SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2018 • július-szeptember

LI. évfolyam, 7–9. 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

ROMÁK A SZÍNPADON

2 Nem feltételezzük, hogy a cigány gyerek jobban tudhat valamit
A romák művészeti reprezentációjáról Balogh Rodrigóval, Horváth Kristóffal, Lengyel Annával és Pócsik Andreával Kovács Bálint beszélgetett

6 Kricsfalusi Beatrix: Éntörténetek sajátszínházban
II. Roma Storytelling Fesztivál

9 Proics Lilla: Nekünk ilyen tapasztalataink vannak, sajnos
Beszámoló a SZÍVhang projekt tapasztalatairól és hatásairól a Sajátszínház csoport egyik résztvevőjétől

12 Lengyel Anna: Romaábrázolás a magyar színpadokon

III. RICHÁRD

20 Richárdok
Nánay István interjúi Alföldi Róberttel, Bogdán Zsolttal, Trill Zsolttal és Balázs Zoltánnal

26 Mészáros Tamás: Bűn és bűnhődés
Avagy politikai dráma-e a III. Richárd

KRITIKA

30 Karsai György: Előadás egy élhető országért
Mohácsi János–Mohácsi István–Závada Pál: Egy piaci nap – Radnóti Színház. Többhangú kritika Deczki Sarolta és Kovács Bálint kommentárjával

34 Dézsi Fruzsina: Libertà Felicità Chioggia
Carlo Goldoni: Chioggiai csetepaté – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

PERFORMANSZ

36 Tillmann József: Az égő és a saját tüzében égő ember
Ritualitás Hajas Tibor munkáiban

39 Komjáthy Zsuzsanna: A hang mint koreográfia
Bolyongás kísérleti terepeken

BRECHT-REVIVAL

42 Brecht-revival?
Körkérdésünkre Kricsfalusi Beatrix, Szabó-Székely Ármin, Térey János, Török Tamara és Zappe László válaszolt

47 Boronkay Soma: Brecht, Zsótér, Börcsök, Trokán
Sen Te Zsótér Sándor rendezéseiben – Vígszínház (2001), Kecskeméti Katona József Színház (2018)

49 Kovács Natália: Természetrajz
Brecht: A gömbfejűek és a csúcsfejűek – Nemzeti Színház

51 Kappanyos Ilona: Nem örömben fogant
A brechti elidegenítő effektus újraértékelése Michael Thalheimer A kaukázusi krétakör-rendezésében

KORTÁRS TÁNCPLATFORMOK EURÓPÁBAN

53 Ízlés, kontextus, olvashatóság
Táncplatformok – magyar szemmel. Rácz Anikó, Szabó György és Bálint Orsolya beszélgetése

55 Nem egyszerűen csak piac
Körkérdés külföldi táncszakemberekhez: Gustavo Fijalkow, Mirna Zagar, Knut Geißler, Laurie Uprichard

58 Rádai Andrea: Kicsi terekben nagy dilemmák
Bulgarian Dance Platform

60 Senkit nem érdekel, hogy milyen nemű egy nagybőgő
Ivo Dimcsevvel Artner Szilvia Sisso beszélgetett

MENEKÜLTEK

63 Stephen Elliot Wilmer: Menekültek dokumentumszínháza

67 Adorjáni Panna: Otthont keresni a színházban
Könyvrecenzió: Stephen Elliot Wilmer, Performing Statelessness in Europe. London: Palgrave, Macmillan, 2018.

69 Kellemetlen kérdések
Gáspár Ildikó és Kelemen Kristóf rendezők párbeszéde Gianina Cărbunariu Artists Talk című előadásáról

FESZTIVÁL

73 Néder Panni: Királyok a házban
Theatertreffen 2018

76 Stuber Andrea: Nagyban játszani
A Nemzeti Színház nemzetközi színházi fesztiválja, a MITEM 2018-as programjáról

80 Selyem Zsuzsa: Mi történik azután, hogy az ember beveszi az első kolorádóbogarat?
Reflex4 Nemzetközi Színházi Fesztivál, Sepsiszentgyörgy

VILÁGSZÍNHÁZ

83 Upor László: Angyalok mindenütt, angyalok mindenkor

86 Darida Veronika: Gyászéjszaka, avagy variációk a Pekingi kacsára
EnKnapGroup: Dark Union – Ljubljana

88 Vida Virág: Integrálódás vagy másság
Benjamin Millepied és az LADP

#METOO

91 Kricsfalusi Beatrix: Vihar utáni csönd
Avagy a #metoo mint a polgári illúziószínház allegóriája

95 Antal Attila: Személyes trauma – társadalmi tabu
Két előadás a nemi erőszakról

RECENZIÓ

98 Szabó-Székely Ármin: Saját szemében idegenként
Székely Csaba Idegenek *című drámakötetéről*

Címlapon: Horváth Zsanett a Sajátszínház Éljen soká Regina! című előadásában (Fotó: Csoszó Gabriella)

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.

NEM FELTÉTELEZZÜK, HOGY A CIGÁNY GYEREK JOBBAN TUDHAT VALAMIT

A művészek hajlamosak azt hinni, ők eleve nem lehetnek rasszisták, pedig azt, hogy sértenek-e valakit, ők maguk nem dönthetik el. Hogyan kellett volna tapsolni a cigány himnusz alatt, és tudhatja-e a báty, hogy a húga kurvának áll? A romák művészeti reprezentációjáról BALOGH RODRIGÓval, a – többek közt hátrányos helyzetű fiatalok színészképzését is végző – Független Színház egyik vezetőjével, HORVÁTH KRISTÓF „Színész Bob" színésszel és társadalmi aktivistával, LENGYEL ANNÁval, a verbatim színházat Magyarországon meghonosító PanoDráma vezetőjével és PÓCSIK ANDREA film- és médiakutatóval, romológussal KOVÁCS BÁLINT beszélgetett.

– Milyennek látják ma a romák színpadi jelenlétének módjait, mennyiségét, minőségét a magyar színházban?

Lengyel Anna: Talán nem ezzel kéne kezdenem, mert nem szeretném azt sugallni, hogy nincsenek jó kezdeményezések és jó folyamatok a mai magyar színházban, de a legfrissebb élményem a témában a *Marica grófnő* a Miskolci Nemzeti Színházban. Az előadás előtt Miskolc utcáin sétálva arról beszélgettem egy barátnőmmel, hogy ha én lennék a színház fenntartója, biztosan elvárnék a pályázó igazgatójelöltektől egy koncepciót a romák bevonására a színház munkájába és a cigányság témájának megjelenítésére a színpadon. Ehhez képest a realitás az, hogy bár a Marica grófnőben nagy szerepe van egy cigány kórusnak és egy cigány jósnőnek, a kórusban nemhogy senki nem tűnt románnak, de szemmel láthatóan semmi közük nincs a cigány zenéhez vagy a roma kultúrához, akár ezek Kálmán Imre által stilizált változatához. És úgy fest, hogy sem a rendezőnek, sem a koreográfusnak, sem az alkotócsapatnak, sem a viszonylag fiatal, magát progresszívnak gondoló színházvezetésnek nem volt semmi mondanivalója a romákról: a cigányzenészt játszó színész például ugyanolyan boldogan ugrott, hogy összeszedje a nekünk elvileg rokonszenves főszereplők által megalázóan elé szórt pénzt, mint száz évvel ezelőtt. És ez egy fiatal, progresszív csapat által működtetett színház. Ennél Mohácsi János és a kaposvári társulat az 1994-es *Csárdáskirálynő*ben sokkal előrébb járt.

– Még mindig jellemző ez a különösebb gondolatok nélküli, a témával leginkább sehogyan sem foglalkozó hozzáállás?

Horváth Kristóf: A művészek azt gondolják magukról, ők alapvetően nem lehetnek rasszisták, ezért meg sem kérdőjelezik a saját hozzáállásukat. Ez is felelhet azért, ha az előadás nem eredeti: ha az alkotó nem gondolja újra a készen kapott válaszokat, és fel sem ismeri egyes jelenségek jelenség mivoltát, azaz nem is jut eszébe, hogy mondjuk a cigányzenész behozása eleve felvet egy kérdést arról, hogyan kéne ezt megjeleníteni a színpadon. A többségi társadalom tagjai több száz év alatt beleszoktak abba, hogy melyik csoport hogyan van kiszorítva a peremre. A romaság témája jó fogódzó lehetne ahhoz, hogy átgondoljuk, mi magunk mit is csináltunk ebben az elmúlt pár száz évben, hogyan is szembesülünk bármilyen kisebbséggel vagy mássággal. Kihagyott ziccer, ha ez nem történik meg, mint Anna példájában.

Pócsik Andrea: A témáról legelőször egy régebbi előadás jut eszembe: a *Cigányok* a Katona József Színházban Máté Gábor rendezésében. Ahogy Kristóf mondta, az ember ritkán szembesül a saját elképzelései torzságával; ezt bizonyította az a válaszlevél is, amelyet Máté Gábor küldött Rodrigó csapata, a Független Színház gyakornokainak nyílt levelére. *(A levél írói rákérdeztek, hogy az előadás készítésében közreműködött-e roma szupervizor, és úgy vélték, az kulturális antropológiai szempontból nem volt hiteles, alkalmas volt rasszista előítéletek legitimálására. Máté Gábor azt válaszolta, a levélben sok volt a félreértés, és megdöbbentőnek nevezte, hogy a levélírók nem tesznek különbséget valóság és színház között, hiszen nem dokumentumdrámáról van szó. – K. B.)*

H. K.: A többségi társadalom tagja nem jelentheti ki, hogy amit ő mond, az biztosan nem rasszista, és nem sért senkit. Ahhoz, hogy meggyőződhessen erről, meg kell kérdezni az adott csoport tagját. Én sem mondhatom, hogy már miért is sértene egy nőt, ha mucinak hívom. Ha egy nő azt mondja, hogy őt ez sérti, akkor befogom a szám, és elfogadom, hogy nála nem oké a mucizás.

Balogh Rodrigó: Gyakran gondoljuk magunkról, hogy mi személy szerint hipertoleránsak vagyunk, pedig ha tudom, hogy milyen előítéleteim vannak, akkor azt is tudom, hogy kinek érdemes kikérnem a véleményét, mielőtt valaminek nekifogok. És nem azért, hogy szentesítsem a munkámat, hanem azért, hogy az több legyen, és lehetőség szerint ne sértsek vele másokat. Lehet azt mondani – mint a *Cigányok*ban –, hogy

Horváth Kristóf, Pócsik Andrea, Kovács Bálint, Balogh Rodrigó, Lengyel Anna

a cigány felcsinálja a lányát, de akkor ezt helyre is kell tenni az előadásban. Ez egy szélsőséges példa, de épp az ilyenektől magas az ingerküszöböm. Én már annak is örülök, ha nem anyabaszókként ábrázolnak minket a színházban.

– Mit értesz egy nem megfelelőnek tartott állítás „helyretétele" alatt?

H. K.: Például meg lehetne csinálni úgy, hogy a faluban mindenki azt mondja, az apa a lányát dugja, a rendőrség is erről beszél, aztán egy idő után kiderül, hogy ez nem is igaz, nem is a lányáról van szó. Így belevinném a közönséget, hogy bólogasson, és elhiggye: „Na igen, hát ez is a lányával csinálja." Aztán azt mondanám neki: negyven percig jöttél te is velem, magadban fröcsögtél, de látod, tévedtél. Ezzel a jelenséget magát mutatnám meg. Épp tegnap játszottam az *Én Prométheuszra gondoltam* című előadást, amelyben egy tanár vagyok, aki egy fiktív irodalomórán beleviszi a közönséget egy elég mocskos versírásba, amely során mindenféle durva indulat jön elő: „kinyomnám a szemedet", „gyújtsuk fel". Aztán egyszer csak jön a hír, hogy két diákom tényleg felgyújtott egy embert; a kérdés az, ez a vers hatása volt-e, van-e nekem ebben felelősségem. Ebben az előadásban elmesélek egy fiktív történetet, amelyben egy fiú nyilvánosan megalázóan beszél a barátnőjével. Tegnap az egyik diák rákérdezett, hogy cigány volt-e az illető. Egy pillanatra fennakadtak a szemeim, de aztán úgy döntöttem, örülök, ha foglalkozunk ezzel a témával, szóval igent mondtam. Izgalmas ez a reflektálatlanság, hogy ilyen mélyen bennünk van mindez, és természetes, hogy ki is mondhatjuk, ha így gondoljuk. Jöjjön el valameddig ebben a néző, és utána rántsuk le a leplet a gondolkodásmódjáról, és szembesítsük a jelenséggel.

– Mi a jobb: ha egy színház a műsorára tűz egy jó szándéka ellenére sok ponton támadható, nem feltétlenül jó üzenetet közvetítő előadást a cigányságról, vagy az, ha inkább egyáltalán nem foglalkozik a témával?

L. A.: A rendszerváltás előtt a legjobb színházak a legfontosabb közéleti fórumok voltak: a közönség tudott a sorok között olvasni, az alkotók pedig összekacsintottak velük. A kilencvenes évek végétől a kétezres évek végéig azonban a színházak elsöprő többsége valahogy nem nagyon foglalkozott az egyre súlyosbodó napi társadalmi problémákkal, pedig egyes sajtóorgánumokban és a pesti utcák falain napról napra egyre durvábban jelentkezett az elsősorban a romák ellen irányuló rasszizmus (jeles kivétel volt a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *Csak egy szöge*). De mióta Máté Gábor átvette a Katona József Színház vezetését, előtérbe kerültek a mai magyar társadalom legégetőbb kérdései – és ezúttal nem csak közvetetten, klasszikusokba ágyazva –, az igazgatóváltás előestéjén bemutatott *Cigányok*tól az *Anamnézis*en vagy a *Virágos Magyarország*on át az *Illaberek*ig. Ez pedig mindenképp üdvözlendő, elementárisan fontos változás. Csakhogy ilyen körülmények között ezzel – pláne egy olyan címmel, mint a *Cigányok* – tízszeres felelősség is jár. De ne csak mást kritizáljunk: magunknak is tegyük fel a kérdést, hogy vajon mi magunk, színházi alkotók, akik elsősorban társadalmi-politikai témákkal foglalkozunk, megtesszük-e, amit tehetünk, de akár csak megnézzük-e az összes olyan előadást a *Tollfosztás*tól az *Újvilág*ig, ami ezzel a témával foglalkozik, vagy csak a híres Katonába megyünk el?

H. K.: A kérdés az, hogy árt-e ez vagy az az előadás. Ezt pedig a többségi társadalomból érkező közönségen lehet lemérni, és nem azon, hogy a romáknak rosszul esik-e. Mert a munkát a többségi társadalmon kell elvégeznie az előadásnak; azt kell vizsgálni, hogy bennük mi változott. Mit gondolnak az előadás után a cigányokról? Ha megerősítette őket a rossz gondolkodásukban, akkor ártalmas volt. Ha elbizonytalanodva, kérdésekkel, meghatva, szeretettel jöttek ki, akkor segített az előadás.

P. A.: Egyszer szerveztem egy színházpedagógiai foglalkozást a *Cigányok* kapcsán, egyetemi hallgatókkal és a Kato-

Pócsik Andrea

Balogh Rodrigó

Horváth Kristóf

Lengyel Anna. Fotók: Gordon Eszter

na pedagógusával. És abszolút jól feldolgozták az előadást, működött a dolog. Mert a sztereotípiák olyan merevek, hogy már egy ilyen próbálkozás is képes bontani rajtuk, hiába gondoljuk mi, akik szakmánkból adódóan sokat foglalkozunk a témával, hogy egy ilyen előadás csak erősíti a rossz beidegződéseket. Viszont felidéztem a levélváltást, ami némileg elbizonytalanította a diákokat, majd helyükre kerültek a dolgok, árnyaltabbá vált az egész ügy.

L. A.: A *Cigányok*ban ugyan szerintem sok tekintetben egzotikus lény marad a cigány, de az előadás mégis képes egyéniteni a figurákat, akiknek személyes sorsuk van. És ettől a második részében teljesen másként, nagyobb empátiával éljük át a gyilkosságokat: már nem azt nézed, hogy ők „a cigányok", hanem hogy ő Dani és Marci.

B. R.: Mondok egy másik példát. Most láttam a Sajátszínház *Éljen soká Regina!* című előadását *(amelyben szomolyai roma asszonyok saját, a magyar egészségügyben szerzett tapasztalataikat mesélik el – K. B.)*, és dühösen jöttem el a színházból. És pont az eddig soroltak ellentéte miatt: az előadásban egyetlen egy olyan pozitív szereplő volt, aki nem volt cigány: egy orvos, aki nem fogadta el a hálapénzt. És pont őt nem mutatták meg. Az összes szemét gádzsót eljátszották, az egyetlen jó fejet nem. És ha arról beszélünk, milyen rosszul vannak megjelenítve a cigányok a magyar színházban, akkor beszéljünk arról is, amikor átesünk a ló túloldalára, és amikor csak fekete és fehér van, köztes szín nélkül. *(Az előadásban még egy pozitív nem cigány szereplőt eljátszanak: egy nővért, aki az újszülöttjét elvesztő asszonyt vigasztalja. – K. B.)*

P. A.: Úgy érzem, szakadék van az alkotók és az ilyen témák között, ezért is nyúlnak sokszor dokumentumokhoz, megtörtént esetekhez, ha ezzel szeretnének foglalkozni úgy, hogy a kőszínházi közönség igényeit is kielégítsék. De felmerül bennem az a kérdés – a miskolci *Marica grófnő* kapcsán is –, hogy kinek készülnek ezek az előadások?

