmilyen következménye a provokációnak: nyugodtan le lehet fröcskölni pezsgővel és meg lehet tömni tortával a közönséget, szennyvizet lehet locsolni a színpadra, meg lehet gyalázni egy feszületet, halálra lehet ítélni és ki lehet végezni a színpadon, nevén nevezve, a néhai szerb csetnikvezért, Draža Mihajlovićot, Netanjahu izraeli miniszterelnököt, al-Bagdadi ISIS-vezetőt, Milton Friedman Nobel-díjas közgazdászt, Peter Brabecket, a Nestlé konszern egykori igazgatóját, Ana Brnabić szerbiai kormányfőt, Zoran Đinđić meggyilkolt szerbiai miniszterelnököt, Orbán Viktort, Biljana Srbljanović drámaírót és Ivan Medenica színikritikust – így, ebben a sorrendben –, majd végül Aleksandar Vučić szerb államfőt is, akit előtte még meg is lehet kínozni. És semmi. Valóban semmi. A közönség bravózik, a rendőrség sehol, a költségvetési pénzek pedig szépen csordogálnak tovább. Ám van ebben az előadásban egy érdekes csavar, ami sokkal mélyebb jelentést ad neki. Mert miközben a közönség figyelmét a káromkodó, ordítozó, okoskodó, vonagló színészek vergődése foglalja le, addig a színpad hátsó részében alig láthatóan egy párhuzamos, tragikus jelenetekkel teletűzdelt némaelőadás játszódik, penészes falak, leharcolt bútorok között, a társadalom perifériájára sodródott kisemberek figuráival. Ők azok a Tar Sándor-i, Borbély Szilárd-i, Bodor Ádám-i hősök, akik a rendszer valódi kárvallottjai, s hiába vannak sokan, egyre többen, az ő hangjuk nem hallható, és az esetleges társadalmi változások szele sem éri el őket soha.

A Desirén bemutatkozó pristinai társulat legalább amiatt nem panaszkodhat, hogy következmények nélküli a ténykedése. Koszovóban még „díjazza” a társadalom a provokációt, így aztán a Quendra Multimediát működtető Neziraj házaspárnak már többször meggyűlt a baja a hazai „patriótákkal”. Ahol bármiféle forradalmi változás bekövetkezése annyira lehetetlennek látszik, mint a masszívan patriarchális (és homofób) koszovói társadalomban, ott a változtatni vágyó művészi kritikának semmi értelme – nem volna, ha az országot (Szerbiából nézve: tartományt) nem tartaná rövid pórázon két fő szövetségese, az USA és az EU. Így pedig még az sem számít föltétlenül öngyilkos vállalkozásnak, ha a művész a szexuális forradalom 2.0-t hirdeti, holott még az 1.0 is fényévnyi távolságra van. Az *55 Shades of Gay* című előadás a melegházasság kérdését tematizálja Pintér Béla-i vonalvezetéssel, ironikus humorral és a történetbe kódolt tragikus végkifejlettel. Azért szögezzük le: korántsem kockázat nélküli Koszovóban egy ilyen, Szabadkáról nézve túlságosan is szemérmesnek mondható színházi produkciót létrehozni, ráadásul a szemléletmód megváltozásának fikarcnyi reménye nélkül. Szimpatikusan heroikus vállalkozás.

Szerbiában azonban még él a remény, hogy lehet valamit változtatni. No jó, pislákol. Idén tavasszal az államfőválasztás eredményeinek kihirdetését követően országszerte tiltakozások kezdődtek. A szervezők, a követelések, a célok ismeretlenek voltak, egyszerűen csak a düh és az általános elégedetlenség vitte utcára az embereket. Így ment ez napokig, sőt hetekig, aztán az egész valahogy kifulladt, elhalt. Ma pedig már ott tartunk, hogy az ellenzék vezéralakjává avanzsált, nagy reményekkel kecsegtető egykori ombudsman újonnan alakított pártját tömegesen hagyják el a legismertebb tagok. Kokan Mladenović, a *Felhő a nadrágban* rendezője, alig több mint egy héttel a bemutató után lépett ki a pártból.

Ennek megfelelően a *Felhő a nadrágban* egy reményvesztetten dühös ember revoltja, aki mindazonáltal megőrizte humorérzékét, és rendkívül ügyesen tud vele gyilkolni.

A fentebb már részletezett mozgalmi jelenetet követően minden teljesen megváltozik: a szürke panelek pinkbe fordulnak át, a közönségnek rózsaszín szemüvegeket osztogatnak, a hat színész a munkaruhákat rikítóan színes női kosztümökre cseréli le, és mindnyájan arról kezdenek beszélni, hogy mennyire elégedettek a helyzetükkel, a munkájukkal, a fizetésükkel, a várossal, a hatalommal. Olcsó szatírának tűnik az elmondottak alapján, tudom. Ám az előadást mindvégig a szöveg határozza meg, az pedig bátor, de nem kérkedik a bátorságával, aktualizál, de nem szájbarágósan csinálja, és úgy önironikus, hogy az egy pillanat erejéig sem válik visszatetszővé.

A legszerencsésebb, ha esztétikai értékekkel is bíró kabaréként tekintünk rá, amelynek élvezetéhez jól jön némi közéleti tájékozottság is, a dölyfösen viselkedő hatalmi elit visszás cselekedeteinek ismerete. Így talán érthetővé válik, miért tapsolt állva a bemutató közönsége, mitől volt ez az előadás valódi közösségi élmény. Mert mi, a gyávák, a meghúzódók, a lázadozók, a harcosok, mind ott ültünk a publikumban, és mindnyájunknak jól esett, hogy végre valaki helyettünk, velünk vállvetve, csendes vagy hangos biztatásunk közepette jól bemocskolt egyet a rohadékoknak.

Egy pillanatra úgy éreztük, nem csak felhő van a nadrágunkban, kiengedtük végre a gőzt, majd ki-ki hazaballagott a ködös éjszakában. A forradalom ismét elmaradt, a hatalom hátradőlhet a fotelében.

2 (Szerb)horvátul: *A gdje je revolucija, stoko?* – a legendássá vált graffiti 1995-ben látott napvilágot Zágrábban; 2014-ben pedig a Desiré Fesztivál közönsége is láthatta Borut Šeparović azonos című produkcióját a horvátországi Montažstroj társulat előadásában.

KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ

KATONAJOZSEFSZINHAZ.HU

BERLIN, ALEXANDERPLATZ

ALFRÉD DÖBLIN REGÉNYE NYOMÁN

RENDEZŐ: KOVÁCS D. DÁNIEL

BEMUTATÓ: 2018. MÁRCIUS 10.