L. A.: Probléma, hogy romák nem nagyon járnak színházba. Amikor a *Roma/nem roma – honnan a gyűlölet?* című színházi nevelési foglalkozásunkat bemutattuk, az egyik legnagyobb öröm az volt számomra, hogy a Trafóban több roma volt a nézőtéren, mint nem roma – szerintem először és utoljára, hiába van az épület a gettó mellett. A miskolci színháznak sem fog problémát okozni a romák ábrázolása, mert nem fognak olyan nézők beülni az előadásra, akik szembesíthetnék őket a problémával. Sokszor érzem azt, hogy a klasszikus pályát bejárt alkotók olyan sokra tartják a profizmust, hogy emiatt hiányzik belőlük az alázat egy félprofinak tartott csapattal szemben, ami miatt mondjuk Máté Gábor belegondolna abba a levélbe, és azt mondaná magának: „Várjunk csak, valamit biztosan akarnak mondani ezek a srácok, valamit csak tudnak, amit én nem, üljünk le velük, derítsük ki, mi az." Elengedhetetlennek tartanám, hogy igazi párbeszéd alakuljon ki ilyen ügyekben színházi alkotók között.

H. K.: De azt hiszem, nem kell mondanom, hogy mi mind imádjuk és nagyra tartjuk Máté Gábort, és ez sem az ő, hanem mindnyájunk problémája. Hajlamosak vagyunk nem feltételezni, hogy a cigány gyerek jobban tudhat valamit, mint mi. A legfontosabb lépés az lenne, ha mindenki elfogadná: ő is lehet rasszista, akkor is, ha nem tud róla, mert nem döntheti el a sértett fél helyett, hogy min lehet, és min nem lehet megsértődni.

– Jobb, ha a cigányok maguk beszélnek a maguk problémáiról? Az önreprezentáció lenne a legjobb megoldás?

B. R.: Sokat gondolkodtam azon, mit nevezhetünk „cigány színháznak". Az én teóriám, amivel lehet vitatkozni,

hogy ha az alkotó, a téma és a nyelv hármasából valamelyik a cigányságot képviseli, az már roma önreprezentációs színháznak tekinthető. És ez egy olyan aspektusát tudja megmutatni egy közösségnek, ami addig nem ért el a nézőhöz, amit addig nem ismert. Ahol van drámairodalom, internalizálható hősökkel, ott kialakul a polgárság, akiknek a játékszere a színház. Olyankor, amikor színházi formában fejezhette ki magát egy közösség – nemcsak a cigányok, de a görögök, a franciák, a Shakespeare-korabeli angolok vagy a magyarok is –, mindig jó folyamatok indultak el a társadalmon belül. És ha erre van lehetőségünk, az csak jó, akkor azt használjuk! Ha cigányokról készítesz előadást, menj el a könyvtárba, és nézd meg, hogy a roma alkotók hogyan ábrázolták magukat. Ebből csak jó sülhet ki.

H. K.: Az is kérdés, hogy kihez beszélek, kiben akarok tudatosítani valamit: cigányokban vagy sem. Mi nemrég készítettünk egy drogprevenciós tantermi előadást, amelyben öt cigány van a színpadon, de ez sehol nem jelenik meg a szövegben. Szemmel láthatóan cigányok hoznak általános társadalmi problémákra megoldásokat, kérdéseket, lehetőségeket. Helyesen gondolkodó, tehetséges, szeretetteli embereket látsz a színpadon, és legfeljebb utólag motoszkál ez a kérdés a közönség fejében. Ez is az önreprezentáció formája.

– Ha cigány színész játszik olyan szerepet, amelyben nincs szó a származásról, akkor kell ezzel a kérdéssel foglalkoznia az alkotóknak vagy a közönségnek?

H. K.: Ezzel az a gond, hogy a származás jellé válik, és onnantól nem tud másként megjelenni a színpadon.

L. A.: Azért ez nem biztos: Nyári Oszkár vagy Danis Lídia esetében ez nem szokott felmerülni.

– Ahogy Csányi Sándor esetében sem.

H. K.: Egy olyan ismert színész nevéhez, mint amilyen Csányi Sándor, nincs hozzáforrva a cigányság, mert már elfogadta a társadalom, hogy ő egy magyar színész. De ha Lovas Emília játssza Júliát a *Rómeó és Júlia*ban *(2015-ben a Turay Ida Színházban – K. B.)*, akkor nem fogják úgy felismerni a tévéből, mint Danis Lídiát, hanem ő lesz a cigány lány a színpadon.

– Jó, ha nem forr oda az emberhez, hogy ő „cigány színész", vagy épp ellenkezőleg, az a jó, ha ez a legismertebb művészek esetében is megjelenik?

P. A.: Szerintem mind a két verzió lehet jó, mind a kettő működhet, csak az a kérdés, hogyan beszélünk róla. André Raatzsch Németországban élő beás roma származású magyar képzőművésznek van egy olyan fotója, amelyre az van írva: „Kortárs művész vagyok". A kép őt ábrázolja a láthatólag egyszerű körülmények között élő cigány családja körében. Ez egy pillanat alatt megragadja a kérdés lényegét.

H. K.: Ha azt mondanánk, hogy roma származású színész, az máris máshogy hangzik, mint a „cigány színész", ami így olyan, mintha egy műfaj lenne, mint a musicalszínész. Holott nem az, hanem azt jelenti: roma származású vagyok, és egyébként színész, de az első felét akár el is hagyhatnám, ha nem tartanám fontosnak és bátorító, erőt adó gesztusnak. Fárasztó „cigány színésznek" lenni, mindig cigányként adni interjút, cigányként beszélni mindenről – de közben tudom, hogy ezzel felvértezhetek másokat.

L. A.: Szerintem az a jó, ha ez alapesetben nem téma, de ha mélységében beszélünk róla, akkor viszont az is jó, ha témává tudjuk tenni. Alapvetően sokkal kevésbé vagyunk érzékenyek a kisebbségi társadalmi csoportokra, mint ahogy egészséges volna. Miskolcon az is eszembe jutott, hogy ha Amerikában ilyen szinten negligálnák, hogy elvileg feketék szerepelnek egy darabban, akkor naponta tízezrek tüntetnének a színház közelében, nemhogy New Yorkban, de Mississippiben is. De Magyarországon nemhogy cigány drámaírót nem tartanak számon, de Pass Andreán kívül a legtöbben női drámaírókat is alig tudunk említeni, még történelmi távlatban is. Amerikában ez is elképzelhetetlen, de ha így lenne, megfeszített erővel dolgoznának azon, hogy rájöjjenek, mi a hiba, és hogy lehetne megoldani. És amikor a Facebookon lelkendeztem pár éve, hogy a Színművészeti Egyetemen színházrendező osztályba felvételt nyertek fele nő, 150 év után először, a legreflektáltabb emberek is azzal jöttek, hogy ugyan már, itt nem ezt nézik, csakis a tehetséget. Miközben bizonyított tény, hogy a kvóták jó dolgok.

– Lenne realitása és értelme a cigányság színházi reprezentációja érdekében is valamiféle kvóta bevezetésének?

H. K.: Én megszavaznám. A láthatatlan, kimondatlan társadalmi dinamikák olyan erősek, hogy azt csak a kvóták tudnák ellensúlyozni. Most találkoztam egy kétéves cigány kisfiúval, aki azt mondta, hogy ő nem cigány. Soha semmilyen rossz tapasztalata nem volt még a témában, egyszerűen csak hallja, hogy hogyan beszélnek a szülei a saját cigányságukról: szégyennel. És ezért ő is elutasítja. Az ilyen dinamikák beépülnek a társadalomba, és rengeteg mindent meghatároznak. A kvóta nem olyanokat tol be mesterségesen a szakmába, akiknek nem lenne ott helye. Olyanokat tol be mesterségesen, akiknek ott lenne a helye, és a társadalom is veszít azzal, hogy elveszik tőlük a lehetőséget. Romániában például van kvóta, Mihaela Drăgan és sokan mások így kerültek a Színművészetire. És aztán így lettek aktív szakemberek.

L. A.: Azért az kérdés, hogy hol legyenek kvóták? Olyan kvótát nem lehet felállítani, hogy egy társulat tíz százaléka legyen cigány színész, ennek ma nincs realitása. A képzésig, sőt, korábbra kell visszamenni, a közoktatás összefüggéseiben kell gondolkodni ezen.

H. K.: Itt jön be a profizmus kérdése. A berlini Maxim Gorkij színházban hihetetlen nyitottság van, mindenki együtt dolgozik – én viszont néha szégyenkezem, mert azt gondolom, nem elég színvonalas, amit látok. De a közönség álló tapssal fogadja, amikor valaki kiáll a színpadra, és azt mondja: „Büszke vagyok rá, hogy cigány vagyok!", „Büszke vagyok rá, hogy leszbikus vagyok!" Én meg süllyedek el a szégyentől, mert a színház megadja a nézőnek, hogy te most állva tapsolsz, tehát te jó ember vagy – miközben közhelyek hangzanak el a színpadon, színházilag értékelhetetlen módon. Másrészt viszont inkább legyen így, és induljon el egy folyamat, mint hogy minden maradjon a régiben, de legalább rendben legyen a díszlet és a színészi beszéd.

L. A.: De mi lesz azzal a civillel, aki részt vesz egy ilyen előadásban, miután véget ér a produkció? Visszamegy a telepre? A laikusokat színpadra állító vagy őket interjúalanyként használó alkotók számára alapvető etikai kérdés, hogy dolgunk-e az utánkövetés, és ha igen, akkor milyen szinten, ha pedig nem, akkor hogy lehet ezt nagyon pontosan előre tisztázni.

H. K.: És hogy jelenhet meg haszonként az ő életükben a népszerűség, a hírnév, de úgy, hogy közben nem hiszik azt, hogy popsztárok lesznek?

– Mit gondolnak arról, ha egy szerepe szerint cigány karaktert nem cigány színész játszik el?

H. K.: A *Brazilok* című filmben sok cigányt játszik nem cigány színész. Apróság, de amikor a végén felhangzik a magyar cigány himnusz, csárdást tapsolnak alá, amitől másképp szól az egész. Ez egy olyan alapdolog, amit egy gádzsó nem tud, pedig ettől hiteltelen ez a rész. De nem tudom, hogy kellene

ebben a kérdésben állást foglalnia egy nem cigány színésznek. Az biztos, hogy amin egy cigány átment, azon egy nem cigány nem ment át: egy kiváló színész biztosan el tudja játszani a nyelvet, a közösséget, az összekacsintást, a cinkosságot, a sértettséget, de akkor sem ugyanaz lesz, mert nem ivódott bele a zsigereibe 30–40 év alatt. Nem lesz meg az a gondolatmenete, ami bennem harminc év alatt érlelődött meg. A *Viktoria – A zürichi expressz* című filmben én voltam a főszereplő bátyja. A forgatókönyvben a báty tudta, hogy a húga elmegy kurvának, de én azt mondtam: nem tudhatja. Ne azt mutassuk, hogy kurvának akarja küldeni a húgát, akarja azt, hogy dolgozzon. És nem biztos, hogy egy nem cigány színész ezt megtette volna, mert neki ez nem problémája. Én viszont addigra már eljátszottam annyi késes cigányt és tolvaj cigányt, hogy azt mondtam, többet nem akarom ehhez adni az arcomat. Én a jó gyerek cigány akarok lenni.

L. A.: Azért nagyobb előrelépés lenne, ha a fehér színész is tudná, hogy ez probléma. Egyébként a PanoDráma kapcsán is felmerült, hogy a *Szóról szóra* című verbatim dokumentumelőadásunkban miért nem cigányok játsszák a romák elleni támadások túlélőit és az ő családtagjaikat. Én a kezdettől azt mondtam, nem hozok a csapatba cigányt csak azért, hogy roma legyen a színpadon. Végül egy roma előadó került be az előadásba: ő nem színész ugyan, de színpadi jelenléte megkerülhetetlen. Az egyik interjút egy cigány asszonynyal vettük fel, akinek az általa nevelt kis unokáját bevitték a rendőrségre, megverték, és a nő épp nem tudta, hol van. Megrendítő volt hallgatni ezt a cserzett bőrű, fogatlan asszonyt, de amikor ugyanezt a vele egyidős, ám rendkívül fiatalos, nagyon csinos, jó karban lévő, jól szituált Feuer Yvette mondja el a fehér bőrével és a csinos pofijával, azt sokkal jobban meghallod. Mert az ő hasonló korú kisfiával ilyen nem fordulhatna elő. Felmerült az is – visszatérve az önreprezentációra –, hogy miért nem saját maguk mondják el a történeteiket, mint a Rimini Protokoll előadásainak szereplői. Mert akkor a néző óhatatlanul *voyeur*ré válna. Ha kiáll elém valaki azzal, hogy neki a szeme láttára mészárolták le a férjét és az ötéves kisgyerekét, akkor drukkolni fogok, hogy ne sírja el magát, vagy örülök, ha megúszta sírás nélkül, de mindenképpen kukkolok.

H. K.: Amennyiben így, ahogyan Annáék, tudatosan, színházi jelként használják a származást, hálás vagyok, ha a többségi társadalom tagja mondja el az én történetemet, mert szükségem van a többségi társadalom támogatására. Bújjon ő a bőrömbe, játsszon cigányt, és menjen keresztül rajta az az érzés, ami rajtam is keresztülmegy cigányként. És neked is könnyebb a fehér Feuer Yvette révén azonosulni a nagymamával.

B. R.: Nekem 2018-ban nincs bajom azzal, ha nem cigány szereplő jelenít meg cigányt, de öt év múlva már lehet, hogy lesz bajom vele. Úgyhogy jöhetne az a kvóta a színészképzésben.

P. A.: De ebben a Független Színháznak is van szerepe, hiszen a gyakornoki programjával részt vesz a tehetséggondozásban, a nevelésben.

B. R.: Az eddig összesen nyolc ember. Soha nem fogom azt gondolni, hogy ezzel bármit is tettünk. És tudod, hova mennek azok, akik ez után elvégzik a Színművészetit? Visszajönnek hozzánk játszani, ha nem lesznek pályaelhagyók. Ami nem oké.

L. A.: De miért mennek vissza?

B. R.: Például mert nem hívják őket sehová. Vagy hívják: eljátszani a cigányt.

KRICSFALUSI BEATRIX

ÉNTÖRTÉNETEK SAJÁTSZÍNHÁZBAN

II. Roma Storytelling Fesztivál

„Addig nem fogtok minket megismerni, amíg nem akartok minket megismerni" – idézte a nemrég elhunyt Choli Daróczi Józsefet a fesztivál nyitóelőadását követő beszélgetésen Lovas Emília. És valóban nem lehet elégszer hangsúlyozni: a másik másságára való nyitottság, a megismerés akarása nélkül aligha képzelhető el közeledés többség és kisebbség között, aligha lehetséges az otthonost az ismeretlentől elválasztó, sokszor rémisztőnek tűnő távolság leküzdése. Ha a találkozásra magától nem adódik alkalom, akkor teremteni kell; és mi más lehetne erre alkalmasabb, mint a színház, amely lényege szerint azonos helyen és időben jelen lévő emberek találkozása annak érdekében, hogy életük néhány óráját együtt töltsék el. A Független Színház által 2018. május 24–27. között már második alkalommal megrendezett nemzetközi roma színházi fesztivál nem titkolt célja az, hogy figyelmünket a romák életére irányítsa. Hogy a többségi társadalom által irányított, többnyire a kereskedelmi média logikáját követő, ezért rendkívül problematikus fősodorbeli médiareprezentációval szemben a romák végre lehetőséget kapjanak arra, hogy a saját maguk által meghatározott kereteken belül maguk beszélhessenek az életükről – hogy ezúttal ők formálhassák a róluk alkotott képet.

Lovas Emília a Független Színház Kaméleonlány című előadásában.
Fotó: Vince Alina

A szervezők, Balogh Rodrigó és Illés Márton számára azonban ugyanilyen fontos törekvés az is, hogy a színházcsinálást végre romák által is űzött alkotótevékenységnek láttassák. Mert míg a zene és a tánc hagyományosan (akár azt is mondhatnánk, sztereotip módon) a romákhoz köthető művészeti ágak, addig a színjátszás korántsem számít annak. Különösen igaz ez a színházi struktúrát máig domináló polgári illúziószínház formátumára, amely szinte kizárólag az „operettcigány" szerepkörében jelöli ki a romák helyét (és ezzel többnyire ugyanolyan reflektálatlanul járul hozzá az előítéletek megerősítéséhez vagy akár a rasszista sztereotípiák újratermeléséhez, mint a kereskedelmi televíziók műsorai és a bulvárlapok szenzációhajhász híradásai). Számos oka van annak, hogy a hagyományos irodalmi színházban sem témaként, sem előadóként nincsenek jelen romák. A legfontosabb ezek közül alighanem az intézmény által forgalmazott klasszikus és polgári drámarepertoár, amelyben számos más jelenség mellett a kisebbségi identitás, többség és kisebbség együttélése vagy általában véve a faji különbségtétel nem számít megjelenített problémának.