BUDAPEST
A KATONA BUDAPEST FŐVÁROS ÖNKORMÁNYZATA FENNTARTÁSÁBAN MŰKÖDIK

A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ KIEMELT PARTNERE: mastercard A FELBECSÜLHETETLEN PILLANATOK TÁMOGATÓJA

MINI

Superbrands 2017

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

PARÁSZKA BORÓKA

FESZÜL A FARPOFÁNK

Szabadság: a legdrágább kapitalista szó – A belgrádi BITEF vendégjátéka a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban

Fotó: Cristina Gânj

Vidám kis estnek ígérkezett a *Szabadság: a legdrágább kapitalista szó* című előadás, Maja Pelević és Olga Dimitrijević 2016-ban Belgrádban bemutatott „two women show"-ja, amelyet a szerző marosvásárhelyi vendégelőadásként 2017 végén láthatott. Az egykori Jugoszlávia művészei látogattak az egykori Ceaușescu-rezsim országába, hogy a közönséget bevonó színházi előadás, performansz keretében a diktatúrában felnőtt vagy született nézők számára hátborzongató részleteket és kis színes érdekességeket meséljenek a „világ legzártabb" országáról, Észak-Koreáról.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház stúdiótermében vagyunk, tekinthetjük az előadást színházi előadásnak, de tulajdonképpen ugyanolyan beszámolás-mesélés folyik, amilyet ma külpolitikai újságírás címén gyakorlatilag a világmédiában bárhol látni lehet. Két embert látunk hátuk mögött egy vetítővászonnal, azon megjelenő szemléltető eszközökkel, térképekkel, képekkel, filmekkel: mesélnek, gesztikulálnak, időnként „eljátsszák", ami velük történt. Hol adatokat, tényeket (vagy adatoknak és tényeknek látszó kijelentéseket) sorolnak, hol legszemélyesebb benyomásaikról mesélnek, hol közönségüket kérdezik, hozzák helyzetbe. Ebből kellene összeállnia annak, ami Észak-Koreáról (valamint az exjugoszlávokról és exceaușescurezsimesekről) tudható.

Mi a jelentősége annak, hogy ki melyik önkényuralmi rendszerből, a szabadságmegvonás melyik térségéből tekint a másik önkényuralmi rendszerre vagy szabadsághiányos térségre? Hogyan érnek össze a korlátok, akadályok, mennyire lehetséges a ki- és betekintés, a reflexió, de leginkább a sza-

badságvesztés globális rendszerére való rálátás? Maja Pelević és Olga Dimitrijević előadása is fontos jele annak, hogy van igény az ilyen típusú globális értelmezésre. Kérdés, hogy rendelkezésünkre állnak-e ehhez a megfelelő fogalmak, és az is, hogy mit tehet hozzá ehhez a perspektívakereséshez a színház.

Egyelőre úgy tűnik, hogy a megközelítés, a percepció és a reprezentáció nagyon hasonlóan, mondhatni sematikusan épül fel, legyen szó a szíriai polgárháborúról, az európai menekültútvonal válságövezeteiről, a líbiai rabszolgavásárról: valakik útnak indulnak, hogy nehézségek és kalandok árán elmesélhessék (előfeltevéseik, előítéleteik alapján) az otthon maradottak számára, mi történik messze.

Mi az indíttatása az „odamenésnek"? Nehezen meghatározható. Lehet akár a leleplezés, a szembesítés, a másik helyzetébe való belehelyezkedés, vagy (ahogyan az a globális karitatív akciók esetében gyakran kiderül) a kalandvágynak egy sajátos formája. Az „odamenés", „megtapasztalás" rítusa felszínre hoz számtalan korábban nem tudott, vagy korábban rosszul tudott információt, megváltoztatja az emberi viszonyokat, a percepciót (közelebb hozza, emberarcúvá teszi a krízist – szokták mondani). Végül kiderül: semmi sem úgy van, ahogy korábban hittük, ők, a messzik, nem azok, akiknek gondoltuk őket, és mi, akik a messzikről gondolkodunk, szintén nem azok vagyunk, akiknek korábban hinni szerettük volna magunkat.

Körülbelül ez az általános következtetés, amelyre a globális percepció átrendeződése eljut az utóbbi években, nagyjából a menekültválságnak nevezett krízis szélesebbé válása óta. Azóta, amióta Európa kénytelen tudomásul venni, hogy a határain kívül is van élet, és ez nem pusztán vadság, kellemetlenség, távol tartható és távol tartandó egzotikum.

Maja Pelević és Olga Dimitrijević vállalkozása annyiban tér el a hasonló kísérletektől, hogy ők a háborús zónáknál is nehezebben elérhető területre merészkednek, Észak-Koreába. Ez az ország az őt körülvevő világban totális diktatúrájáról, atomrobbantásairól, humanitárius válságairól, munkatáborairól, politikai gyilkosságairól és kínzásairól ismert. Nem turistáknak való világ. Pelević és Dimitrijević mégis virtigli turistakirándulásra szánja el magát, és arról akként is számol be közönségének.

Viccelődnek a diktatúrában élő észak-koreaiakon, akik reggel köztereken sugárzott munkadalra sietnek dolgozni, az ország turisták számára mutatott előnyös és hamis arcán, a szállodai szobán, amelyből csak egy adott perspektívából látható a környező világ, a helyi kísérőkön, akik nélkül egy tapodtat sem lehet mozdulni a szigorúan ellenőrzött körzetekben. Tényleg viccesek, tényleg nevetséges az egész, de ez a humor kényelmetlen dilemmával szembesít. Mit teszünk, ha egy zárt világ preparált részleteivel szembesülünk? Ha csak azt látjuk, láthatjuk, amit mutatni akarnak nekünk? Lehetünk-e vendégei egy diktatúrának, és köthetünk-e alkut kényelmünk, kíváncsiságunk, egzotikumigényünk javára? Tegyünk-e úgy, mintha nem tudnánk, hogy hazudnak nekünk? Gyávaság-e, ha a hazugságokat nem leplezzük le, vagy önvédelem? Kirőhöghetjük-e a védett turistaövezetek vendégeiként (vagy a vendégek elmeséléseinek közönségeként) azokat, akik a védett övezeteken túl, a zárt övezetekben élnek?

A *Szabadság: a legdrágább kapitalista szó* első jelenetei ezeket a paradoxonokat teszik hangsúlyossá. Vannak ellentmondások, amelyekre reflektál az előadás, vannak, amelyekre nem reflektál. Az észak-koreai diktatúrát „kutató" két turista be is tartja, és nem is a szabályokat, szórakozik is rajtuk, és szórakoztat is általuk. Időről időre árverésre bocsátanak turistaútjuk alatt elcsent tárgyakat, amelyekre a közönség nevetve licitál. Közben persze marad a kérdés: lehet-e nyerészkedni, bevételt szerezni egy piacgazdaságon kívüli ország tárgyaivaltermékeivel? Mit vásárol meg szuvenírként a néző, amikor egy diktatúra relikviáiért (?) ad pénzt: a szabályok megszegését, a zárt világ határokon átlopott egy darabját, az odalátogatók merészségét, színházi estén, luxuskörülmények között eladásra kínált horrort? Gyűjtő, érdeklődő, hős vagy cinkos az eladó, a vásárló?