Nem véletlen tehát, hogy a fesztiválon bemutatkozó roma színházi alkotók a polgári illúziószínház drámakánonjának reprezentációja helyett a személyes történetmesélés hagyományához kapcsolódnak. Vagyis egy olyan formához, amely sokkal inkább a kortárs performanszszínházi színtéren örvend nagy népszerűségnek. A fesztivál általam látogatott első felében négy egyszereplős produkció volt műsoron, amelyek a személyes identitásperformansztól a dokumentarizmuson keresztül a posztdramatikus performanszig igen széles műfaji skálán mozogtak, és amelyek valamiképp mind az egyéni és kollektív identitás, a családban gyökerezettség, a kirekesztés és az asszimiláció témáival foglalkoztak.

A Független Színház *Kaméleonlány* című ősbemutatója a négynapos nemzetközi találkozó nyitóelőadásaként bizonyos szempontból folytonosságot képez a tavalyi, első fesztivál programjával. Az íróként és dramaturgként Illés Márton jegyezte szöveg ugyanis olyan történetekből keletkezett, amelyeket az elmúlt egy évben lebonyolított *Roma hősök* workshopsorozat résztvevői alkottak meg az „én hősöm"/„én hőstettem" témában a tavalyi négy bemutató alapján kidolgozott, a nyilvánosság számára is elérhető oktatási módszertan alapján.[1] A Lovas Emília által életre keltett sztorik nem egy személytől származnak, mivel azonban rendkívül személyesek, ugyanakkor a bennük megalkotódó csoporttapasztalat szempontjából egyszerre általánosak is, a maguk töredékességében kirajzolnak egy akár szerepként is értelmezhető fiktív

1 Az oktatási módszertan elérhető a Független Színház honapján: http://fuggetlenszinhaz.blogspot.com/2018/02/elkeszult-az-elso-roma-dramairodalmi-es.html, a workshopok anyagának dokumentációja pedig az alábbi linken található: https://romahosok.blogspot.com/.

alakot. Egy tizenéves, életteli roma lányt, akinek az egyébként is turbulens tinédzserkori személyiségfejődését megnehezíti kisebbségi származása, az otthonról hozott és a kívülről meghatározott identitásmintázatok közötti állandó feszültség. Persze bizonyos szempontból minden fiatal életét meghatározza a konfliktus, amely a saját elképzelései, valamint a szülei és tanárai által támasztott elvárások összeütközéséből ered. Azonban az is könnyen belátható, hogy ezt az életszakaszt jelentősen meg tudja nehezíteni az, ha az otthoni és az iskolai szerepminták közötti útvesztőben bolyongva kell rájönni arra is, mit jelent tulajdonképpen románnak lenni.

Amikor valaki rajzolni, táncolni és énekelni szeret, de folyton azt hallja, a matek és a nyelvek a fontosak, mert azokkal lehet csak jó álláshoz jutni – és egy románnak egyébként is az élet minden területén sokszorosan túl kell teljesítenie, ha azt akarja, hogy elismerjék és befogadják. Vagy amikor nem tudja eldönteni, hogy a faluban maradást és a korai családalapítást választó nővért tekintse példaképnek, vagy azt, aki továbbtanult, és a fővárosban él, távol a biztonságot jelentő gyökerektől (és a fájdalmas lemondással végződött első szerelemtől). Mert ha az utóbbit választja, könnyen annak belátására kényszerül, hogy a többségi társadalom szemében a jó cigány voltaképp már nem is cigány. De a színpompás öltözete miatt „roma papagájnak" nevezett kisebbségjogi aktivista sem könnyíti meg egyértelműen a dolgát, amikor tudtára hozza, hogy bár eleddig cigánynak gondolta magát, ő voltaképp roma. Mégis neki köszönheti, hogy rátalált a kaméleonidentitásra, vagyis szembesült azzal az elvárással, hogy mindig igazodnia kell a környezetéhez. Az előadás nem kerüli a romák társadalmi megítélését döntően befolyásoló problémákat sem, lásd tinédzserkori gyerekvállalás, és az ebből következő korai iskolaelhagyás. A leány ugyanis egy évvel az érettségi előtt abba akarja hagyni az iskolát, hogy megszülje az azóta kitoloncolt menekült szerelmével közös gyerekét, és erről a vele dialógusba bocsátkozó, nevelési tanácsadóként lelepleződő testetlen hang sem tudja lebeszélni. A Szegedi Tamás András rendezésében végig szuverénen meggyőző, mégis éterien bájos Lovas Emília cigánylánya ezen a ponton romantikus tündérmesébe hajlóan tesz hitet a fiatalság mint szupererő mellett, mondván, az iskolát később, a baba mellett is be lehet fejezni. Hiszen tanulás és gyerekszülés sorrendje tetszőlegesen felcserélhető. (Azt kívánom, bárcsak olyan lenne a gyermeküket egyedül nevelő fiatalkorúakat támogató szociális intézményrendszer Magyarországon, hogy mindez ne csak a mesében legyen igaz.)

Ezzel szemben a Romániából érkezett produkció már csak azért sem meseszerű, mert alapja egy valós történet: a David Schwartz által rendezett *Nem láttál semmit!* a 2014-ben rendőri őrizetben elhunyt 26 éves Daniel Dumitrache halálának körülményeit próbálja rekonstruálni a rendőrök tanúvallomásai, újságcikkek és kommentek, valamint az áldozat családtagjaival készített interjúk felhasználásával. A dokumentumszínházi előadás szövegét Alex Fifea állította össze, és ő is ad hangot minden megszólalónak (Catalin Rulea zenei kísérete mellett). A szerepváltásnak talán nem, inkább csak a beszédpozíció megváltozásának nevezhető töréspontok a Stúdió K apró terében szó szerinti helyváltoztatásként jelennek meg: a vallomást tevő rendőrök a tér egyik végpontjában állnak, a másikban vetítővászon képekkel és dokumentumokkal, s megint máshonnan szól a narrátor, a rokonok és a véleményt nyilvánító „istenadta nép" hangja. A parkolóknál az autósok körül lézengő fiatalok ugyan felismerhetők speciálisan bukaresti jelenségként is, kilátástalan életük és kiszolgáltatottságuk azonban univerzális problémává teszi a sérelmükre elkövetett rendőri erőszakot. Ez legkésőbb akkor válik nyilvánvalóvá, amikor további ismert román és amerikai esetek felsorolását halljuk, hiszen „biztonság és bizalom csak annak jár, aki megérdemli". És az idegenként megképzett Másik (cigány, drogos, hajléktalan, fekete, ezek tetszőleges kombinációja stb.), sajnos nagyon úgy tűnik, nem érdemli meg. A fiút a rendőrök csak azért vitték be, mert elfutott, az egyik azért rúgta mellbe, mert távol akarta tartani magától, és félt, ha kézzel megérinti, AIDS-es és hepatitiszes lesz, és feltehetőleg azért maradt magára haláltusájában is, mert undorodtak hozzáérni. Az előítéleteiktől vezérelt rendőrök közül (akik még egymást is olyan csúfneveken emlegetik, mint „Moldáv" és „Bozgor") persze senki sem látott semmit, fel is mentette őket a bíróság. Daniel Dumitrache életének igazságot ez az előadás nem szolgáltathat, de emlékét megőrizheti.

A fesztivál második napjának tematikus fókuszában az erős nők álltak. A bolgár Nataliya Tsekova *Cigánykerék* című one-woman-show-ja (írták: Zdrava Kamenova és Kalin Angelov, rendezte: Kalin Angelov) a szó legszorosabb értelmében vett identitásperformansz. A nyitóképben egy nő áll előttünk mindenes kiskocsijával, hagyományos roma öltözetben (akár a *Kaméleonlány*ban emlegetett roma papagájnő is lehetne), amelynek színpompás darabjait (kendőt, szoknyát, nyakláncokat, karpereceket) egymás után vetkőzi le, csakúgy, mint roma származásának identitásalapító emlékeit. Megszabadulni látszik cirkuszos családja eredettörténetétől, az édesanya babonáitól, tenyérjós nővérétől és a városban banki alkalmazottként dolgozó nagynénjétől is (a tanulás, a gyermektelenség és az asszimiláció itt is elválaszthatatlannak tűnnek egymástól). A végén ott áll „kifehéredve" (egy szál fehér ruhában), készen arra, hogy elfogadja a szomszéd gádzsó vacsorameghívását – hiszen már nem látszik rajta, hogy a cigánytelepről származik. De amint az az ilyen, tudatosan létrehozott identitáskonstrukcióknál lenni szokott, egy óvatlan pillanatban visszalopakodnak a kiradírozott emlékek, újra feketévé válik a bőr és a szem, felizzik a melegséget adó, de senkit meg nem perzselő belső tűz.

Ilyesfajta etnoszínházra a spanyol Sonia Carmona Tapia szuggesztív produkciója nyomokban sem emlékeztet. A *Határtalan méltósággal* műfaját tekintve sokkal közelebb áll a performanszhoz, mint a hagyományos szerepjátékon alapuló színházhoz. Az előadó az első perctől kezdve figyelmen kívül hagyja néző- és játéktér hagyományos szétválasztását: a nézők közt jár-kel, sokszor szoros testi közelségben, ellentmondást alig tűrően ragadja meg és viszi őket a színpadra játékostársnak, kellékeket szór köztük szanaszét (piros bohócorrot, papírvirágokat), még a koszos felmosórongy vizéből is jut a kedves közönségnek. Játéka szó szerint nem hagy minket érintetlenül, amit az általa elmondott történet vonatkozásában ugyanilyen bizonyossággal talán már nem állíthatunk (főként ha tolmács/fordító közvetítésével van csak hozzáférésünk a szöveghez). Egyes szám első személyű narrációjában az első boldoggá avatott cigány nő (Emilia Fernández Rodríguez) és az első akadémiai végzettséget szerzett cigány előadóművész (Gabriela Ortega Gómez) élettörténete keveredik, amit a kommunista és a Franco-rezsim rémtettei kereteznek. Az állandó intenzitású, rendkívül szuggesztív előadásmód olyannyira a játék „itt és most"-jára fókuszálja a figyelmünket, hogy szinte lehetetlenné válik a bonyolult szerepváltásokkal, vendégszövegekkel és – ha jól sejtem – rengeteg improvizációval operáló, asszociatívan építkező, töredékes narráció követése. Ennek az előadásnak alighanem maga Sonia Carmona Tapia a hőse.

PROICS LILLA

NEKÜNK ILYEN TAPASZTALATAINK VANNAK, SAJNOS

Beszámoló a SZÍVhang projekt tapasztalatairól és hatásairól a Sajátszínház csoport egyik résztvevőjétől

A Sajátszínház tíz hónap alatt megvalósított programja során többek közt megszületett az *Éljen soká Regina!* című előadás, amelyet a Trafóban eddig három telt háznyi közönség látott, és amely az érdeklődők számára is ismertté tette a programot. Fontos rögzíteni azonban, hogy a program célja nem egy előadás létrehozása volt: a próbaidőszak első felében végzett munka olyan módon és olyan szempontok szerint épült fel, hogy az előadás eszköz lehessen arra, hogy résztvevői bárki másnak hozzáférhető módon beszélhessék el azokat a tapasztalataikat, amelyeket a gyermekvállalással kapcsolatban kisebbségi csoport tagjaként éltek meg egy többségi közegben. A produktum tehát mindannak összessége, amit ebből meg lehet mutatni.

A 2016-ban megkezdett munka időközben, a bemutató óta azzal folytatódott, hogy a csapat számos északkelet-magyarországi kistelepülésre, községbe, városba is elvitte az előadást és a hozzá kapcsolt programokat. A nézők az előadást követően kiscsoportos irányított beszélgetésekben dolgozták fel az élményeiket az alkotókkal együtt. A beszélgetések elsősorban arra irányultak, hogy a nézőknek mennyiben vannak a látottakhoz hasonló, illetve attól különböző tapasztalataik. Majd az arra vállalkozók a Sajátszínház a projekt első szakaszában használt digitális történetmesélés programján is részt vettek.

A falvakban tartott előadások nyilván másféle előkészületeket igényeltek, mint a Trafóban bemutatott premier. Kellett egy olyan, fizikailag alkalmas játszóhely, ahol van például áram, és amelyet a polgármester hajlandó volt adott napra rendelkezésre bocsátani. Koordinátorokat kellett találni és kiképezni, hogy az illetők tudjanak közönséget toborozni úgy, hogy legalább ötven ember részt vegyen az előadáson. Ebben a színházi évadban a munkát újabb nyertes pályázat támogatta.

A kiscsoportos beszélgetések alapvető részei a munkának, hiszen menet közben nyilvánvalóvá vált, hogy hiába lesz színházi előadásként sikeres a produkció, az egész folyamat szempontjából ez még akár kontraproduktív is lehet, ugyanis a résztvevőkben sok feszültséget is kelt, ha nem kapnak valós, számukra értelmezhető, beépíthető visszajelzést. A stáb a Trafóval is együttműködve igyekezett tehát megmozgatni azt a formát, hogy a színház érdeklődő közönsége tényleges párbeszédbe tudjon kerülni az alkotókkal, mert a falvakban alkalmazott kiscsoportos munka színházi körülmények között az érdeklődők nagy létszáma miatt nem működött volna. Így a Trafóban jobb híján frontális helyzetben zajlott a beszélgetés, amolyan közönségtalálkozóként.

Erre az írásra készülve azonban azzal a dilemmával szembesültem, hogy csak azokban a beszélgetésekben is, amelyeket láttam-hallottam, a projekthez való saját viszonyukról az alkotókban sokkal több fontos dolog fogalmazódott meg, mint amennyit ebben a szövegben fel lehetne dolgozni. Ezért a teljesség igénye nélkül az általam leginkább fontosnak tartott anyagokból dolgoztam az előadásokat követő csoportmunkák és beszélgetések közül, amelyeket a stáb egytől egyig rögzített. Így a Lucfalván és a Trafóban készült felvételekből a lehető legkevesebb szerkesztői beavatkozással szeretném megmutatni, hogy a résztvevők életére milyen hatásokat gyakorolt a program, illetve hogy ők maguk hogyan reflektálnak arra, amit az előadásban megmutatnak és elmondanak. A borsodi előadásokat követő kiscsoportos munkák közül azért esett a választás a lucfalvaira, mert a jellemzően konfliktusmentes csoportmunkákkal ellentétben itt jelentős vita kerekedett, amelyben éppen ezért talán élesebb állítások hangzottak el (a csapat tagjait beazonosítva, a többi megszólalót anonim formában, az ábécé betűivel jelölve idézem). Továbbá érdekes ránézni, mit is reprezentál a két különböző helyzet a játszóknak, és mit a közönségnek.

Lucfalva, kiscsoport

P: Nekem nem tetszett, mert ez megalázó volt a romákra, elmaradott cigányoknak voltak mutatva, pedig fejlődünk mi is. A csúnya beszéd és csúnya viselkedés sem kellett volna bele.

Háda Fruzsina: Semmi olyat nem szeretnénk a színpadon mutatni, ami nem igaz, ami kitalált, ami a valódi élettől idegen. A saját történeteinkről beszélgettünk, amelyeket el is játszottunk. A történetekből, majd az azokból felépített

jelenetekből kiderült, mi történt egy roma nővel a kórházban vagy a családsegítőben. Megmutatjuk, hogyan küzdünk, hogyan küzdenek meg ezekben a helyzetekben.

P: Hát, nem kellett volna.

Horváth Zsanett: Ez nem jelenti azt, hogy minden cigány és minden magyar így viselkedik. Ez arról szól, hogy nekünk ilyen tapasztalataink vannak, sajnos.

P: Hát, én körülbelül onnan kezdtem volna, hogy mi, romák általában közmunkások vagyunk, mert máshova nem nagyon akarnak minket felvenni. És úgy folytattam volna, hogy ne nézzék le a romákat, ahogy egyébként a tévében, és mindenhonnan ezt halljuk, amikor mi is dolgozunk, nem pedig lopunk, mint ahogy Lázár mondta. Becsületesen és szegényen élünk, tisztaságban.

S: Igenis azt kell megmutatni, mennyire megalázzák a cigány asszonyokat. Közmunka helyett ők is elmennének bárhova dolgozni – csak ne feketébe kelljen. Nézzen más szemmel az előadásra! Rajtam például nem látják, hogy cigány vagyok, ezért úgy is viszonyulnak hozzám a parasztemberek. Ha pedig nem helyezkedem szembe a cigányokkal, akkor megváltozik a helyzet. És azt se gondolja senki, hogy csak cigány emberek viselkednek csúnyán.

P: Pont azt kellene megmutatni, hogy a cigány asszonyok is tudnak példamutatóan élni.

S: Azt kell megmutatni, hogy megaláznak minket.

Kállai Gergőné Vali: Elmondom önnek, hogy amikor bementem az anyaszállóra, normálisan, kulturáltan, tiszteletettudóan beszéltem, kértem egy szobát a kisfiammal, akit műtöttek. És a nővér úgy nézett rám, mint a szarra. Azért, mert roma vagyok. Annyira bepörgetett a viselkedésével, hogy aztán csúnyán beszéltem vele. Az ember nem tud már szépen beszélni, ha lealázzák a földig.

R: De én nem fogom megtapsolni, én ezért nem fogok ujjongani, hogy azt láttam: a romák ilyenek. Nekem ez nem tetszett. Engem nem érdekel, ki él itt Magyarországon, roma, magyar, zsidó vagy migráns, én ezzel nem szoktam foglalkozni. Engem az érdekel, hogy tiszteljenek meg mint embert.

Háda Fruzsina: Neked akkor nem is volt olyan élményed, mint a szomolyai nőknek?

P: Dehogynem…És mi van, ha a családon belül történik ilyen?

Háda Fruzsina: Volt ilyen jelenet, nem emlékszik?

P: Én azt már nem láttam, mert kimentem.

S: Mondhatok valamit? Hátha meg tudom győzni. Ha nem cigányként nézzük, hanem mondjuk orvosként, akik közül tízből kettő megért ebből valamit, azt, hogy aki bejön hozzá, az egy ember, és kész, akkor ez az előadás tökéletes. Nem magunkat kell megváltoztatni, hanem őket. A csúnya beszéd mindenkiben benne van, csak helyzet kérdése, mi jön ki.

Horváth Zsanett: Múlt héten Debrecenben játszottuk az előadást, utána odajött hozzánk egy gyerekorvos, megköszönte, és azt mondta, ezt kellene orvostanhallgatóknak megmutatni, mert ez a valóság, ő ugyanezzel találkozik.

S: Le kell érzékenyíteni őket.

Horváth Zsanett: Gondolj bele, ez hány éve folyik már így.

P: De miért nincs ennek pozitív oldala? Miért csak a negatív?

S: De hát a történetekben sértegették a cigányasszonyokat.

P: De mi volna akkor, ha ez az előadás máshogy is megmutatná a cigányokat, hogy igen, el vagyunk nyomva, de akkor sem viselkedünk csúnyán.

Kállai Gergőné Vali: De nem ezt kell látni ebből, hanem azt, hogy muszáj kiállnod magadért és a gyerekedért. Ez a helyzetről szól, amiben vagy, nem pedig arról, hogy csúnyán beszélsz.

P: Akkor jó. De ha ilyen durván beszélünk, azzal mit érünk el?

Kállai Gergőné Vali: Azt, hogy kiállunk magunkért. Van egy büszkeségünk. Engem ne taroljon le egy olyan ember, aki mást lebecsül azért, mert az cigány.

P: Ha korona lesz a fejeden, akkor is azt fogják csak mondani, hogy cigány. Ti még fiatalok vagytok. Ez nem fog megváltozni.

A lucfalvai előadást és a kiskörös csoportmunkát követő saját zárókör az alkotókkal

Kállai Gergőné Vali: Nem vagyok olyan színész, hogy megjátsszak egy szerepet: nekem csak egy valódi dolgot kell a színpadra tennem. Ha nem így csinálnám, az olyan lenne, mint egy hazugság. Én ezt átgondoltam. Ha nem így mondom, akkor az nem én vagyok.

Lakatos Rudolfné Noémi: Láttam, hogy a nézők jönnek velünk. Jól éreztem magam, mintha otthon lettem volna. Anyámnak a születésnapjára képzeltem magamat, utána már jött minden.

Horváth Róbert: Ez az előadás érzelmesebb volt, mint máskor.

Orgon Ilona: Az alpolgármester lenyűgözött a kiskörben: azt mondta, mi vagyunk, akiknek ezt képviselni kell, és nagyon sok helyre el kell mennünk, hogy ezt sokan lássák. A kórházi cigányszobákról is beszéltünk, és arról, ki mit élt át.

Oláh Attila (Lucfalva): Amikor énekelni kezdtél, tele lett a szemem könnyel. Aztán nevettem azon, ahogy pálinkázol. Fel, le, mint egy hintán, közben pedig kiderült, miről is szól ez az egész.

Horváth Zsanett: Most már volt egy kis időm gondolkodni. Ez a két asszony valami miatt visszajött.

Trafó, közönségtalálkozó

A: Milyen volt a próbafolyamat?

Orgon Ilona: Havi két-három szociodráma után próbáltuk magunk előtt is megnyitni a történeteinket. Sokat nevettünk magunkon, és még szorosabb barátság lett köztünk.

B: A rendezőhöz lenne kérdésem. Történeteket kerestél, történeteket gyűjtöttél, vagy mi alapján választottad ki a résztvevőket?

Romankovics Edit: Nagyon fontos, hogy nem lettek kiválasztva, és nem én kerestem a történeteket. Ez egy nagy projekt volt, amelyben sokan dolgoztunk együtt. A helyi ROMANO Egyesület hívott be embereket. A szociodrámás munka során osztottunk meg egymással történeteket, majd ezekkel dolgoztunk tovább Gyulay Eszter dramaturggal és Horváth Kata projektvezetővel együtt. Ebben a munkában is az vett részt, akinek kedve volt hozzá. Tehát nem casting volt, hanem aki azt mondta, hogy ebben is részt venne, az benne maradt az előadásban is.

Horváth Kata: Amikor ezt elindítottuk, volt egy téma, amivel szerettünk volna foglalkozni, ami nagyon tágan roma nők a hazai intézményrendszerben (egészségügy, gyámügy stb.) szerzett tapasztalatait jelentette. Nem történeteket akartunk gyűjteni, hanem együtt gondolkodni erről a témáról,

Az Éljen soká Regina! című előadás a Trafóban. Fotó: Csoszó Gabriella

amiről egyébként bárkinek lehetnek a tapasztalatai, de akik vidéken, rosszabb anyagi körülmények közt élnek, netán sötétebb a bőrük, azok életére sokkal mélyebb következményekkel járnak mindezek. Fontos volt, hogy együtt dolgoztunk, és megtanultuk egymásnak elmondani ezeket a dolgokat. S az, hogy mi került a színpadra, a folyamat szempontjából másodlagos volt.

C: Visszahatott-e, és hogyan az életetekre ez a próbafolyamat?

Báder Renáta: A faluban eleinte értetlenkedve fogadták, amit csináltunk. Most már gratulálnak, és szinte mindenhol azt halljuk, hogy vigyük el minél több helyre, és mutassuk meg, mit élnek át a roma nők.

Rácz Anita: A gyerekeim mindig is örültek annak, hogy ezt csinálom, bár a lényeget nem meséltem el, mert az azért siralmas. Igaz, hogy ők tudják, nekem mi fáj.

Kállai Gergőné Vali: Én közmunkán dolgozom, a kollégáimat eleinte nem is érdekelte, mi ez, aztán idővel egyre többször vittünk jó élményeket a munkahelyre. A családom pedig büszke rám. Hogyan hatott rám? Én erősödtem, bátrabb lettem bárkivel szemben. Nem hunyászkodom meg. Én megmondom, ha tetszik, ha nem, ha orvos az illető, ha ügyvéd.

Orgon Ilona: Én úgy indultam neki, hogy igazoltan lógok egy napot a munkahelyről, de ott maradtam, mert jól éreztem magam.

Rácz Anita: Voltak olyan helyzetek, amikor éreztük, hogy milyen nehéz a másikunknak. Akkor megfogtuk egymás vállát, és próbáltunk abból a teherből átvenni, hogy ő megszabaduljon.

Báder Renáta: Azért vállaljuk az őszinteséget, hogy másoknak is megmutassuk, ki merünk saját magunkért állni, merjenek ők is.

Rácz Anita: Nekem nagy megkönnyebbülés ez a projekt. Én sok mindent elnyomtam magamban. Azt is, amit az előadásban láthattak, ahogy akkor a lányommal úgy beszéltem. Most már örülök, hogy többször is előadhatom, hogy így mondjam, ezt az élettörténetemet.

Kállai Gergőné Vali: Ebben a színházban az a jó, hogy saját magamat tudom adni. Nem kell megjátszanom magam.

D: Hogyan dolgoztatok a legelején? Mit csináltatok, hogy elkezdtetek együttműködni?

Kállai Gergőné Vali: Azt tudni kell, hogy a legelején nem bíztunk bennük. Katát ismertük, mert Szomolyán lakott, de bizalom nem volt. Menet közben aztán szépen kialakult. Éreztük, hogy fontosak vagyunk nekik, számít az, mit gondolunk, és mindig megosztották velünk, mi a terv.

Rácz Anita: És nem úgy kezdődött, hogy ki kellett tálalnunk mindent. Először játszottunk. Egymásra kellett figyelnünk, hogy érezzük, ki milyen feszült, milyen hangulata volt.

Báder Renáta: Ez az egész nem jöhetett volna létre, ha köztünk nem alakul ki ez a nagyon nagy bizalom.

A szerző köszöni Horváth Katának a cikk megírásához nyújtott segítségét.

LENGYEL ANNA

ROMAÁBRÁZOLÁS A MAGYAR SZÍNPADOKON

A társadalmilag elkötelezett színház hagyománya

Tudvalevő, hogy a szovjet blokkban legvidámabb barakknak becézett ország legjobb színpadai a társadalmi párbeszéd fontos fórumai voltak. A hetvenes évek közepétől a kaposvári Csiky Gergely Színház szinte valamennyi előadása a színház kódolt nyelvén arról szólt, amiről nyíltan nem beszélhetett. Alkotó, néző és kritikus pedig anyanyelvi szinten olvasott a sorok között.

Aztán egyszer csak kimentek az oroszok, és beköszöntött a demokrácia. Ezentúl bárki arról és úgy csinálhatott színházat, amiről és ahogyan akart. A szabadság kezdeti eufóriájának elmúltával még mintha némi tanácstalanság lett volna úrrá a legjobb rendezőkön is, hogy most akkor miről is szóljon a színház. A jelenség igazolta azt az alapbölcsességet, hogy bár az autokratikus vagy diktatórikus rezsimek egyfelől ártanak a művészetnek, amennyiben korlátozzák a kifejezés szabadságát és/vagy – ahogy manapság Magyarországon szokás – nem juttatnak elég adófizetői támogatást a „renitens" alkotóknak, másfelől viszont számos témát kínálnak a *per definitionem* társadalomkritikus művészeknek.

A kilencvenes évek végétől a kétezres évek végéig talán csak Mohácsi Jánosnál és Pintér Bélánál számíthatott rá a néző meglehetős biztonsággal, hogy az előadás a minket körülvevő valóságról, a mai magyar társadalomról fog szólni. (És persze kiemelendő Schilling Árpád 2004-es *FEKETEország*ja mint a politikai kabaré műfaját páratlan színvonalon újjáélesztő produkció.) Az azonban ekkor még váratott magára, hogy a művészszínház újra a legfontosabb közéleti fórum legyen. Pedig téma lett volna bőven.

A szólás szabadsága mint a gyűlöletbeszéd szabadsága

A rendszerváltás nyomán például rögtön kiszabadult a palackból Csurka István szelleme: az író többé nem kódolta antiszemitizmusát, amely hamar lelkes követőkre talált, s amelyet a mai kormányfő 2002-ben kézfogásával szentesített, és amely kellő színházi ellenállás hiányában aztán az „Ascher-café"-ban[1] és a Hátország Színház[2] megalakulását célzó pályázatban csúcsosodott ki. S még sehol sem volt a mai politikai közbeszéd a maga gyűlölködő retorikájával és rasszizmusával, amikor az addig teljes békében zajló Pride felvonulóit egy nap Molotov-koktélok fogadták, az első magyar politikus „előbújásának" másnapján pedig a Lánchíd rádió honlapja Szetey államtitkár urat mellén rózsaszín háromszöggel ábrázolta az auschwitzi haláltábor „Arbeit macht frei" felirata előtt.[3] De mindenekelőtt évről évre egyre inkább tűrt nyomdafestéket a romák elleni gyűlöletbeszéd, s nem kérdés, hogy Bayer Zsoltnak a *Magyar Nemzet*ben 2006-ban megjelent uszítása, mely arra a mondatra fut ki, hogy „cigány gyerek elgázolása esetén tapossunk bele a gázba", nagy ihletője volt a romák elleni 2008–2009-es támadássorozatnak. Az i-re aztán a Magyar Gárda 2007-es megalakulása tette fel a pontot.

2010-től a különböző közszolgák megszólalásai és az azóta az országot irányító kormányok cselekedetei legitimálják a romák elleni gyűlöletet. A volt külügyminiszter egyetemi jegyzetben szentesíti a faji előítéletet („Azért van, hogy olyan sok roma szellemileg leépült, mert a roma kultúrában megengedett, hogy testvérek vagy unokatestvérek házasodjanak, vagy akár anélkül szexuális életet éljenek egymással" – írja Jeszenszky Géza 2012-ben a magyarországi kisebbségekről szóló tankönyvi fejezetben), a volt lelkész miniszteri székből tagadja az egyébként a köztudatban alig jelen lévő porajmost („fontos tudni, hogy Magyarországról semmifajta roma, cigány deportálás nem történt" – így Balog Zoltán 2014-ben); bírósági verdikt legalizálja a szegregált oktatást (l. a Kúriának az első fokot felülíró 2015-ös döntése a nyíregyházi Huszártelepen működő iskoláról); a törvény pedig 18-ról 16 éves korra csökkenti az iskolakötelezettséget (2012). A jelen politikai vezetés nemzedékekre előre bebetonozza az elszegényedett romák munkanélküliségét, kulturális leszakadását és napi nyomorát, a lehetetlennel határossá téve a kitörést.

Cigány a színpadon

A magyar színházi és operettkánonban a cigány hagyományosan komikus figura: jobbára egzotikus alak, viccesen beszél, parádésan bazsevál, és szinte sosem nyer egyénített ábrázolást, szinte sosem tudunk meg semmit az életéről, a problémáiról vagy a személyes drámájáról, a többségi társadalomhoz való viszonyáról nem is beszélve.[4]

Még a rendszerváltás után jelentkező, egyre súlyosbodó

1 A *Magyar Fórum*ban megjelent írás eredeti linkje már nem elérhető. Itt azonban megőrződött: http://docplayer.hu/11793667-Csurka-istvan-ascher-cafe-cimmel-irt.html.

2 Csurka és Dörner erre a – szerintük szociálliberális iga alatt nyögő magyarságot jelképező – névre keresztelte volna át az Új Színházat.

3 Az eset 2007 augusztusában történt: http://nol.hu/archivum/archiv-462199-265558, Szetey beszéde itt látható: https://www.youtube.com/watch?v=BGspUU6fx9A.

4 A cigányok XIX. századi ábrázolásáról a magyar színpadon Szöllőssy Anna tollából kiváló összefoglaló olvasható itt: http://beszelo.c3.hu/cikkek/ciganyok-a-xix-szazadi-magyar-szinpadon.

A hiányzó padtárs (Káva). Fotó: Csoszó Gabriella

társadalmi problémák, az egyre hivatalosabb formát öltő romaellenesség, az egyre durvuló közbeszéd is csak a legritkább esetben gondolkoztatta el az alkotókat arról, hogy talán összetettebben kéne ábrázolni a színpadon a cigány karaktereket, hogy *horribile dictu* egyenesen róluk, nekik, velük is lehetne színházat csinálni.

És akkor megtörtént az elképzelhetetlen. Mint ismeretes, 2008–2009-ben egy csoport neonáci terrorista kilenc magyar községben támadást intézett egy-egy találomra kiválasztott romák lakta ház s a benne élők ellen. Akárcsak a magyar színpadok, ők se foglalkoztak kicsit sötétebb bőrű honfitársaink egyénítésével: a házban lakókról mit sem tudtak, nem érdekelte őket, hogy Kóka Jenő (a gyilkosok hatodik, utolsó halálos áldozata, Tiszalökről) harminc éve ugyanazon a munkahelyen dolgozott, s halála idején is épp munkába indult; nem hatotta meg őket, ha egy ház tele volt gyerekkel (Piricsén Gyetináséknál öt, Tatárszentgyörgyön a hátulról lelőtt ötéves Csorba Robika családjában három apró gyerek volt a felgyújtott házban). S bár a többségi társadalom elsöprő része elítélte a támadásokat, kevesen kerestük a hibát magunkban is, pedig a fent idézett súlyosan rasszista kijelentések és gyakorlat ellen a legritkább esetben vonultunk utcára.[5]

A támadások végre felébresztették Csipkerózsika-álmukból a vezető kőszínházakat, s végre újra szólni kezdtünk arról is, ami nap mint nap körülvesz bennünket. Végre a színházi fősodor legjobbjai kezdték demisztifikálni a cigány karaktert, s legalább kísérletet tettünk rá, hogy elmeséljük az ő történeteiket is.