Ennek a típusú szabályszegésnek és az észak-koreai diktatúrával való szembenézésnek pontos határa van. Nem loptunk ki akármit, például a nyugati turisták számára fenntartott szálloda törölközőit – mondják az előadás szereplői –, mert nem akartunk úgy járni, mint „az az amerikai". Ez az a pillanat, amitől kezdve az előadás hitelét veszti, megtörik, és az egyébként lendületes, jó ritmusú, időnként felemelő, időnként üdítően jó humorú játékot nehéz tovább nézni.

Az „az az amerikaiként" emlegetett ember nem kap nevet, de aki egyetlen másodpercig is odafigyelt az Észak-Koreából érkező hírekre az utóbbi években, az tudja, hogy a névtelen amerikai fiú, akiről szó van, az a huszonegy éves amerikai egyetemista, Otto Warmbier, aki nagyjából az előadókkal egy időben járhatott az országban. Ő tényleg nem papír pohárlátétet, még csak nem is törölközőt, hanem valódi propagandaplakátot akart elhozni. Ezért kényszermunkára ítélték, és tizennyolc hónap börtön után süketen és vakon hazaküldték. Mire családja visszakapta, magán kívül üvöltöző, rángatózó roncs volt, és nem sokkal hazatérése (hazaküldése) után meghalt. Alsó fogsorát valószínűleg fogóval szedték ki, végtagjain vágás- és sérülésnyomok voltak. Minderről ezen az előadáson nem esik szó, utalás sincs rá.

Az észak-koreai munkatáborok témája felmerül ugyan, de az ezekről szerzett információkról, dokumentumokról az előadás végén kiderül, hogy hamisítványok. Maguk a beszámoló készítői hamisították, hogy igazolják: milyen könnyű kívülről befeketéteni egy rendszert, és milyen nehéz hiteles információkhoz jutni. Messziről jött (messzire ment) ember – vonhatjuk le a következtetést – azt mond és mutat, amit akar. Ennyit a globális tisztánlátásról. Illene Észak-Koreáról elmondani, teszi hozzá az előadás során felsorakoztatott hamisítványok kapcsán az önleleplező színészpáros, hogy Észak-Koreában mindenki számára elérhető a közegészségügy és közoktatás – nem úgy, mint a világ másik, szabadságjogokra oly büszke felében. Kinek van igaza? Melyik propaganda a hamisabb? Az észak-koreai, vagy az észak-koreai rendszer erényeit elhallgató, csak a diktatúra rémségeit részletező? Lehet-e dönteni a propagandaversenyek résztvevői között? Az előadás nézőjeként nem lehet a rosszul feltett kérdésre válaszolni.

De el kell ismerni a színházi bravúrt, ahogy egyetlen mozdulatsorral bebizonyítják, bárki bármikor, bármilyen diktatúra alázatos szolgájává válhat. Igazi színházi siker ez. Egy adott pillanatban a közönségből önkéntesek jelentkezését kérik, hogy megtanítsák nekik, hogyan kell a halott, bebalzsamozott diktátor holttteste előtt tisztelegni. Le is vonulnak az önkéntesek, köztük egy terhessége utolsó harmadában járó nő. Kérésre azonnal felsorakoznak, ritmusra lépnek, kellő szögben, derékig meghajolnak a kellékasztalon fekvő színész-diktátor előtt. Ha kell, nagy hassal is. „Érezniük kell, hogy feszül tisztelgés közben a farpofa!" – hangzik az utasítás. És érzik! A nézőtéren ülve, 27 évvel a Ceauşescu-rendszer bukása után is érezni.

SZEMESSY KINGA

TÉRTEREMTŐK

Szubjektív beszámoló arról, miért érdemes fejen állást tanítani Kolumbiában

Kolumbiáról a legtöbb, a dél-amerikai kontinensen még nem járt ismerősöm a *Narcos* című televíziós sorozatból tájékozódik; egy műsor, amely Pablo Escobar drogbáró felemelkedésén keresztül mutatja be, mennyire mindennapos az emberrablás, a paramilitáris alakulatokban harcoló gyerekkatonák és a földbe ásott dollármilliók jelensége egy olyan országban, amely egyébként világelső az egy főre eső gyilkosságok tekintetében. Bár az Escobarhoz tartozó rettegett Medellín kartell fénykora leáldozott, sőt folynak a béketárgyalások a kormány és egyes gerillacsoportok között, az ENSZ adatai szerint 2016-ban még mindig 866 tonna kokaint sikerült kitermelni a vidéken. Talán ez is elegendő információ ahhoz, hogy belássuk, az ország büszkén hirdetett „post-conflict" státusza még korántsem a zavartalan nyugalmat tükrözi.

Egy ösztöndíjprogram keretében nyári szakmai gyakorlatra jelentkeztem a bogotái székhelyű *Cuerpos para la Reconciliación/ Embodying Reconciliation*[1] elnevezésű civil szervezethez, amelynek krédója, hogy kollektív békét teremteni csakis az egyes ember rehabilitálásán keresztül lehet. Mindehhez különféle művészeti eszközöket hívnak segítségül, amelyekben mozgásos gyakorlatok és tradicionális táncok is kiemelt szerepet kapnak, a szervezet alapítói[2] ugyanis elsődleges otthonukként gondolnak a testre, amelyet, mint csiga a házát, viszünk mindenhova. A test – vallják – mint egy folyton alakuló archívum őrzi az emlékeinket, legyenek azok akár szépek, akár traumatikusak, akár sokszor kibeszélt sztorik, akár nem verbalizálható, elfojtott tapasztalatok. A konfliktus fogalmát sem a jó és a rossz dichotómiája mentén, hanem a hérakleitoszi *polémosz* segítségével értelmezik. Az élet a végletek, a polaritások közti állandó átjárás, és persze az abból fakadó feszültség eredménye, vagyis a konfliktusoknak nemcsak destruktív hatása, de teremtő potenciálja is van. A szervezet programja tehát nem a problémák megkerülésére, hanem azok felkutatására, elfogadására, és a velük való játékra helyezi a hangsúlyt, mondván, az energia „nem vész el, csak átalakul".

Hat héten keresztül Bogotá egy délkeleti térségében, a Soacha nevű terület Altos de Cazucá szektorában dolgoztunk negyven 4-12 éves gyerekkel. A 70-es évek vége óta telepítik ide az eredetileg fegyveres erők által elfoglalt területekről érkező családokat,[3] ám a 80-as évek végétől működő telekmaffia miatt a környék kiváltképp túlnépesedett – jelenleg 522 ezren laknak a 3000 méter magasan fekvő bádogviskótelepeken (favellákban). Elektromosság, aszfaltozott út és vízhálózat alig van, a terület viszont a szervezett bűnözői tevékenységek egyik epicentruma. A különféle térségekből érkező, teljesen más etnikumú és kultúrájú fiatalok bandákba verődve próbálnak hatalmi és gazdasági dominanciát nyerni a kerület felett. Mivel nem jutnak munkához, ingyenes vagy megfizethető lakhatáshoz, oktatáshoz és egészségügyi ellátáshoz, kénytelenek csatlakozni az uralkodó galerikhez, és hamar bűnelkövetőkké válnak. A dupla csavar az, hogy alantas cselekedeteiket pont azzal legitimálják, hogy azt hirdetik, ők csupán áldozatok – a gerillacsoportoké, a kormányé, a saját családjaiké. Az itt élő fiatalok létbiztonság és a legalapvetőbb társadalmi védőháló híján jórészt a bűnözésbe vagy szimplán a drogfogyasztásba menekülnek.