Az ábrázolás lehetőségei

Amikor egy ország elitkultúrája évszázadokon át negligálja vagy egyénítetlen, egzotikus, hol romantikus, hol negatív figurának ábrázolja az adott társadalom legnagyobb kisebbségének képviselőit, akkor bizony az ébredés pillanatától hatalmas munka vár e kultúra képviselőire (gondoljunk csak Hollywood és a feketék viszonyára). Itt kell megjegyeznünk, hogy már a „romaábrázolás" kifejezésben is van valami leereszkedő, hiszen eleve azt sugallja, hogy majd mi, a Nagy Fehér Testvér fogjuk őt ábrázolni. Ennek az írásnak azért lett mégis ez a címe, mert legfőbb témája éppen az, hogy a többségi társadalom mit kezd színpadán a romákkal.

5 A hatalom pedig hallgatott. Miközben az újabb és újabb támadások híreit olvashattuk a napilapokban, Sólyom László köztársasági elnök egészen a hetedik, tatárszentgyörgyi támadásig nem szólalt meg az ügyben, hiába hiányolta világos állásfoglalását egyik publikáció a másik után. Hallgatott az az elnök, aki 2007-ben a Magyar Gárda megalakulására reagáló kritikákat azzal hallgattatta el parlamenti évadnyitó beszédében, hogy „nincs és nem is fenyeget ma fasizmus Magyarországon", ám egyúttal biztosított minket: „az államfő meghallja azok hangját, akik valóban félnek". A beszéd teljes szövege itt olvasható: http://mek.oszk.hu/14100/14120/14120.pdf.

A kérdés strukturálisan is összetett: szólnunk kéne a konkrét roma figura ábrázolásáról a nem roma drámában és színpadon – már megírt, új, illetve megrendelésre születő vagy dokumentarista művekben; a romákat érintő témák színpadi ábrázolásáról, köztük a többségi társadalommal való viszonyról, s persze az előítéletekről; a romák történetéről; arról, hogyan jelenik meg a színpadon a rasszizmus és a többségi társadalom felelőssége; de ki kéne térnünk mindazokra a színházi ábrázolásokra is, amelyek a roma közösségen belül saját indíttatásból vagy gádzsó művészek kezdeményezésére színházi részvételi vagy közösségi projekt formájában valósulnak meg.

Teljességre sajnos több okból sem törekedhetünk: egyrészt e sorok írója messze nem ismer minden idevágó vállalkozást, másrészt ha átfogó képet akarnánk festeni a témáról, az még áttekintés gyanánt is kitöltené e folyóirat valamennyi oldalát. Marad tehát a szubjektív szemszög, amelynek elsődleges fókuszában mégis azok az előadások állnak, amelyek leginkább eljutnak a művelt, fehér bőrű nézőhöz, akár mert a színházi kánon rendszeresen hivatkozott részévé váltak (*Csak egy szög*), akár mert a legnépszerűbb kőszínházak vagy függetlenek előadásai (*Cigányok, Szutyok*), akár mert egy adott pillanatban és egy adott társadalmi közegben sokat beszéltek róluk (*Szóról szóra*[6], *Újvilág, Éljen soká Regina!*).

Kiemeljük továbbá a Balogh Rodrigó rendező alapította Független Színház igen sokszínű tevékenységét, hogy bemutassunk egy olyan teátrumot is, amelyről a többségi társadalom egyébként érdeklődő színházlátogatója jellemzően nem szerez tudomást, és amelyet még a szakma is nagyon ritkán tüntet ki figyelmével. A választás azért is rájuk esett, mert a csapat fiatal ösztöndíjasai indították el a színpadi romaábrázolásról azt a párbeszédet (l. nyílt levelezés), amely hamar félbeszakadt ugyan, de amelynek folytatása sürgetően kívánatos lenne, mert a téma leglényegéről szól.[7]

A romák története magyar színpadon

Érdekes, hogy máig az egyik legösszetettebb romaábrázolás Mohácsi János 2003-as rendezésében, a kaposvári *Csak egy szög*ben jelenik meg. Tudomásunk szerint ez az egyetlen olyan magyar színházi előadás, amelyet nem romák készítettek, de a romák történetével is foglalkozik.

A nagyszabású zenés opus (zeneszerző: Kovács Márton) történelmi kontextusba ágyazva, kíméletlenül, mégis leleményes iróniával mutatja fel a legnagyobb magyar kisebbséggel szemben fennálló előítéleteket, a megértés kölcsönös hiányát s a tomboló sötétség legelrettentőbb aktusait a porajmostól a pogromokon át a hétköznapi fasizmus zsibbasztóan ismerős megnyilvánulásaiig. Kovács Zsolt nyitómonológja legendákról, hiedelmekről és kétes valóságú történetekről szól – halálosan komoly, s mégis folyton ott bujkál szemében a huncutság: hogy igaz is, amit mesélek, meg nem is. Ez a kettősség végigkíséri a négy és fél órás estét.

A cím az egyik legalapvetőbb előítélet-közhely szellemes kigúnyolása: a darabban Krisztus keresztre szögezését a cigányokra bízzák, csakhogy ők el akarnak lopni egy szöget, ezért a két bokát egymásra teszik, és egyetlen szöggel ütik át (*ad notam* „nem loptunk mi csak egy szöget Jézus vérző tenyeréből"). De az előadás felejthetetlen abszurd katarzisa a „magyar" embert megevő cigányokról zajló XVIII. századi kirakatper, amelynek csúcspontján egyszer csak feláll a koronatanú, hogy előadja cáfolhatatlan bizonyítékát: „Ott voltam. Engem ettek meg."

A második felvonás tárgya a XX. század, benne kiemelten a roma holokauszt. Mohácsi szívfájdító költészettel mutatja meg a gázkamrában egymásba csimpaszkodó meztelen testeket. A komikus oldást egy jellegzetes mai abszurditás hozza meg: a romák megpróbálnak beköltözni a nekik kiutalt házakba, amit a helyi fehér lakosság persze nem tűr. A konfliktushoz kiérkező rendőr zárómondata az üres politikai korrektség pompás persziflázsa: „Mindenki egyenlő, a cigányok is egyenlők, meg az emberek is egyenlők."

A történetek és a figurák gazdagságát, az alkotók (társíró: Mohácsi István) folyamatos önreflexióját és vakmerő iróniáját pompásan egészíti ki a hasonlóan összetett érzékenységű látvány és zene: az átlagos magyar cigány család életében sokszor életmentő szerepet játszó fából – vagy ha akarom, a kedves városi legenda toposzából, a „felégetett" parkettából – épült stilizált díszlet (Khell Zsolt), a roma nők tarka öltözékének közhelyét a fekete, a fehér és a szürke árnyalataiban bemutató jelmez (Szűcs Edit) és Kovács Márton cigányzenei motívumokat stilizáló, hol mélyen megindító, hol kuncogásra ingerlő zenéje.

Roma történelem egy-egy elbeszélő szemüvegén keresztül

A 2004-ben alapított Független Színház idén másodszor adott otthont nemzetközi roma színházi fesztiválnak „Roma hősök" címmel. Idén volt látható Michael Collins ír szerző és színész saját „traveller"-története, a *Kulturális kérdés vagy sem?*. A ma

6 A *Szóról szóra* és *Az igazság szolgái* esetében elfogultság áll fenn, lévén, hogy ezeket a produkciókat a cikk szerzője jegyzi (l. később).

7 Nem írunk itt most részletesen a többi, a kétezres évek hajnalán megjelenő roma színházról. Jónás Judit roma színésznő vezeti a Duendét. Őt kéri fel a Maladype előzményének tekinthető Vareso Aver 2000-ben Lorca *Vérnász*ának egyik szerepére, melyet Jónás csak úgy vállal el, ha társulatából többeket is foglalkoztat a produkció. A jobbára roma előadókkal, cigány nyelven készülő előadást Jónás javaslatára a Roma Parlamentben mutatják be.

Az ezredfordulón alapítja meg Nyári Oszkár kaposvári roma színész az azóta is sikeresen működő Karaván Színházat, amelynek elsődleges célja a tehetséggondozás, ám amely nagy hangsúlyt fektet romák és nem romák „szerencsés találkozásaira" – innen indul Balogh Rodrigó is. 2005-ben Miskolcon megalakul a Romano Teatro.

Alapvető fontosságú és kiemelkedő színvonalú projektekben mutatnak rá a kirekesztés legkülönbözőbb módozataira, és kérdeznek rá a többségi társadalom felelősségére olyan színházi nevelési foglalkozások, mint a Káva *Szobor* című játéka, amely a romagyilkosságok áldozatainak emlékére készült, ám a valamennyi támadás helyszínéről kiutált műalkotás apropóján a múltfeldolgozás folyamatát vizsgálja, vagy a szintén kávás *Hiányzó padtárs* című színházi nevelési foglalkozás az iskolai szegregációról. Leleplező játékra invitálta a fiatalokat a Manna Produkció *Sorslabirintus* és *A show folytatódik* című tantermi színházi foglalkozásaiban. Fontos, Magyarországon revelatív alkotói újításokat hoz be a Krétakörnek a Kávával együttműködésben az északkelet-magyarországi Ároktőn és Szomolyán készült komplex színházi (és részben filmes) nevelési projektje, az *Új néző* 2008-ban; néhány éve pedig a Katona József Színház *Eltáv* programja az egyik legkitartóbb, vidékre összpontosító kezdeményezés.

Nem szabad megfeledkezni Kárpáti Péter drámai életművének releváns szeletéről sem az *Országalmá*tól a *Tóth Fer*in és a *Világvevő*n át a *Pájinkás János*ig, de fontos tudni „a cigányok ügyvédjének" becézett dr. Magyar Elemér idevonatkozó drámáiról vagy a prózájából adaptált *Suhá*ról is.

A nagyközönség becsábítása szempontjából is fontosak lehetnek a nagyszabású zenés, olykor „roma musical"-nek titulált produkciók, mint a Szakcsi–Csemer-féle *A piros karaván,* amelyet e sorok írója sajnos nem ismer, de amelyet Faragó Zsuzsa dramaturg „a maga nemében első vállalt cigányábrázolás" néven jellemez, vagy mint a berlini Gorkij Színház stúdiójában is sikeres *Journey/Drom,* vagy akár a Nemzeti Színházban – ritkán – játszott *Somnakai.*

hatvan körüli író a saját szemüvegén keresztül láttatja gyerekkorát: önmagát mint sátoros, majd lakókocsis kisfiút, utcagyereket, majd kirekesztett iskolás nagyfiút, de az is kiderül, hogy az ír állam egészen két évvel ezelőttig nem ismerte el a *travellere*ket nemzetiségi kisebbségnek. Hitelesebb a történet nem is lehetne: előadója saját tapasztalatairól számol be, ráadásul profi színész. Az este tartalmát tekintve informatív és sokkoló – jó példa az informális oktatás lehetőségeire felnőtteknek is –, színházi értelemben szakszerű, lebilincselő, bár kicsit hosszú. Mégis az egyik legpozitívabb példa az autentikus romaábrázolásra: roma történet – sőt történelem – egy roma elbeszélésében, igazi színházi előadásban.

A *Határtalan méltósággal* két spanyol történelmi figuráról szól: az első szentté avatott roma nőről és egy neves színésznőről, akik a különböző diktatúrákban borzasztó fizikai és lelki megaláztatások közepette őrizték meg méltóságukat. A kapcsolat itt eggyel távolabbi, hisz a színésznő (Sonia Carmona Tapia) nem a saját történetét meséli el, de roma maga is. A történetek, hősnőik, az előadó személyisége, színpadi jelenléte lenyűgöző még úgy is, hogy olykor el-elkeveredik az események sorrendjében, ezzel az este utolsó harmadára érvénytelenné téve az angol feliratot (író: Jaime Vicent Bohórquez).

Friss, történelmi jelentőségű trauma feldolgozása

A 2008–2009-es támadásokra összetett módon reagált a magyar színházi világ. Túl voltunk eddigre a kilenc támadáson, túl kilenc reggelen, amikor arra nyitotta ki az újságot a kényelmes pesti polgár a kávéja mellett, hogy már megint lecsaptak a neonácik, és megint meghalt vagy súlyosan megsebesült néhány cigány egy sose hallott, távoli faluban, s a rendőrség már megint elszalasztotta a tetteseket. Ahogy sokasodtak a reggelek, úgy vált egyre őrjítőbbé a színházak csöndje. Aztán egyszer csak átszakadt a gát, és egyik roma témájú előadás követte a másikat.

Első helyen említjük itt azt a megoldást, amelyet e cikk írója választott, s amelyről óhatatlan szubjektivitása folytán csakis ismertető jelleggel, a formai választást indokolandó számolhat be. Magyarország egyetlen dokumentumszínháza, a PanoDráma profilváltása épp a támadásokra reagáló projektekben kristályosodott ki. Már a Nobel-díjas Elfriede Jelinek *Kézimunká*jának 2009-es bemutatása is ide kapcsolódott, hiszen a darab négy magyar cigány rasszista indíttatású meggyilkolásáról szól Burgenlandban. Közvetlenül azonban az első hazai szó szerinti, eredeti interjúkból és más hiteles szövegekből szerkesztett (Garai Judit, Hárs Anna, Merényi Anna[8]) verbatim dráma, a *Szóról szóra*[9] (2011, koncepció: Lengyel Anna) volt az az előadás, amely kifejezetten a támadások túlélőinek, a családoknak, a szomszédoknak, a rendőröknek, a gyilkosok munkaadójának, illetve az utca emberének a többségi társadalom és a roma kisebbség ellentéteit példázó szavait állította színpadra. A premier után Parti Nagy Lajos az újonnan felfedezett műfaj iránti lelkesedését azzal indokolta, hogy ez a megoldás leveszi a terhet a drámaíró válláról, nem kell azonnal reagálnia a súlyos társadalmi traumákra, van ideje kicsiszolni a mű ideális változatát, miközben a verbatim dráma szinte azonnali reakciója révén ellátja a

Cigányok (budapesti Katona József Színház). Fotó: Dömölky Dániel

színház mint közéleti fórum lényegi feladatát. A közönségétől minden tekintetben eltérő szociolektus élőbeszédjellege, a támadások korábban ismeretlen részleteinek, kegyetlenségének leírása épp a kiszemelt áldozatok szavaival, illetve az interjúalanyok általánosságban is sokkoló életkörülményei ugyanakkor önmagukban is garantálják a feszült nézői figyelmet. Talán elfogultság nélkül kijelenthetjük, hogy a verbatim dráma – az előadás minőségétől függetlenül – mindenképp informál és felvilágosít, különösen, ha a közönségétől eltérő társadalmi közeget szólaltatja meg színpadán.[10]

A támadásokra adott sokszínű színházi reakció – Parti Nagy megállapítása ellenére – nem egy új, bemutatott drámát is magában foglalt, akár saját ihletésre (például Balogh Rodrigó *Tollfosztás*a), akár megrendelésre (például a katonás *Cigányok* előadásának második fele). E két munkát a már említett romaábrázolás-vita apropóján is érdemes egymás mellett tárgyalni.

Zsámbéki Gábor csaknem harminc évig tartó igazgatása után, 2011-ben Máté Gábor átvette a Katona József Színház

8 A cikkíró fordításokhoz és dramaturgi munkákhoz használatos írói neve.

9 Az előadásnak csak egyetlen szereplője roma, ennek indokairól az ebben a lapszámban megjelenő kerekasztal-beszélgetésben lehet olvasni.

10 Ez fokozottan áll a PanoDráma máig legkomplexebb előadására, a *174/b, avagy az igazság szolgái*ra, amely szintén verbatim színházi formában mutatja be a sajóbábonyi gárdista provokátorokra támadó romák perét, s amelynek utolsó félórájában 12 civil esküdt a közönség előtt vitatja meg az esetet, s hozza meg ítéletét. Az esténként változó esküdtszék összetétele leképezi a magyar társadalmat, eltekintve a romák szándékos felülreprezentálásától: ők teszik ki az esküdtek felét.

vezetését. Igazgatása igencsak esedékes és elég látványos változást hozott a színház életében, de a legfontosabb lépés a mai magyar társadalmi kérdésekkel közvetlenül foglalkozó drámák megjelenése volt. Ambíciójában a legnagyobb jelentőségű vállalkozás ezek közül is a *Cigányok* (illetve később Borbély Szilárd *Az olaszliszkai*ja).

A drámairói felkérés szokatlan: a rendező Tersánszky Józsi Jenő *Szidike* című romantikus cigánydrámájának első felét akarja első felvonásul használni, majd az ott ábrázolt családot megtenni a romagyilkosságok egyik célpontjává. E koncepció szerint íratja meg a darab második részét Grecsó Krisztiánnal kifejezetten a támadásról (amely legtöbb elemében a tatárszentgyörgyi esetet idézi, de a Független Színház által sérelmezett, ám meglátásunk szerint nem kifogásolható írói szabadsággal több ponton eltér tőle[11]).

A vállalás fontosságát nem hangsúlyozhatjuk eléggé. Magyarország vezető elitszínháza az új igazgató bizonyos értelemben programhirdető bemutatójával ugyanis azt mondja évi 120 ezer nézőjének és a világnak, hogy erről a témáról beszélnünk kell, ezzel az üggyel dolgunk van, nekünk, a középosztály kényelmes életét élő gádzsóknak és gádzsiknak. Ha a Katona József Színház *Cigányok* címmel új előadást mutat be, ráadásul ilyen időzítéssel, az egy új színházi korszak kezdete lehet.

Az este első fele ugyanakkor kétségtelenül magán hordja az ábrázolás számos korábbi problémáját: nincs a színpadon egyetlen roma színész vagy zenész sem (érdekes volna megtudni, hogy ennek igénye egyáltalán felmerült-e); a cigányok sok tekintetben egzotikus karakterek maradnak olyan jelmezekben, amelyek vagy sosem léteztek, vagy rég eltűntek, s ez még akkor is áll, ha stilizálni akar a produkció, hiszen címével és időzítésével azt ígérte, hogy valamit pontosabban meg fogunk érteni a legnagyobb magyar kisebbségről. Ez az ígéret annyiban teljesül, hogy a gyilkosság áldozatát és családtagjait egyénítve látjuk, hiszen a támadást megelőzően egy egész felvonást velük töltöttünk, s így a tragédia talán nagyobb empátiát csal elő a nézőből. Másfelől viszont cserben hagy minket az előadás, nemigen zajlik le a várt diskurzus, „s jobb híján hazafelé lefolytatjuk a darabból hiányolt vitát mi magunk”[12] – ami persze egyáltalán nem elhanyagolható részeredmény.

Balogh Rodrigó roma társulata az egyik leginspirálóbb történet a mai magyar színházban. A *Cigányok*kal és a *Szutyok*kal (l. lejjebb) egy évben született, részben szintén a gyilkosságokra reagáló *Tollfosztás* öt fiatal, megkérdőjelezhetetlen színpadi jelenlétű, a színház saját oktatási programjában képzett előadóval meséltet el a cigánytáborból megszökő fiatalok történetét. Rajtuk keresztül szól szegénységről és kirekesztésről, gyűlöletről és agresszióról.

Ilyen esetben az a máskor jellemző alapkérdés, hogy a színész milyen eszközökkel ábrázolja a roma karaktert, természetesen fel sem merül. Romák játszanak romákat. Önazonosan. (Kérdés, hogy eljön-e egyszer az a nap, mikor épp olyan ritka kuriózum lesz cigány szerepet fehér színésszel játszatni, mint ma nőalakot férfi színésszel, vagy fordítva.)

Tollfosztás (Független Színház). Fotó: Maly Róbert

Roma előadóknál inkább a profizmus kérdése szokott felmerülni, hiszen rendkívül kevés cigánynak van színészdiplomája. „Ha valaki cigány származású fiatalokkal csinál színházat, annak ugyanúgy meg kell ütnie egy minőségi szintet – mondja erről az állami támogatás nélkül működő színház vezetője –, mint ha végzett színészek lennének a társulatban”.[13] Elmondása szerint náluk a fontos társadalmi kérdések és a művészi színvonal mindig egyforma súllyal esnek latba. Gondoljunk itt bátran a kaposvári iskolán felnőtt Csákányi Eszterre vagy Lukáts An-

11 Itt persze felmerül a dokumentarista elemekre építő drámaíró felelőssége is, amiről külön cikket lehetne írni. Jelen esetben fontos, hogy a néző ne gondolhassa, hogy itt az egyik konkrét támadás tényeit látja viszont, de ezt a veszélyt ezúttal nem látjuk reálisnak.

12 Dömötör Ági, „A cigánygyilkosságokra nincs megoldás”, *Origo*, 2010. okt. 26., http://www.origo.hu/kultura/20101026-tersanszky-jozsi-jeno-grecso-krisztian-ciganyok-katona-jozsef-szinhaz.html.

13 Sisso, „»Ugyanúgy meg kell ütni egy szintet« – Balogh Rodrigó színész-rendező” (interjú), *Magyar Narancs* 23, 9. sz. (2011), http://magyarnarancs.hu/film2/ugyanugy_meg_kell_utni_egy_szintet_-_balogh_rodrigo_szinesz-rendezo-76092.

dorra, a Krétakörből Láng Annamáriára vagy Sárosdi Lillára, másfelől a szintén semmilyen szakirányú diplomával nem rendelkező Pintér Bélára. Mindig is voltak olyan műhelyek, amelyek magukhoz vonzották az állami színészképzésből kimaradó tehetségeket, akik aztán az adott közegben legalább olyan profi alkotókká váltak, mint ha volna diplomájuk.

Nyílt levelezés – a romaábrázolás eddig legfontosabb nyilvános vitaindítója

A Független Színház roma ösztöndíjasai a *Cigányok* kapcsán nyílt levelet írtak Máté Gábornak. Számos pontot kifogásoltak az előadásban, de első, leglényegesebb kérdésük az volt, hogy dolgozott-e a Katona József Színház roma szupervizorral a produkció előkészítése során. Amire Máté Gábor kissé sértődötten azt válaszolta, hogy szerelmi szupervizort sem kérnek fel, ha féltékenységről van szó a darabban.[14] Talán nem is kell magyarázni, milyen magas labda ez, hiszen szerelmes, féltékeny nemcsak a rendező volt vélhetően élete során többször is, hanem valamennyi színésze és alkotótársa is. Cigány viszont soha nem volt egyikük sem, tehát alapvető és kétségtelenül jogos elvárás, hogy ha már sem a színpadon nem áll roma, sem az alkotók közt nincs ilyen, akkor a darab előkészületébe valamilyen formában mindenképp vonjanak be romákat szakértői szerepkörben.

Ennek szükségessége mondjuk az angolszász, mindig kutatásra is alapuló színházi világban abszolút evidencia volna. Jó lenne minél hamarabb elérni, hogy nálunk is azzá váljon, hiszen előadásaink romaábrázolásában mi, nem romák csakis ilyen segítséggel válhatunk kellően érzékennyé és hitelessé.[15] A fenti elzárkózás fényében különösen érdekes, hogy Máté Gábor egy interjúban maga hivatkozik a magyar többségi társadalom előtt álló hatalmas munkára a romák elfogadása érdekében, s felveti, hogy a tévéműsorokban meg kéne jelennie olyan romáknak, akik oldják a negatív képet. Vajon miért nem merül fel benne ugyanez a magyar színházak vagy a Színművészeti Egyetem tekintetében?

Egy biztos: a Független Színház és Máté Gábor nyílt levelezése ideális kiindulópont lehetne a magyar színpadi romaábrázolás kérdéseit megvitatni, de ehhez mindkét félnek el kéne feledkeznie sértettségéről.

Felelősség a világ és a roma közösség előtt

A *Cigányok* washingtoni vendégszereplése[16] külön kiemeli felelősségünket a színpadi ábrázolásban, hiszen bizonyos országok nézői adott esetben szinte csak tőlünk szerzik információjukat a romákról. Ezért is veszélyes az előadásban nem világosan tisztázni annak a vádnak az igazságtartalmát, amely szerint a meggyilkolt cigány férfi a lányával hált volna. Nem tudhatjuk, mennyire lesznek vájtfülűek a nézők, ezért ilyen esetben kicsit akár didaktikusan kell fogalmaznunk, hogy semmiképp ne essen félreértés, hiszen már a magyar kritikákat szemlézve is feltűnik, hogy többen úgy értették, Szidike talán valóban saját apja gyerekét hordja a szíve alatt.

A világhírű koreográfus, Constanza Makras *Open for Everything* című, részben Magyarországon készült előadását úgy ünnepelte az elegáns svájci közönség, mintha végre megértett volna valamit a romaság lényegéből – s ettől mindjárt a lelkiismerete is megnyugodott kicsit. Pedig az igazságtól mi sem áll távolabb. Az argentin sztár cseh, szlovák és magyar roma közösségekben végzett, felszínes kutatás alapján készítette el előadását a résztvevők személyes, sokszor traumatikus beszámolóiból. Ezeket aztán az alkotók bármelyik érintett nyelv ismerete nélkül átírták, az interjúalanyoknak pedig sa-

Cigányok (Katona József Színház). Fotó: Dömölky Dániel

14 Az eredeti levelezés itt olvasható: https://www.prae.hu/index.php?route=news%2Fnews&aid=18473.

15 A személyes kutatásra alapuló dokumentumszínház ezt a segítséget sokszorosan megkapja, hiszen nemcsak interjúalanyai, hanem az alkotókat hozzájuk sokszor eljuttató közvetítők többsége is roma, ráadásul olvasott, tájékozott ember, gyakran kisebbségi érdekképviselő.

16 Kennedy Center, 2012. március 15–17.

Szóról szóra (PanoDráma)

ját legintimebb, nagy bizalommal megosztott történetüket az úgynevezett profi színházi alkotók átiratában kellett elmondaniuk minden este. Ez gyakran kínosan hamis történetmondáshoz vezetett, és persze súlyos kritikát mondott a művészek morális felelőtlenségéről, miközben fényesen igazolta a Rimini Protokoll gyakorlatát és a náluk rendszeresen játszó civilekre használt kifejezését: „a hétköznapok szakértői". A svájci–német dokumentaristáknak eszükbe sem jut átírni a laikus szereplő saját szövegét, hiszen abban utóbbi a profi.

A hétköznapok szakértői – roma civilek a magyar színpadon

Ennek az írásnak nem állnak középpontjában az ilyen hazai próbálkozások, mégsem lehet említés nélkül hagyni az utóbbi év nagy áttörését: a roma civilek által színre vitt roma történeteket. Az *Éljen soká Regina!* a magyar egészségügyben megforduló nyolc szomolyai roma nő tapasztalatát mutatja be terhességről, szülésről, anyaságról, odakozmált ételekről és „odakozmált" csecsemőkről egy súlyos előítéletektől terhes társadalomban. A darabot szociológusok és dramaturgok dolgozták ki az érintettekkel, gondosan meghagyva a mindenkori elbeszélő szavait és stílusát.

A Horváth Kata koncepciója alapján Romankovics Edit rendezésében létrejött produkció tökéletesen megfelel a dokumentumszínház és a részvételi színház műfaji követelményeinek, ami már önmagában óriási eredmény egy mindkét műfajban gyerekcipőben járó színházi kultúrában.

Az előadásból ugyanakkor – Sárosdi Lilla nélkül már – helyenként hiányzik az a fajta művészi színvonal, amelyet Balogh Rodrigóék elvárnak maguktól, illetve amelyet a profi alkotók biztosította szakmai – koncepcionális, strukturális, technikai, dramaturgiai – keretnek garantálnia kéne. Ennek híján a *Regina*ban sajnos előfordul, hogy a szövegbizonytalanság miatt egy-egy monológ sokat veszít erejéből. Gyakoribb játszással, hosszabb felújító próbákkal – vagyis professzionális körülményekkel – ezt a csapdát el lehetne kerülni.

Rétegzett egyénábrázolás összetett kontextusban

Pintér Béla egyik legjobban megírt, leginkább újrajátszható[17] drámáját aligha kell bemutatni az olvasónak. A *Szutyok* édeskeserű történetének különlegessége a roma–nem roma viszony kivételesen összetett bemutatása, amelybe még az a közhely is belefér, hogy a kis cigány lány mihelyt teheti, lop, s mikor erre rákérdeznek a többiek, még ő háborodik fel: „Mér'? Mer' cigány vagyok, azér'?" Alig egy évvel az utolsó gyilkos támadás után (2010) még azt is meg meri tenni a szerző, hogy az árva cigány lány, Anita magát megszerettetendő leír egy, a gyilkosságsorozatra kísértetiesen hajazó esetet, amely szerint agyonlőtték volna a szüleit. De rögtön lelepleződik, hogy az ihletet csak a tévéből szerezte, s a történetből egy szó sem igaz. Halálos magabiztossággal kell bánni műve tárgyával annak a nem roma alkotónak, aki ilyen húsba vágó iróniával meri kezelni cigány szereplőjét. Pintér és Mohácsi tudják ezt nálunk talán egyedül.

Pintér közben azt is megkérdőjelezhetetlen hitelességgel tárja elénk, hogy az eleve romaellenes közösség mégis inkább ezt a kedves kislányt fogadja be, mint a csúnya, frusztrált, fontoskodó és rendpárti, fehér bőrű Rózsit, akit a szerző szintén mély empátiával – és persze sziporkázó humorral – ábrázol. Hiszen az ugyancsak örökbe fogadott Rózsi is árvaházakban töltötte addigi életét, a társadalom róla sem gondoskodott semmivel sem jobban, mint Anitáról, nem csoda hát, ha őt sem akarja befogadni senki, s nem csoda az sem, ha a traumatizált lánynak épp olyan természetes, hogy lottyadt farkú vénségeknek nyújtson szexuális szolgáltatásokat, mint ahogy ezt a közvélemény oly előszeretettel feltételezi a cigány lányokról,

17 Linzben 2017 áprilisában ebből a darabból készült a szerző első német nyelvű előadása.

Szóról szóra (PanoDráma). Fotók: Klacsán Margó

hiszen „a vérükben van". Rózsi a gyengébbek terrorizálásában, a halálos bürokráciában, a katonás rendben találja meg lelki támaszát, s mikor a fejében felállt rendnek ellentmondva a falu közössége megbocsátja Anitának a tolvajlást, Rózsi inkább visszamegy az otthonba, amelynek legalább érti a logikáját.

Visszatérése a faluba az előadás katartikus pillanata. 2010-et írunk, három éve alakult meg az arctalan Magyar Gárda, s most egyszerre arca lesz. Egyszerre megértjük, mi történt: hogy mitől visel paramilitáris egyenruhát ez a lány, és mit keres nyakában a piros-fehér kendő. Olyannyira, hogy a később a népmesei fordulattal kemencébe lökött Rózsit a hírek szerint a jobbikosok a dráma hőseként, a történet mártírjaként ünneplik, s a *Szutyok* éppoly népszerű szélsőjobboldali körökben, mint a liberális értelmiségiek előtt. Pintér drámája talán az első fontos színházi munka, amely nagy empátiával mutatja be az új szélsőjobb születését.

Ez az az új világ, amelyben élünk tehát. Ez az újfajta nácizmus, amely a mindennapjaink részévé vált. Ennek megszületése izgatja Pass Andreát is, aki az *Újvilág*ban másfajta társadalmi közegben a pesti panellakó, válásban lévő középosztály válságát kínálja fel magyarázatul a fenti jelenségre, azon az írói és rendezői nyelven, amely a talán egyetlen megkérdőjelezhetetlen magyar drámaírónőnek már oly jól ismert sajátja: a felnőtté válás zűrzavaros ösvényét járó kamaszokén.

A darab külön találmánya, hogy a gyűlölet tárgyát képező cigány alak már meg sem jelenik a színpadon, hiszen elég mindaz, amit úgyis tudunk róla – hogy koszos és büdös, hogy nem szeret dolgozni, hogy lop vagy szop, vagy mindkettő –, s ennek alapján már bátran ítéletet is ülhetünk felette. A tévesen lopással gyanúsított roma fiút a már megalakulása pillanatában népszerű szervezet ifjú szélsőjobbosai félholtra verik, aminek az egyetlen pozitív hozadéka az lehet, hogy 16 éves főhősnőnk végül mégsem csatlakozik majd a mozgalomhoz. Ahogy remélhetőleg azok a fiatalok sem, akikkel a rendező előadás után szenvedélyes odaadással folytatja feldolgozó beszélgetéseit.

A ránk váró munka

Bár az itt leírt és az itt nem elemzett előadások némi reményre adnak okot a romák és a romákkal kapcsolatos témák színpadi ábrázolása terén, messze vagyunk még attól az érzékenységtől, amely Mohácsi János kaposvári *Csárdáskirálynő*jében már 1994-ben megjelent.[18] Csaknem negyedszázaddal később a *Marica grófnő* 2018-as miskolci előadása (l. a kerekasztal-beszélgetésben) a klasszikus művet steril tűvel kiemeli mai társadalmi környezetünkből, s egy időgépben maga is utánamegy a távoli múltba.

Mi, a „Nagy Fehér Testvér" csak akkor végezzük el legalább megkésve dolgunkat ebben az égetően fontos kérdésben, ha magára kicsit is adó színházi alkotó többé soha nem feledkezik meg a legnagyobb magyar kisebbségről. Ha többé soha nem engedjük meg magunknak azt a luxust, hogy roma szereplőkről ne a mai magyar társadalom kontextusában gondolkozzunk; ha felelős színházi emberekként stratégiát dolgozunk ki a romák színházba és színpadra csábítására; ha környezetünkben is kapcsolatot keresünk a roma közösségekkel, s mindent elkövetünk a jobb megértés érdekében.