Mire vállalkozhat egy művészeti projekt egy ilyen terepen? Az alkalmazott művészet virágzik Kolumbiában:[4] számos képzőművész házépítési és -dekorálási programot hirdet, míg a szobrászok a temérdek felgyűlt szemétből készítenek köztéri alkotásokat. A mi célkitűzésünk egy efemer múzeum, avagy egy részvételi előadás (Museo Efímero para la Reconciliación[5]) létrehozása volt, ami anno 2016 júniusában debütált Galerasban

1 http://www.embodyingreconciliation.com/

2 Diana Gutiérrez, Lucía Martínez, Signa Schiavo-Campo.

3 Kolumbia 48 milliós lakosságából 7,7 millió kényszeráttelepített, a munkanélküliség 12%-os. Logisztikailag is bonyolult a helyzet, mert ha például valaki Cazucáról a belvárosba jár dolgozni, a napi fizetéséből (kb. 40 ezer kolumbiai pesó) minimum 10 ezret az utazásra kell költenie. Ezt tetézi az is, hogy az áttelepített felnőtt lakosság 87%-a nem rendelkezik a városi életmódnak megfelelő szocializációval – többnyire farmerek vagy bennszülöttek, akik lényegében az El Doradót kereső spanyolok hódításai, vagyis az 1500-as évek óta ugyanúgy és ugyanott éltek. Forrás: *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH, 2015; Laura Dulce, „Altos de Cazucá, tierra de nadie", *El Espectador*, 2014. október 31.

4 Pl. When in Roam: Colombia, https://www.youtube.com/watch?time_continue=672&v=xw8UAjrK8yM

5 http://universidadean.edu.co/es/noticias/ninos-de-cazuca-reconstruyen-tejido-social-gracias-una-eanista

Fotó: Universidad EAN

helyi tinédzserekkel. Itt Cazucában is ugyanazt az alapkérdést tettük fel magunknak és egymásnak: hogyan emlékezünk, illetve hogyan szeretnénk, hogy emlékezzenek ránk? A múzeum tradicionálisan az emlékezés helye, a megélt történetek megosztása pedig az egymással és magunkkal való ki- és megbékélés *(reconciliación)* alappillére. Ezt a gondolati magot sok antropológiai, valamint konfliktuskezelési *(conflict resolution)* előtanulmány és olvasmány táplálja, ehhez Barry Hart *Peacebuilding in Traumatized Societies* (Béketeremtés a traumatizált társadalmakban) című könyvének Kolumbiára vonatkozó fejezetéből idéznék: „A múlt megtagadása olyan, mint várni a kitisztítatlan seb gyógyulását."[6] „Amikor [az egyéni történetekből] kiderül, a másik mennyire összetett személyiség, és nem csupán »egy másik, ellenséges csoport tagja«, akkor helyet adunk a változásnak; közös szálakra lelhetünk, amelyekből aztán újraszőhető a társadalom szövete."[7]

Annak idején Galerasban a kamaszok öt fontos szempontját jelölték meg a harmonikus közösségi létnek: az önismeretet, a másokra való odafigyelést, a tradícióba vetett hitet, a fájó emlékek feldolgozását, az újrakezdéshez szükséges bátorságot és a szeretet. Ezek mentén az egyhónapos foglalkozássorozat végén, a projekt zárásaként interaktív feladatokat, installációkat találtak ki leendő közönségük számára, például egy műanyag flakonokból és sárból kreált ösvényen vezették végig csukott szemmel az érdeklődőket, akik többnyire a szüleik és családtagjaik voltak. Ez a tapintáson és egyéb érzékszervi megtapasztaláson alapuló módszer Cazucá esetében is megmaradt, ahol például ízélmények segítségével próbáltuk asszociáltatni a fiatalokat életük eseményeire – a nádcukor az álmokat, a kávé a békét, a kömény a harcot, a só pedig az emlékezést jelentette legtöbbjüknek. A Gabriel García Márquez-regényekből ismert mágikus realizmus áthatja a helyiek gondolkodását, így könnyen dolgoznak metaforákkal, viszont a konkrét szituációk racionális elemzése bénítóan hat rájuk. Komoly falakba ütköztünk, amikor el akartuk magyarázni nekik, miért ártalmas kövekkel dobálni a szomszéd „házát", vagy orrvérzésig verekedni amiatt, ki kapja az első origami repülőt. Számukra a harc, az agresszív viselkedés a normatív – amióta élnek, más példával alig találkoztak. Az, amit mi erőszakosságnak nevezünk, számukra a biztonság és a rend megteremtésének eszköze. Ha viszont, úgymond, beáll a csönd és a biztonság állapota, megzavarodnak, s mint sok leharcolt katona, depressziósak lesznek, mert nem képesek mit kezdeni a felgyülemlett adrenalinnal. Hogyan lehetséges közös hangra lelni velük, ha mi a világ azon részéhez tartozunk, akik extrém élményvadászként legfeljebb bungee jumpingolni járunk? Az első terepszemle után ezt felismerve, kezdeti terveinket felrúgva, a gyerekekkel együtt a *konfliktus* természetét, annak ezer arcát, elsősorban testi aspektusait kezdtük kutatni.

Abból indultunk ki, hogy *képtelenek vagyunk* megérteni és átérezni, milyen az, amikor ütni és ölni a legtermészetesebb – s ezzel megadtuk a konfliktus egyik lehetséges definícióját. Majd elkezdtünk közösen összeállítani egy listát azokról a dolgokról, amelyeket nem tudunk, vagy csak egyszerűen nehezünkre esik megtenni: hosszú ideig mozdulatlanul maradni, jól beszélni spanyolul/angolul, stabilan kézen állni, apát legyőzni szkanderben, harag nélkül gondolni valakire, elfogadni, hogy sérült a bokánk stb. Bár általában nem szeretünk sebezhetőnek tűnni, a játék hevében mindenki *büszke* lett a saját képtelenségeire, és tucatnyi tételt írt vagy rajzolt a papírjára. Az ezek nyomán ajánlott mozgásos

6 Bonnie Klassen, „Opening Space for Healing in Colombia, in Barry Hart, ed., *Peacebuilding in Traumatized Societies* (Lanham–New York–Toronto: University Press of America, 2008), 290; saját fordítás.