Aztán hogy a világot meg tudjuk-e változtatni a színház eszközeivel, az persze kérdés, de ha Moisés Kaufman és a Tectonic Theatre *Laramie-projekt*je a Matthew Shepard-gyilkosságról tíz év alatt elérte, hogy Barack Obama a homofóbiát is felvegye a gyűlölet-bűncselekmények közé, akkor talán nekünk is van okunk a reményre. De addig még nagy és fontos munka vár ránk.

18 A tökrészeg Edvin gróf az első felvonás nagy búva vigadásának végén agresszív mozdulattal ölébe rántja a cigány hegedűs lányt, hogy talpalávalót húzasson magának, s ahogy a lány felemeli a vonót, a nála kétszer súlyosabb férfi vadul megragadja a karját, és azt suttogja a fülébe: „De piano, érted? Mint egy ember!"

RICHÁRDOK

Budapesten három színház is műsorán tartja Shakespeare *III. Richárd*ját. A Radnóti Miklós Színházban Andrei Şerban, a Nemzetiben ifj. Vidnyánszky Attila, a Maladype Színházi Bázison Zsótér Sándor rendezése látható, s a címszerepet Alföldi Róbert, Trill Zsolt és Balázs Zoltán játssza. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban Tompa Gábor tíz évvel ezelőtti színre állításában pedig Bogdán Zsolt alakította Richárdot. Interjúinkban arra kerestünk választ, hogy a színészek miként ítélik meg a richárdságot, ez hogyan jelenik meg az alakításukban, illetve milyen módon született meg az előadásuk. NÁNAY ISTVÁN beszélgetett velük.

Alföldi Róbert. Fotó: Dömölky Dániel

Az ótvar machináció működik – Alföldi Róbert

– Kicsit szorongok, mert úgy érzem, hogy még nem tudok elég egzaktan fogalmazni arról, amit a színpadon csinálok, az ugyanis még nagyon erősen Andrei Şerban-i. Magyarul: még nincs rálátásom az egészre. Másként szólva: elvesztettem, és még nem nyertem vissza a rálátásomat az egészre.

Az évek alatt sokat dolgoztam azon, hogy színészként próbáljam megőrizni azt az odaadást vagy attitűdöt, ami azelőtt megvolt, mielőtt rendezni kezdtem. Feltétlenül bízom Andreiben. Jó volt látni, hogy ő is keresgél, hiszen először rendezte a darabot. S ez is a bizalmamat erősítette. Szeretem benne, hogy nem érdekli az, amit már csináltam, a bevált és működőképes színészi mechanizmusom. Csupa olyat kér, amit még nem csináltam, vagy nem úgy csináltam, amiről nem tudom, hogy képes vagyok-e megcsinálni, szóval totál újdonság nekem. S ez nagyon inspirál.

Szivacsállapotban vagyok, amikor vele dolgozom. Ilyenkor az is előfordul, hogy nem értem, mit miért kér, de annak tudatával teszem meg, hogy idő múltával magától kiderül, miért úgy kéri. És nem szokványosan közelít a darabhoz, illetve Richárdhoz, hanem pont fordított irányból.

– *Hogy érted ezt?*

– Hogyan gondolkozom én Richárdról? Sánta és torz ember, akinek a cselekedetei mögött meg kell keressem az igazságtartalmat, a mélységet, hogy elhiggyem, mi miért van, és semmi se kvázi külsőségből történjen. Ő fordítva értelmezi a szerepet: Richárd lényege, hogy játszik, hogy pofátlan, harsány és teátrális, hogy célja elérése érdekében mindent megenged magának, s amikor elérte a célját, befelé fordul, mert nem tud vele mit kezdeni. Ez kihúzza alólad a tuti cölöpöket vagy alapokat. Nincs többé egy betonalap, amiben benne van a pályán töltött huszonöt éved, az eljátszott szerepek, a rendezések, a gondolkodásod meg minden, hanem a tervezéstől elindulva új alapokat kell ásni. Ebben a színészi állapotban még abban sem vagyok biztos, hogy a szó nemes értelmében vett technikai tudás használható-e egyáltalán. Aztán persze kiderül, hogy nagyon is kell, hogy használja az ember.

Andrei megmondja, hogy mit és milyen intenzitással akar látni, hol kér egy mozdulatot; néha nem mondja meg, hogy miért, de amikor összeáll a váz, akkor jön a színész dolga: mindezt úgy összefonni, hogy annak hitele legyen. Annak is legyen hitele, hogy fejen állva, karikákat pörgetve mondasz el egy monológot. Mi ahhoz vagyunk szokva, hogy pszichológiailag elemezzük a jelenetet – mit érez az ember, és az hogyan jelenik meg –, ő pedig az ellenkező irányból közelít. Ez kibillent, s a kibillentés, a kaland, a más területekre tévedés érzése jó esetben gazdagít.

– Ha jól értem, most kezdesz elszakadni attól a szellemi-művészi köteléktől, amit Şerban jelent.

– Nem tudok elszakadni. Még fontosak a túravezető által fölrajzolt túrajelek. El kéne oda jutni, hogy el merj indulni arra is, ahol már nincsenek túrajelek. Hogy biztos legyél abban: nem tévedsz el az erdőben.

– Talán ez a rendezői attitűd is közrejátszik abban, hogy nemcsak dramaturgiailag, hanem színészileg is meghökkentő az előadás kezdése, amikor Richárd nem a jól ismert monológgal indít, hanem egy olyan párbeszéddel, amelyben nem a gazember, hanem egy már-már esendő ember képe rajzolódik ki, és a nézőt a zavar meg a szimpátia kettős érzése tölti el.

– Pontosan. Utána pedig Richárd meg sem próbál úgy csinálni, mintha nem látszana, hogy miben mesterkedik, és mégis mindenki beszopja. Vagy legalábbis úgy csinál.

– Az, hogy az ember a lelke mélyén a gonosznak drukkol, ebben az első jelentben ágyazódik meg.

– Ez működik. Beszéltünk is róla, hogy Richárd nem finom, hanem iszonyú ótvar, átlátszó, a legbrutálisabb eszközökkel machinál. És Andrei mindig hangsúlyozta: nem biztos, hogy az a legfontosabb, aki machinál, hanem az, hogy a többiek hiába látják meg a machináció lényegét, valamiért mégis működik. És minél jobban működik, Richárd annál cinikusabban, szemtelenebbül, játékosabban, szélesebben, művibben mozgatja a többieket. Andreit jobban érdekelte a környezet, mint az, hogy Richárddal mi van – ezért kicsit meg is voltam sértve!

– Szépen van fölépítve az Anna–Richárd jelenet is.

– Azt nem tudom, hogy lett meg. Nagyon sokat próbáltuk, de hiába tudtuk, hogy mit kéne csinálni, nem jött össze. Aztán valahogy összeállt. El kellett felejtenünk, hogy ez a darab egyik híres jelenete, amelyhez számos előadás-hagyomány kötődik, ami megköti a színész fantáziáját. Úgy kell játszani – mondta Andrei –, mint egy igazi nagy szerelmi jelenetet.

– Ehhez képest igencsak erős gesztus, ahogy Anna szembeköpi Richárdot.

– Erről beszélek: annyira szeretlek, hogy ebbe bármi belefér, még a köpés is. De amíg ide eljutottunk, addig nagyon sok próba lement. S ő nem úgy próbál, mint ahogy nálunk általában szokás, ő a bemutató előtt egy nappal is félpercenként állította meg a próbát, s bármi gondja volt, finomított.

– Ettől nem őrülsz meg?

– Én nem, mert már ismertem ezt a szokását, de voltak, akik igen. Aztán meg az utolsó pillanatban is változtat. Az, hogy az első monológomat elöl mondom, s nem hátul, a falnál, az udvar közepén ülve, ahogy addig próbáltuk, az a bemutató előtt két nappal dőlt el. Vagy a főpróbán azt üzente, hogy túl jól nézek ki, ezért fessem fehérre az arcomat. Indulat nélküli, érvelő levelet írtam neki, hogy nem festem fehérre az arcomat, mert a fehér arc az maszk, de maszkban tök másként kell játszani, s a maszk azt jelenti, hogy Richárdként valami mögé bújok, s ez teljesen más attitűd, mint amit eddig csináltunk. Úgy éreztem, hogy ez olyan helyzet lenne, amivel nem tudok mit kezdeni. Belegyezett, hogy másként rondítsam el magam.

– Erzsébet szerepe is át van értelmezve, ezáltal megváltozik a darab vége.

– Ő az, aki Richmond helyett rendbe rakja a dolgokat.

– Kettejük jelenetében igazi összeütközés alakul ki közöttük.

– Amelyben Richárd alulmarad.

– És Richárd szempontjából ez lesz az előadás dramaturgiai csúcspontja.

– Igen. Erre mondta Andrei, hogy miért kell Richárdot ismét egy olyan helyzetben látni, mint előtte már tucatszor. Ő már tudja, hogy nincs tovább, hogy gyenge, béna, hogy már csak kínlódva, kaparva szeretne valamit csinálni, amiben ő maga sem biztos. Csak a dolgok mechanizmusa löki tovább.

– Főleg a második részben egyre több a közéleti vagy társadalmi viszonyainkra utaló megjegyzés, szójáték, kiszólás hangzik el.

– Sokan nem szeretik, néha Andrei sem.

– Mégis úgy gondoltátok, hogy ezekre szükség van? És ezeket a rendező tolerálta?

– Egy ország kultúrájának, társadalmi jelenének adott pillanatát külföldi rendezőként nehéz megérezni. Ő azonban okosan érzékelte, hogy a magyar színházi közeg, ahogy az ország is, átpolitizáltabb, mint a román, vagy máshogy mondom: a magyar színház politikai rétege konkrétabb és direktebb, mint a románé. Szerintem ezért hagyta az ötleteléseinket. Mert hiszen a próbán mindannyiunknak, nekem is jöttek az ötletek, s volt, amire igent mondott, másokat elutasított. Például hosszan magyaráztuk neki, hogy milyen eszelős összejátszás van az ómenként elhangzó G betű darabbeli értelme és a jelenlegi magyar közéletben betöltött jelentése között.[1] Amikor viszont ezt megértette, arra ösztönzött, hogy még jobban hangsúlyozzuk az asszociációs lehetőséget.

– Az is pofátlanul teátrális gesztus, ahogy a művégtagokkal bánsz.

– Ez a Richárd nem a belső púpjából dolgozik, mint ahogy ezt az elmúlt évtizedekben gyakran lehetett látni. Şerban nem átéleti a helyzeteket, hanem felmutatja, s a felmutatás nagyon jót tesz a sűrítésnek. Nem a folyamatot éled, hanem olyan pillanatot kell szülnöd, vagy olyan gesztust találnod, amelyben ott van a folyamat. Nagy mágus. Néha szeretnék olyan bátor lenni, mint ő.

Gerincmerevítős keringő a koporsóval – Bogdán Zsolt

– Volt-e korábbról III. Richárd *előadásélményed?*

– Főiskolás koromban láthattam Mihai Mănțiuțiu rendezését, amelyben Marcel Iureş előkelő, jóvágású, elegáns, sármos, egy nyolcvan magas Richárdot alakított, aki csak létezett. Nem akart se jót, se rosszat, csak a dolgok úgy alakultak, ahogy. Én azonban más alkat vagyok, más vérmérséklet. Hozzám közelebb áll a játékosság.

– Te akartad eljátszani Richárdot?

– Nem igazán. Különben sincsenek szerepálmaim. Nem is voltak soha. De amikor a próbatáblán megláttam a szereposztást, nagy kedvet kaptam rá.

– Miután megjött a kedved, foglakozni kezdtél a szerep színpadi előéletével vagy irodalmával?

– Nehéz erről beszélni. Természetesen utánaolvastam a

1 Utalás a „G-napra", a 2015-ös Orbán–Simicska konfliktusra. *A szerk.*

Bogdán Zsolt. Fotó: Bíró István

darabot és a szerepet elemző irodalomnak – habár ez sokszor nem előny, a rendezők nem igazán szeretik az „okoskodást". Azt szeretik, ha a kijelölt nyomvonalon haladsz, gondolkozol és építkezel, ez persze nem zárja ki teljességgel a párbeszédet, nem jelenti azt, hogy nem kíváncsiak rád, csak így lerövidül a próbaidő. Végül Jan Kott tanulmánya ragadott meg leginkább a *Kortársunk, Shakespeare* című kötetben. Igazából néhány sor az, ami megerősítette bennem azt a sejtést, hogy ez az ember minden gonoszsága ellenére egy nagy játékos.

– Mi fogott meg olyan nagyon a Kott-írásban?

– Mindenekelőtt az, amit Kott Nagy Mechanizmusnak nevez, azaz a hatalom megszerzésének mechanizmusa, ami végül minden hatalomra vágyót, így Richárdot is elkapja, mint egy gépszíj, és bedarálja. És az is, ahogy mindeközben Richárd az egész világgal, a létezéssel, az istennel – vagy végzettel, ki hogyan nevezi – szembesül.

Kott idéz egy lengyel *III. Richárd*-előadást, amelyben a címszereplő egy alacsony, hosszú fekete pulóveres férfi. Megnéztem a fényképét: nagyon hosszúak voltak a kezei. Volt a figurában valami torzság, nem volt kiemelve a fogyatékossága, mégis látszott rajta, hogy valami nincs rendben a testével.

– Ez a színész, Jacek Woszcserowicz (1904–1970) abban az 1960-as varsói Ateneum Színház-beli előadásban tulajdonképpen bohóc volt.

– Pontosan. És nyilvánvaló, hogy ez a kép is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Richárdnak bennem a játékosság lett az alapvonása. Ez a Richárd gyermeki játékossággal tolja tovább és tovább az őt körülvevő határokat, egészen addig, ameddig a világ engedi. Vagy az isten engedi. „Csak azért is!" alapon. Ezt a játékosságot és gyermeki dacot próbáltam önmagamban megfogni és megfogalmazni, a szövegek mögött magaménak tudni.

– Miért volt szükség ehhez Richárd fogyatékosságának túlhangsúlyozására?

– Azért, mert Tompa Gábornak ez fontos volt. Én sokkal kisebb jelzéssel megelégedtem volna, mondjuk egy májfolttal az arcán, kiemeli őt a mindennapi emberek közül, és megkülönbözteti tőlük. Végül a játékosság szempontjából is fontos lett, hogy a gerincmerevítő, a mankók, az elferdült test, a félrebillent fej segítségével hangsúlyt kapjon a figura lényege, és jelezni lehessen, mit és miért kénytelen az okosságával és ravaszságával kompenzálni.

Tompa Gábor nagyon éles reakciókat kért, egy olyan figurát, aki ragadozóként csap le az áldozataira – és az adódó hatalmi lehetőségekre. Kezdetben mankóval, nehezen járok, aztán egyre többször már mankó nélkül mozgok, végül gördülékennyé válik a mozgásom, ezzel is érzékeltetve: Richárd bármit megtehet, a legszélsőségesebb és a legkevésbé kiszámítható emberi gesztusra is képes.

Volt egy osztálytársam, akinek a járását megfigyeltem, és azt most felidéztem. Le lehet kottázni azt a ritmuseltolódást, ami a himbálózó járásomat jellemzi: ti-tááá, ti-tááá, ti-tááá. Ebben a ritmusban is öröme van Richárdnak. De a szöveg ritmusa, Vas István fordításának belső lüktetése is ad egy különös örömöt a színésznek, a szavak hangsúlyával való játszadozás például.

– Ebből a felfogásból adódhat talán, hogy az alakításodban főleg a bravúros színészi technika kápráztatott el, s nem annyira egy alak belső élete.

– Nem is elkápráztatásnak mondanám, hanem megközelítésnek. A mélységet, a tartalmat, egy szerep belső árnyalatait meg lehet közelíteni a technika, a forma felől is. Ott van például a zene: előbb van a forma, aztán telik meg árnyalattal, mélységgel. Ki mondja, hogy Arlecchino mozgáspartitúrája nem hangol rá a játékra, és nem indít el, nem biztosít ki bennem egy sor olyan lelki mechanizmust, ami furfangossá teszi a gondolkodásomat, az élethez való viszonyomat.

Nyilván van a szerep és köztem, Bogdán Zsolt között egy távolság, ami meghatározza, hogy mikor és mennyire vagyok figurán belül, illetve kívül. Ez kényes egyensúly, s ebben az, hogy román iskolán nőttem fel, és többnyire nagyon erős, expresszív színházat kértek tőlem, határozott előny. Hogy érzékeltessem, mire gondolok: még pályám kezdetén Goldoni *A velencei ikrek* című darabjának próbáján egy figura fájdalmát és kisemmizettségét kellett volna eljátszanom, de hiába próbáltam így meg úgy, nem ment. Ekkor a rendező, Vlad Mugur azt mondta: Zsolt, ott lóg melletted az a függöny, ragadd meg és rázd meg, mert az állapot benned már nem vihető tovább, de ha átadod a melletted levő tárgynak, akkor az levezeti.