7 Lisa Schirch, idézi Bonnie Klassen, uo., 291; saját fordítás.

gyakorlataink vagy a megterhelés miatt voltak tele kihívással (pl. futás közben éneklés), vagy versenyhelyzetet idéztek elő (egymás hátának feszülve, kéz használata nélkül kellett áttolni a partnert a szemközti falhoz), vagy magas koncentrációt igényeltek (pl. fejen állás), netán egy kulturálisan idegen táncforma elsajátítására buzdítottak (pl. jóga vagy dunántúli ugrós). Didaktikus okítás helyett a különböző korporális élmények mutatták meg, milyen inter- és intraperszonális konfliktusokat tud előidézni a környezetünk vagy egy adott helyzet. S persze az sem elhanyagolható, hogy a fizikai kifáradás lehetővé tette a foglalkozások végi (ön)reflexív beszélgetést. Miért akarunk elérni valamit? Belső vágy hajt, vagy csoportnyomásra cselekszünk? Ki mondja meg, hogy változtatni kellene a hozzáállásomon, és abból kinek milyen haszna származik?[8] Hogy lehet, hogy amikor valaki a mozgásomban korlátoz, pl. lefogja a lábfejemet, akkor igazából egyszerre támogat is, mert e „rögzítettség" által sokrétűbben mozgathatom a testem különböző pontjait? Egy masszírozás során a nyomás miért szükséges, és miért nem elnyomó érzet? A gyerekekben kíváncsiság ébredt a testi kontaktus széles skálája iránt, habár nem klasszikus, úgynevezett jégtörő- és bizalomjátékokkal foglalkoztunk. Zárásképp a mi Cazucá-beli tünékeny, performatív múzeumunk nem a környék történeti emlékezetébe, nem is betanult és jól kigyakorolt koreográfiákba, hanem a közösen megélt feszültségekbe és azok széles értelmezési lehetőségébe adott betekintést. Önfeledten társalogtunk, bunyóztunk az odalátogató szülőkkel, bukfencezésre biztattuk őket. A színházi akció végül maga az a személyes vívódás lett, hogy mennyire szeretne mindenki a másik szemében a legügyesebbnek, a legtökéletesebbnek látszani, holott gyakorlataink épp arra irányultak, hogy hibázzanak, esetlenkedjenek. Ami mégis hőssé, virtuózzá tette őket, gyerekeket és szülőket egyaránt, ahogyan felülkerekedtek mindenféle görcseiken, és egymást is erre biztatták. Hol helyezkedik el mindez a hivatásos tánc világához képest? Cazucában két táncos-antropológusból, egy szociális munkásból, két foglalkozás-terapeutából és egy pedagógushallgatóból állt a csapat, nekik kellett megalkotniuk egy olyan metodikát, amellyel a résztvevőket kimozdíthatják a hétköznapjaikból, önvizsgálatot generálhatnak, és esetleg mikrováltozásokat idézhetnek elő náluk. Ugyanezt teszi a színházi szakmában a rendező vagy koreográfus és az előadók együttese, csak a megmérettetés pillanata nem egy többhetes workshop, hanem az előadás. Az egyikre a producer, a másikra a megbízó intézmény (jelen esetben a német Lucky Trimmer, illetve a kolumbiai EAN Egyetem) gyakorol jótékony nyomást. Bár a színházban konvencionálisan a vizuális ingerek, és így az esztétika a domináns, mégis mindkét platform kellő teret adhat a dialógusra, hozhat váratlan eszméléseket, hirtelen tettvágyat. Miben áll tehát a *térteremtők* (művészek és facilitátorok[9]) felelőssége? Hinni, csodálkozni és kíváncsinak maradni akkor is, amikor minden sivárnak és értelmetlennek tűnik. Hiába tudjuk, hogy hat hét kevés volt ahhoz, hogy a nyomorúságos környezetben élő gyerekek problémáit megoldjuk, referenciaként talán hagytunk bennük néhány órát, amikor ők is azt érezhették, hogy lehetséges és jó együtt lenni.

A cikk nem jöhetett volna létre szerzőtársaim, Signa Schiavo-Campo és Juan Carlos Patiño Prieto segítsége nélkül; elkészítését a Campus Mundi ösztöndíjprogram támogatta.

8 A gyerekek évente többször vesznek részt különböző helyi szervezetek által kezdeményezett egy-két hónapos workshopokon, de él bennük egy – valószínűleg a szüleiktől rájuk hagyományozott – ódzkodás és szkepticizmus azzal szemben, hogy városi, tanult, gazdag, fehér (olykor külföldi) harmincas nők akarják megmondani nekik, mi a jó.

9 Közösségi és alkalmazott művészeti foglalkozások vezetői.

A 2017-ES ÉV (L. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

Színikritikusok Díja 2016/2017 . . . .10/2
A 2016-os év tartalomjegyzéke. . . .2/49

CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

ADORJÁNI PANNA
A dráma mint béklyó 3/9
Esszé a My Fair Lady és a Babaház színpadra állításának kérdéseiről négy budapesti előadás kapcsán
BÁLINT ORSOLYA
Menni vagy maradni?. 7/27
Táncos exodus az ezredforduló után és napjainkban: a „függetlenek”
BERECZ ZSUZSA
Táncképesség 4/10
Az ArtMan Egyesület munkájáról
CZENKLI DORKA
Kivándoroltak?. 7/24
CZIBOLY ÁDÁM
Miért színház? 11/2
Bevezetés a színházi nevelési és színházpedagógiai programok sokszínűségébe
DARIDA VERONIKA
Szent és profán képmások 7/2
Jézus-színrevitelekről
Érzelmeink láthatóságáról. 5/13
Zsótér Sándor és Jákfalvi Magdolna beszélgetése
FUCHS LÍVIA
Táncrevíziók. 3/12
Variációk és olvasatok táncszövegekre
GÁSPÁR ILDIKÓ
A mélység szélén ül a gyermek? 4/29
Néhány gondolat a József és testvérei adaptációjáról
HAJNAL MÁRTON
Párhuzamos narratívák a freak show-k örökségéről 4/2
HALÁSZ TAMÁS
A testben múló idő 1/12
Seniorok a nemzetközi táncszínpadokon
HAMVAY PÉTER
„Túlságosan színházként működtünk”. 2/5
A KOMA-ról
HORECZKY KRISZTINA
Szabadsághoz felnőve 7/33
Avagy magyar (balett-)táncos és koreográfus külhonban
JÁSZAY TAMÁS
Hétköznapok, ünnepnapok. 10/43
Marosvásárhelyi színházi körkép
KARSAI GYÖRGY
Kommersz – de mi az? 6/10
KÖLLŐ KATA
Válogatás nélkül 1/29
A szatmárnémeti Interetnikai Fesztiválról
KRÁLL CSABA
Helyzetbe hozva 6/19
Az ExperiDance-ről
KUKORELLY ENDRE
Egyszerűen. 6/12
Bulvár vs. művész?
Mai színpadra alkalmazta 3/2
Radnai Annamária, Vecsei H. Miklós és Závada Péter véleménye
Minek nevezzelek? 6/5
Körkérdés a bulvárról
MARGITHÁZI BEJA
A jelenlét minősége 5/19
Minimalista arc- és játékstílus kortárs magyar játékfilmekben
MAUL ÁGNES
Hát ti, kik vagytok? 5/39
Szubjektív gyerektáncszínházi körkép
MOLNÁR ZSÓFIA
Szezon és fazon. 11/34
(Új)cirkusz, 2017
Nagyok és kicsik, mi és ők, párhuzamosságok és törésvonalak 10/28
A hazai táncművészet jelenéről – Bálint Orsolya, Fuchs Lívia, Králl Csaba és Török Ákos kommentlánca
NEUDOLD JÚLIA
Művészetközvetítés kőszínházakban 11/12
A színházpedagógia útjai és lehetőségei
PAPP TÍMEA
Színház a város szélén 4/36
Félévad-elemzés: Jászai Mari Színház, Tatabánya
Shakespeare az egész színház 10/51
Szerelmünk, Shakespeare fesztivál, Madách Színház
Angyalföldi vegyes vágott 11/28
Tabló a József Attila Színházról
RÓBERT JÚLIA
Közösségi és részvételi?
Közösségi vagy részvételi?. 2/2
A közösségi és részvételi színházról
ROSNER KRISZTINA
Nincsen színpad állat nélkül 7/9
Kérdések (és válaszkísérletek) az állatok és a színészi jelenlét kapcsolatához
SCHULLER GABRIELLA
Az öregség színrevitele 1/4
Hogyan hat?. 5/8
Párhuzamos hatásesztétikák a kortárs magyar színházban
SIMON-HATALA BOGLÁRKA
Elszerződik vagy marad, de hallgat 12/6
Zaklatás és transzparenciadeficit a tánc világában
STUBER ANDREA
Az alkotó nem pihen 1/26
A Magyarországi Bábszínházak XIII. Találkozója
SZEMESSY KINGA
Kukáspiruett Texasban 2/20
Közösségi táncprojektek
A formanyelv új, de az útpadka magas 4/16
Nem konvencionális testek a nemzetközi táncszínpadon
SZŰCS MÓNIKA
Színház az ifjúságnak 1/23
Ifjúsági előadások Budapesten
TASNÁDI-SÁHY PÉTER
Idegenben bátrabb. 7/37
Erdélyből induló pályák
TÖRÖK ÁKOS
Akikből kiégett a salak 1/7
Avagy ki látott már idős táncost?
Nem üzlet és nem misszió. 4/14
A kulturális akadálymentesítésről
TURBULY LILLA
Csecsemőszínház felnövőben. . .5/43
Small Size Napok a Kolibri Színházban
URBÁN BALÁZS
Kommersz vagy amit akartok 6/9
A zenés és nem zenés kommersz színházról Magyarországon
Négy és fél 10/23
Kecskemét és Székesfehérvár
Tegnapi sikerek, mai problémák 10/35
Bemutatók a Magyar Színházban az évad első felében
Filmek nyomában 10/37
A Játékszín 2016/17-es évadja
VARGA ANIKÓ
Csónakban evezünk 11/10
A Mentőcsónak Egység portréja

VISKY ANDRÁS
Öreg színész 1/2
V. GILBERT EDIT
Irodalmi özvegységek. 1/18
Beney Zsuzsa, Szepes Mária, Polcz Alaine, Szabó Magda
ZAPPE LÁSZLÓ
A Thália biztosra megy. 2/36
Megbízható, helyi érdekű intézmény 5/34
A Győri Nemzeti Színház folyó évadáról
Legalább egy felfedezés. 6/23
Jelentés a Deszkáról
Fesztivál igazi ünneppel. 10/47
Kisvárda 2017-ben
Mulat a nép 11/31
Egy évad a Turay Ida Színházban

KRITIKA

ADORJÁNI PANNA
Igazira maszkolt műviség 3/15
Ibsen: Nóra – karácsony Helmeréknél, Katona József Színház
ANTAL KLAUDIA
A közösség hiánya 2/14
Tóbiás és az angyal, Kelenföld Montázs Központ
ARTNER SZILVIA SISSO
Kommentár a Nóra – karácsony Helmeréknél kritikájához. 3/15
BÁLINT ORSOLYA
Átváltozás, áttűnés, átlényegülés 6/28
Pass Andrea: Bebújó, Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház
CSÁKI JUDIT
Életképek a zsarnokságról. 12/27
Denis Diderot: Az apáca, Dollár Papa Gyermekei, Trafó
DECZKI SAROLTA
Kör, hinta 2/28
Háy János: A halottember, Ördögkatlan Produkció – Nézőművészeti Kft – Szkéné Színház
FUCHS LÍVIA
Kommentár A fából faragott királyfi kritikájához 7/53
GONDOS MÁRIA MAGDOLNA
Eloltani a tűzriasztót. 7/51
Ibsen: Rosmersholm, Kolozsvári Állami Magyar Színház
HERMANN ZOLTÁN
Családi mesék 4/26
Thomas Mann–Gáspár Ildikó: József és testvérei, Örkény Színház
Ablak–zsiráf 7/6
Csíksomlyói passió, Nemzeti Színház
Passionfruit 7/49
Dosztojevszkij–Fekete Ádám–Kelemen Kristóf: A játékos, Radnóti Színház
Mellékszál 12/21
Bánk bán az Erkel Színházban és a Nemzeti Színházban
HORECZKY KRISZTINA
„Rettenetes és kibírhatatlan” . . . 5/36
Győri, pécsi és szegedi balettbemutatók a Müpában
KARSAI GYÖRGY
Ágyban, párnák közt... . . . . 3/25
Molière: A képzelt beteg, Budapest Bábszínház
KELEMEN ORSOLYA
Mikor Helmer nem csak Nórát veszíti el. 5/47
Újranéző: Top Dogs, Katona József Színház, Kamra
KOVÁCS BÁLINT
Kommentár a Nóra – karácsony Helmeréknél kritikájához. 3/15
Sznobok legyünk vagy szabadok? 11/20
Alföldi Róbert arénaelőadásairól
KOVÁCS DEZSŐ
Öldöklő angyal 2/30
Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco, Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely
MIKLÓS MELÁNIA
Nóra örök. 3/20
Ibsen: Babaház (Nóra), Stúdió K Színház
MUNTAG VINCE
Don Juan, úton a semmibe 3/22
Molière–Brecht: Don Juan, Pesti Színház
Fekete, fehér, igen, nem 6/26
Dömötör Tamás: Kihallgatás?, Átrium Film Színház
PAPP TÍMEA
Így volt, nem így volt. 1/42
Réczei Tamás: Katona József, avagy a légy a pókok között fickándozik, Katona József Színház, Kecskemét
A melankólia fekete-fehér völgye 4/42
Shakespeare: Tévedések vígjátéka, Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat
Az idő teszi ezt? 5/32
Csehov: Apátlanul (Platonov), Katona József Színház, Kecskemét
Revütlen szeretetzuhany 6/17
Újranéző: Az őrült nők ketrece, Kultúrbrigád, Átrium Film Színház
Kommentár a Hamlet kritikájához 12/14
PETHŐ TIBOR
Eklektikus túlzsúfoltság 5/26
Shakespeare: Szentivánéji álom, Vígszínház
PROICS LILLA
Hát, mit lehet tenni... . . . . 6/30
Peter Shaffer: Amadeus, Szabadkai Népszínház Magyar Társulata
RÁDAI ANDREA
A csoda velünk van. 12/25
Anders Thomas Jensen: Ádám almái, Radnóti Miklós Színház
RÉNYI ANDRÁS
Innen és túl a narratíván 7/53
A fából faragott királyfi Gergye Krisztián és Frenák Pál olvasatában
SCHULLER GABRIELLA
Brék. 7/20
Euripidész: Hippolütosz, Nemzeti Színház
Hamlet pop 12/14
Shakespeare: Hamlet, Vígszínház
SELYEM ZSUZSA
Budapest hűvös tudattalanjában. 10/16
A Stúdió K Színház helyspecifikus Peer Gyntjéről
TARJÁN TAMÁS
Csehov? 1/36
Dollár Papa Gyermekei: Csehov, Trafó
Ujjnyi vízözön 2/32
Ivan Viripajev: Részegek, Nemzeti Színház
Angolír henger. 5/30
Martin McDonagh: Hóhérok, Katona József Színház
TÖRÖK ÁKOS
Zsótér Szombathelyen kísért . . . 1/40
Ibsen: Kísértetek, Weöres Sándor Színház, Szombathely
Kommentár A fából faragott királyfi kritikájához 7/54
URBÁN BALÁZS
A királynő alattvalói 1/44
Peter Morgan: Audiencia, Pesti Színház
Régi világ, új világ 4/38
Móricz Zsigmond: Kivilágos kivirradtig, Miskolci Nemzeti Színház
Kommentár a Hamlet kritikájához 12/14
TURBULY LILLA
Nem rejtik véka alá. 5/45
Zsurzs Kati: Zsuzsika hangja, Karinthy Színház
VARGA ANIKÓ
Performatív intézménykritika . . . 2/34
Elfogadásra javaslom, Magyar Képzőművészeti Egyetem
A számkivetettség helye 4/34
Wajdi Mouawad: Futótűz, Radnóti Miklós Színház; Philip Löhle: Nem vagyunk mi barbárok!, Katona József Színház
ZAPPE LÁSZLÓ
Nagyobb hatalmak közé szorulva 5/28
Tadeusz Słobodzianek: A mi osztályunk, Miskolci Nemzeti Színház

INTERJÚ, BESZÉLGETÉS

BOROS KINGA
Attól függ, honnan nézzük. 10/39
Beszélgetés Köllő Katával, Kovács

Dezsővel és Varga Anikóval a határon túli magyar színházakról
Fiatalok, függetlenek 11/22
Herczog Noémi, Varga Anikó és Karsai György a 2016-17-es évadról
FUCHS LÍVIA
Kint és bent 2/23
Beszélgetés Rózsavölgyi Zsuzsával és Fülöp Lászlóval
A képek beszédessége 5/16
Beszélgetés Horváth Csabával
Gyerekek, ki volt már reménytelenül szerelmes? 2/8
Cziboly Ádám, Kovács Bálint, Rádai Andrea és Upor László beszélgetése a közösségi színházról
HERCZOG NOÉMI
Minden a feudális struktúrák felé gravitál 12/2
Művészet és hatalmi visszaélés – kerekasztal-beszélgetés Csanádi Judittal, Janisch Attilával és Réz Annával
KISS KRISZTINA
Az ember hajlamos azt gondolni: a saját története nem olyan érdekes. 10/19
Beszélgetés Hajdú Szabolccsal
KOVÁCS BÁLINT
A szerencsétlen közönség kénytelen mindent megérteni . . .3/6
Beszélgetés Nádasdy Ádámmal
A legmerészebb álmaink is megvalósíthatók 4/8
Beszélgetés Adorjáni Pannával és Nánay Istvánnal a Baltazár Színházról
Taós előadást csinálj, Sanyi! 6/2
Beszélgetés Orlai Tiborral, Ugrai Istvánnal és Urbán Balázzsal
Ha büdös a hús az étteremben. 6/15
Beszélgetés Ugrai Istvánnal, Nyulassy Attilával és Zsedényi Balázzsal
KOVÁCS NATÁLIA
Valami újat alkotni 3/32
Beszélgetés Ördög Tamással
KŐVÁRI ORSOLYA
Nekem az emberiség feje fáj. . . .3/27
Beszélgetés Bödőcs Tiborral
KRICSFALUSI BEATRIX
A résztvevőkkel lesz teljes a színházi esemény. 11/6
Beszélgetés Hajós Zsuzsával és Takács Gáborral
MARTON ÉVA
Ellenzék, kritika vagyok 6/38
Beszélgetés Spilák Lajossal
ÖLBEI LÍVIA
Ha unalmas, akkor senki sem kiabál 2/11
Beszélgetés Madák Zsuzsannával
PROICS LILLA
A valós színészi pozíció 1/33
Beszélgetés Urbanovits Krisztinával
TOMPA ANDREA
A másik meztelenség 4/22
Beszélgetés Sárosdi Lillával
Hogy érezzük, hogy érzünk 5/2
Beszélgetés Stark András pszichiáterrel
Örülök, hogy nem ilyen a kolostori élet. 12/28
Beszélgetés Menyhárt Judit M. Teréz nővérrel
TÖRÖK ÁKOS
Már nincs tabula rasa, minden firka a firkán, kommentár 12/37
Beszélgetés Gál Eszterrel, Kelemen Patrikkal, Ladjánszki Mártával, Mészáros Mátéval és Rózsavölgyi Zsuzsával

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

FUCHS LÍVIA
Hajszálereken át 12/34
Új tánctechnikák beszivárgása a nyolcvanas évek Magyarországára
GAJDÓ TAMÁS
A nőnek a színpadon szépnek kell lennie? 4/19
A szépségideál változása a magyar színházban Laborfalvitól Fedákig
Harmadik figyelmeztetés: a lovat kérem a színpadra! 7/15
Állatok a magyar színpadon – történeti vázlat
Kiszolgáltatott színésznők – tekintélyes pártfogók 12/10
Színház, szép tündérvilág?
Klasszikus Vígszínház 12/18
Shakespeare birtokon belül
MUNTÁG VINCE
Jegyzet egy filosz halálára 11/48
Tarján Tamás
NAGY ANDRÁS
Gedeon József 2/48
1956–2016
NÁNAY ISTVÁN
Hivatása volt a tanítás 11/47
Tarján Tamás 1949–2017
SZABÓ ISTVÁN
„Nem tiltották be, csak levették” I. 11/16
A Hegedűs a háztetőn betiltásának története, Operettszínház, 1973
„Nem tiltották be, csak levették” II. 12/30
A Hegedűs a háztetőn betiltásának története, Operettszínház, 1973

VILÁGSZÍNHÁZ

ANTAL KLAUDIA
Az igazság nyomában. 4/47
Romeo Castellucci és Heiner Goebbels előadása Wrocławban
Étvágytalanság 7/40
Beszélgetés Jászay Tamással és Szabó Székely Árminnal a MITEM-ről
ARTNER SZILVIA SISSO
A társulat az én vakvezető kutyám 11/37
Beszélgetés Jan Fabréval
BÁLINT ORSOLYA
(El)használt testek. 1/16
Salamon Eszter: Monument 0.1: Valda & Gus; Hege Haagenrud: Use My Body While It’s Still Young
Meddig tart a test? 2/38
Beszélgetés Meg Stuarttal
BARDA BEÁTA – BÜKI DÓRA
Első félidő Münchenben 6/40
Showcase a Kammerspielében
DOHY ANNA
A láthatatlan 2/40
Meg Stuart: VIOLET, Damaged Goods, Trafó
FUCHS LÍVIA
Világtrendek nyomában. 6/46
A XIV. Belgrádi Táncfesztivál
Első fejezet. 12/42
Marie Chouinard első évada a Velencei Táncbiennálé élén
GADÓ FLÓRA
Újrajátszás 7/73
Milo Rau munkáiban
GERÉB ZSÓFIA
A bántalmazott angyal 4/44
Alban Berg: Lulu, Staatsoper, Hamburg
Vékony jég 7/71
Milo Rau: Five Easy Pieces, Theatertreffen, 2017
HERCZOG NOÉMI
Tyúk, kutya, tehén. 7/17
Alvis Hermanis és az állatok
HUSZÁR SYLVIA
Értelem és érzelem harca a színpadon – és azon kívül 3/38
Az 56. MESS Nemzetközi Színházi Fesztivál, Szarajevó
IRMER, THOMAS
A birodalmi stílustól a nem-játszásig 5/23
Rövid áttekintés a színészi módszerekről az újraegyesítés utáni Németországban
JUHÁSZ DÓRA
Pillantás a jövőbe? 3/45
Rambert Dance Company: Contemporaries, London
KELEMEN KRISTÓF
Képzelet nélkül unalmas előadások. 2/18
Beszélgetés Ivana Müllerrel
KOLOZSI LÁSZLÓ
A pók áriája 7/58
A berlini Komische Oper Varázsfuvolája az Erkel Színházban
KOVÁCS NATÁLIA
A kritikus legyen kritikus 2/44
Interjú Patrice Pavisszal

Tóték 2/46
Két szlovák fesztivál: KioSK, Divadelná Nitra
KOZMA GÁBOR VIKTOR
A rendszeres tréningben hiszek 7/75
A rendszeres tréning jelentősége a színészképzésben és a Suzuki-módszer
KRÁLL CSABA
Két világ, ha összeér 3/42
Ballet de l'Opéra de Paris: Sehgal / Peck / Pite / Forsythe, Párizs
MOLNÁR ZSÓFIA
Dosztojevszkij haladóknak 7/43
Bűn és bűnhődés, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár
NÁNAY FANNI
Fellépni a gyűlölet ellen 1/21
Beszélgetés Danuta Szaflarskával
Legyél te a kulturális miniszter! 12/45
Beszélgetés Michal Merczyńskivel, a pozńani Malta Fesztivál igazgatójával
NÁNAY ISTVÁN
A Fa 1/38
Az Odin Színház vendégjátéka a Nemzetiben
NÉDER PANNI
Majdnem kifulladásig 2/42
Meg Stuart: UNTIL OUR HEARTS STOP, Damaged Goods, München
NOVOTNY ANNA
Párhuzamos világok 3/47
Az arany sárkány – Eötvös Péter szocioperája Frankfurtban
PAPP TÍMEA
Mégis, kinek az élete? 1/31
Schilling Árpád: Ameddig a szem ellát, Cetinje
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN
Valóságtartalom 2/16
100% City – a Rimini Protokoll és az emberarcú statisztikák
Szexi stigmák 11/39
Jan Fabre / Stigmata. Akciók és performanszok 1976–2016 – Leopold Múzeum, Bécs
Queer Bécs 11/41
Rendhagyó napló az ImPulsTanz fesztivál néhány kiemelt eseményéről
TÖRÖK ÁKOS
Belebújni egymás bőrébe 6/32
Jérôme Bel Galája a színfalak mögül
UGRON NÓRA
Kinek az otthonossága? Kinek az idegensége? 3/35
5. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál, Kolozsvár
A roma rabszolgaság 500 évéről 6/43
Dokumentarista kritika Alina Şerban A nagy szégyen című dokumentarista előadásáról
URBÁN BALÁZS
Anyegin és a többiek 7/46
Előadások a MITEM fesztiválon
URFI PÉTER
A száműzetés gyermeke vagyok 6/36
Beszélgetés Diogène Ntarindwával
Valóban sötét korban élek én! 7/65
Gáspár Ildikó és Néder Panni beszélgetése a 2017-es Theatertreffen programjáról

SZEMLE

ADORJÁNI PANNA
Nem könyvdrámák 7/61
Kortárs magyar színdarabok – Olvasópróba 1-2.
NÁNAY ISTVÁN
Olvasónapló I. 11/44
Lengyel György: Kortársuk voltam; Gajdó Tamás: Veszedelmes polgár; Gáspárik Attila: Megszületett Kolozsváron; Szűcs Katalin Ágnes: Rendszerváltás a színházban
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN
Az alkalmatlan színház 4/6
Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism
Az lesz a nevük, amit az ember ad nekik 7/13
Lourdes Orozco: Theatre & Animals
TARJÁN TAMÁS
Józan és sugallatos 1/46
Törőcsik Mari. Bérczes László beszélgetőkönyve
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ
Kocogtat, suhint 7/63
Deres Kornélia: Képkalapács – színház, technológia, intermedialitás

E számunk szerzői

Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él

Bárány Tibor (1979) filozófus, kritikus, a BME GTK oktatója, Budapesten él

Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él

Fehér Anna Magda (1984) újságíró, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él

Jákfalvi Magdolna (1965) színháztörténész, egyetemi tanár, Budapesten él

Kovács Dezső (1956) szerkesztő, kritikus, Budapesten él

Kovács Natália (1989) szabadúszó kritikus, kulturális újságíró, Budapesten él

Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa

Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él

Parászka Boróka (1976) újságíró, a Marosvásárhelyi Rádió munkatársa

Pressburger Csaba (1976) újságíró-publicista, kritikus, Újvidéken él

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

Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él

Szemessy Kinga (1989) tanár, Budapest Kortárstánc Főiskola, Budapesten él