– A III. Richárd*ot többnyire az adott kor kisebb-nagyobb zsarnokaira vagy hatalomtechnikusaira való utalásokkal szokás politikai darabbá formálni. Ti nem ezt tettétek.*

– Nem, ez az előadás nem politizál. Viszont nagyon erősen fogalmazódik meg benne a világról való markáns vélemény, hogy mi felé tart a világ. A hatalom megragadásának anatómiáját akartuk bemutatni, nem elszakadva a shakespeare-i szövegtől, és nem az volt a szándékunk, hogy Richárdban bármely mai, konkrét személyre lehessen asszociálni. Kérdés: ez az értelmezés nem szűkítené le, nem tenné primitívvé, nem egyszerűsítené manifesztummá az előadást?

– Ha annyira hangsúlyosan nyomorék a te Richárdod, akkor hogy tudott működni például az Annával való jelenet?

– Ezt a jelenetet Gábor úgy építette fel, hogy a szemrebbenés nélkül hazudni tudó ember pofátlansága fogja meg a nőt, meg persze az, hogy Richárd felajánlja neki a hatalmat. Impozáns képpel zárjuk a jelenetet: benne fekszem a koporsóban, s amikor kiszállok belőle, ez a sánta ördög felkapja a negyvenötven kilós koporsót, és végigkeringőzik vele a színpadon.

– Ez a bohócos felfogás nem oltja ki a figura veszélyességét?

– De, talán. Nem tudom… Valószínű. A fergeteges erejű,

„pajkos kedvű", csak azért is vad és életigenlő játékosságba csomagolt amoralitás nem félelmetes? Lehet, hogy az arányokkal volt baj? Csak gondolkozom, hogyan lehetett volna maradéktalanabbul összeelegyíteni az emberi lélek rejtett igazságtartalmait.

– Ez is lehet az oka annak, hogy előzetes beszélgetésünkkor azt mondtad: nem tartod igazán sikerültnek az előadást?

– Kevesebb mint három hetünk volt az otthoni próbákra. Aztán Gyulán (ahol a premierre sor került) még két hetet csiszolgattuk. De ahhoz, hogy bennem megérjen egy előadás – különben sem voltam eléggé felkészülve, nem tudtam rögtön a figurára hangolódni –, hogy a köztem és a szerep közti távolságot elhanyagolhatóvá tudjam tenni, idő kell, sok-sok próbálkozás, párbeszéd. Az érési folyamatnak megvan a maga ideje, azt nem lehet lespórolni. Így aztán a bemutatón csak egy fanyar gyümölcs jött létre. Én szerettem csinálni, de a többiek arcán láttam, hogy ez még nem kész. Aztán később, az előadások során megért ez a gyümölcs. Aztán következett a koreai vendégjáték, ott ért be igazán a produkció. Szöulban még a szövegpoénok is ültek, a nézők végig együtt jöttek velünk. Jobban vették, mint Magyarországon.

Trill Zsolt. Fotó: Kiss Zoltán

Gonosz leszek, és játszani fogok –Trill Zsolt

– Mit jelent neked ez a szerep? Hogy látod a richárdságot?

– Amikor a kölyök – születése óta ismerem Atit, a „kis Vidnyánszkyt", így hát nekem ő csak kölyök marad – először mondta, hogy *III. Richárd*ot akar rendezni velem, egy pillanatra megijedtem, aztán meg azt éreztem: nagy kihívás ez a feladat, nem szabad elugrani előle.

– Mi volt az a mag, amelyből a szerepformálás során kiindultatok?

– Az, hogy Richárd egy ember. Van egy csomó utalás arra, hogy milyen volt a történelmi figura, milyen fizikai adottságai voltak, de ő valójában egy katona. Torzult fizikummal is végigharcolta a fél életét. Valamit kap a sorstól, aztán a háborúk végeztével egyszer csak nincs rá szükség. Ismerős ez az állapot a mi életünkből is. Vagyunk, csináljuk, de néha én is azt érzem már: nincs rám szükség. Ahogy megyen előre az idő, ezzel számolni kell, mert fizikailag és szellemileg nem tudunk úgy teljesíteni, mint a fiatalabbak.

A mi Richárdunk tehát szembesül a feleslegességével, és elemezni kezdi ezt az új szituációt: kik, miért és hogyan állnak a helyére, azok mennyivel lennének jobbak, mint ő, tettek-e le az asztalra annyit, amennyit ő? Teljesen rólunk szól. A legizgalmasabb az, hogy ez a számbavétel nem szájbarágós, a válaszokat mélyről kell kihámozni.

Nagyon izgalmas próbafolyamat volt, egy nagy kaland. Atit és egymást megfejteni, ez volt a legizgibb. Az, ahogy ő lát engem, és ahogy én látom őt. Meg az egész környezetet. A fiatalokat éppen úgy, mint Gézát vagy Encit *(Hegedűs D. Gézát és Eszenyi Enikőt – a szerk.).* Rettenetesen tetszik, hogy Ati csak pontokat ad meg, feladatot ad egy-egy jelenethez vagy az egészhez, és azon belül lehet improvizálni. Ahogy éjszaka 11-kor az egyetemen a srácokat provokálta, és engem egészen más feladatot adva benyomott közéjük, az lenyűgözött.

Ugyanakkor azt is el kell mondanom, hogy életemben még nem fáradtam el úgy, mint ebben a próbaperiódusban. Gyulán a második előadás után könyörögtem a Jóistennek, hogy essen az eső. Meghallgatott. Fizikailag is, szellemileg is felfoghatatlanul elfáradtam.

– Az ifjabb Vidnyánszky eddigi előadásaiban hangsúlyos a generációs megközelítés: mintha ő és csapata mindenestül szeretné bekebelezni a világot, az életet. Hosszú időn át te voltál a fiatal, de most ezzel a szereppel átkerültél a másik oldalra, vagy legalábbis a határvonalon vagy.

– Ezt érzem én is. Ezzel kapcsolatban két dolgot gondolok. Az egyik: fiatalok, nekik ez a dolguk. Neki kell menniük a világnak, neki kell menni az idősebbeknek. De ahogyan ezt Ati csinálja, az nem bántó, inkább valamiféle keresést jelez. A másik: fiatalok nélkül éppen úgy nem lehet színházat csinálni, mint idősebbek nélkül. Az a jó előadás, amelyben a generációk együtt tudnak dolgozni. S ez rengeteg problémával jár, ütközésekkel, feszültségekkel, de enélkül nem születik igaz dolog.

– Richárd akkor érdekes, ha összetett jelenség. Kérdés, hogyan lehet egyensúlyozni a férfierő és a hatalomért még aljasságot is elkövetni képes lény között. Hogyan viszonyuljak ehhez a véres bohóchoz: felmentsem, megértsem, megsajnáljam, gyűlöljem, elítéljem? Számomra Trill Zsolt Richárdjában több a játékosság, mint a célratörő gonoszság, bukása egyértelműen tragikus.

– A személyiségem nyilván benne van. Törekszem olyan dolgokat láttatni magamból, ami elsőre vagy külsőre nincs bennem, de mivel ez egy szakma, a gyilkos indulatokat is meg kell magamban találni. El tudtam volna képzelni egy olyan Richárdot, aki végig szenvtelenül gyilkol és gyilkoltat, de ez így nem lenne igaz és hiteles. Én, Trill Zsolt is millió bűnt elkövetek, de másnap megpróbálom meggyónni vagy valami pozitív dologgal ellensúlyozni, mert az életet tovább kell élni. Ilyen a világ, s ez a világ vesz körül bennünket. Ott vannak a színpadon körülöttem ezek a gyerekek, akik a színészkollegáim, majd előbb-utóbb a vezetőim lesznek, s akik most még folyamatosan nyomják magukba a különféle „anyagot", hülyébbnél hülyébb dolgokat művelnek. De ugyanebben a korban mindenki ugyanezt művelte. És mindig jön valaki, aki el fog pusztítani engem és másokat. Nem biztos, hogy gyilkolással, van számos módja a mások tönkretételének. Ilyen az ember. Bármennyire féreg, rohadék, hatalméhes, végső soron mégis ember.

– Egy játékos ember, aki már az első pillanatban belehelyezkedik egy szerepbe. Nálatok el sem hangzik az, hogy „gazember leszek", helyette azt mondod, hogy...

– Gonosz leszek, és játszani fogok.

– Akkor a kezdő monológot ki mondja? Egy Trill Zsolt nevű magánember, Trill, a színész, vagy egy alak a darabból, akit történetesen Richárdnak hívnak?

– Mind a három. Nem tudom belőle kizárni Trill Zsoltot, mert nekem is rengeteg fájdalmam van. Ugyanakkor meg szerepjátszás is az egész, hiszen a szerepjátszás végigkíséri az életünket. Nem kell ahhoz színésznek lenni, hogy folyamatosan szerepeket játsszunk. Csak a színházban nem hal meg senki, míg az életben hasonló szituációkban ez is megtörténhet.

– Ez a darab valamilyen módon mindig reflektál a bemutató korára, eseményeire. A két család harcában a jelenlegi társadalmi megosztottság, a mindennapi politika megfeleltetése felmerült-e?

– Persze. Jól látjuk, hogy mi van körülöttünk. Családon, rokonságon belül, a szomszédok között. Amit az ember néha hall, az őrjítő. De konkrétan nem volt erről szó, nem nevesítettük a figurákat vagy a szemben álló feleket. Pont ez az izgalmas benne, hogy nincs kimondva, de lehet rá asszociálni. Vagy lehet róla gondolkodni. Lényegét tekintve a darab erről szól, a megosztottságról. Nem véletlen, hogy nálunk az egyik kiemelt jelenet épp a békítés.

De előadásunkban nem kevésbé fontos a hazugság hangsúlyozása. Az, hogy hazugságban élünk, egymásnak és magunknak hazudunk, családon belül is kisebbet-nagyobbat füllentünk. Ezek az alakok nem hülyék, látják, hogy mi zajlik körülöttük, de valamiért ezt elnézik, és manipulálják egymást. Elmenekülhetnének, de kis érdekek, közös hazugságok összekötik őket. Senkivel nem lehet megszakítani a kapcsolatot (nem is kell, de nem is tudod), mert annyi minden összefűz másokkal. Csak provokáljuk egymást. Azért, hogy fájdalmat okozzunk, meg hogy jól érezzük magunkat. A provokáció része a játéknak, a mi játékunknak is.

– Mindenekelőtt a te játékodnak. Ahogy játszol a világgal, a fiatalabb és idősebb kollegáid által megszemélyesített alakokkal. S ezt úgy éred el, hogy folyamatosan ki- és belépsz a szerepedbe. Amikor láttam az előadást, a játéktérről kifele menet megszólítottál: Richárdként távoztál, de huncut szemű Trill Zsoltként intéztél hozzám pár szót. Ez a kettősség jellemzi minden színpadi pillanatodat.

– Igen, ez a kettősség aláhúzhatja azt, hogy az előadás példázat arról, hogy az életben is ez történik: hol haverunk vagy, hol nem vagy a haverunk, hol megveregetik a hátam, hol belém rúgnak vagy elgáncsolnak. Látványosan kiábrándítanak vagy megszédítenek. Ez a fiataloknak is intő jel lehet: veletek is ez fog történni.

– Csaknem minden szerepet fiatalok játszanak, Richárd ezeket mind elteszi láb alól.

– Persze, mert a környezetében nincs nála nagyobb kaliberű egyéniség. Ha lenne, akkor harc lenne, de nincs, így az történik, amit ő elhatároz. Richárd mögött óriási élettapasztalat van, ebből kifolyólag minden helyzetben tudja, hogy hová kell nyúlnia. Mögöttem is van már negyedszázadnyi színészi és színházi múlt.

– Ez valamiféle színészi összegzésnek is tekinthető.

– Talán lehet ezt mondani, és az különösen fontos, hogy ezt egy fiatallal közösen tudtam megfogalmazni. Kár, hogy az előadást keveset játsszuk. Pedig ha játsszuk, akkor mindig jönnek újabb és újabb impulzusok. Ezeket az új megoldásokat azonban a következő alkalomra többnyire elfelejtem, így nem tudnak rögzülni, és beépülni az alakításomba.

Jéghideg, penge aggyal – Balázs Zoltán

– Hogyan fogadtad, hogy Zsótér veled akarja megrendezni a darabot?

– Úgy, mint 2005-ben a Hamletet, amikor kiderült, hogy Tim Carrol bennem gondolkodik: döbbenten, de nagyon kíváncsian. Tim akkor azt mondta, hogy az ő Hamletjének szüksége van az én rendező-agyamra, a megújuló stratégiával rendelkező szellem játékosságára, és arra a képességemre is, hogy színészként a szerepalak közvetlen helyzetein és pillanatain kívül tíz-húsz lépéssel előre is tudjak tervezni. Zsótér Sanyi többször is megnézett a *Hamlet*ben, tetszett neki a jelenlétem. Richárdunk talán a Hamlet meghosszabbítása. Mivel Sanyi korábban már többször dolgozott a Maladype társulatával és velem is, egyértelmű volt, hogy egy nem klasszikus *III. Richárd* bemutatóját készítjük elő.

– Mit jelent a nem klasszikus jelző?

– Az előadás eleje már exponálja a rendezői szándék sajátos jellegét és azt a szokatlan szemléletet, amellyel Sanyi és alkotótársai, Ambrus Mária, Benedek Mari és Ungár Júlia a klasszikus drámához nyúltak. Nyitómonológomban egy szappanbuborék-fújót veszek elő, és azzal huncutkodom; a nézőkkel való cinkos játékon keresztül érzékeltetem: a buborék tökéletes arányához és formájához képest még a legvonzóbb külsejű nő és férfi is tökéletlen. Ha ezt a gondolatot – mint a richárdi program egyik főpillérét – egyes szám első személyben tudom átadni, akkor a nézők azonnal megérzik, hogy a mi előadásunk másfajta olvasatot, befogadói attitűdöt és absztrakciós készséget igényel tőlük, a Maladype *III Richárd*ja nem szokványos kaland lesz. Richárdként ezért nem viselek gyógyászati segédeszközöket, és „bicegőtudományomat" sem kell hosszan bemutatnom az előadás elején.

– Ezzel szemben fontos szerepe van a dikciónak.

– Shakespeare királydrámáját Szigligeti Ede 130 éves fordításában tolmácsoljuk. A különleges kifejezésekben bővelkedő szöveg – amely mindeddig magyar színpadon még nem hangzott el –, a nézők számára nem biztosítja a Vas Istvántól már megszokott verssorok klasszikus zeneiségét, így az előadás során antennáikat sokkal jobban ki kell nyitniuk. Mindvégig figyelniük kell, hogy egy-egy szereplő hogyan fogalmaz, milyen szokatlan jelzőket és meghökkentő kifejezéseket használ, így közönségünk is figyelmet és energiát fektet abba, hogy a Szigligeti-szöveg megszelídüljön, plasztikussá váljon, és a játszókkal együtt ők is eljussanak a leglényegesebb információkhoz és felismerésekhez. Többen épp a szöveg kedvéért nézik újra az előadást.

– Richárdod külsőre vonzó férfi, aki lélekben sem sátánian gonosz és torz. Ez egyáltalán nem megszokott szerepformálás.

– Nem bizony. Már Sanyi szereposztásából és darabelemzéséből is kiderült, hogy a próbák során nem a sztereotip megoldásokat alkalmazzuk majd, és ez mindannyiunkat nagyon motiválttá tett: például hogyan fejtjük meg közösen a drámán belüli váratlan veszteségeket.

– Veszteségeket?

– Igen. Richárdnak ugyanis előbb-utóbb veszteségekkel kell számolnia; túlgaloppírozza magát, és amikor végre megszerzi mindazt, amire vágyott, már nem tudja élvezni győzelmét, vesztesnek érzi magát. A Buckinghamtől való elszakadás

Balázs Zoltán. Fotó: Németh Mónika

komoly traumát jelent számára. Buckingham herczeg (az előadásban minden nevet cz-vel ejtünk) nem teljesíti Richárd legfontosabb kérését, nem akarja megölni a királyi gyerekeket, így bekövetkezik a teljes elhidegülés, ami szinte „szerelmi törést" jelent a Buckingham segítségével „polczra" ültetett Richárd királynak. Ezután elveszti játékkedvét, a humorát, nincs kinek brillíroznia, felerősödik az elmagányosodás folyamata, és teret kap a fizikai-lelki szétesés. Tanúi leszünk egy kivételes szellem összpontosító képességének szétmállásának, amelynek következményeként – legalábbis a mi elképzelésünkben – Richárd végül elveszti a józan ítélőképességét is. Sanyi radikális rendezői gesztusának köszönhetően mi nem játsszuk el az utolsó felvonást, előadásunk a „Lovat! Lovat! Egy lóért országomat!" sorral fejeződik be, így a végén már egy bomlott elme vizsgálja önmagát, analizálja a valós és a vélt szándékokat. „Richárd szereti Richárdot, vagyis Én Én vagyok" – én kezdtem el, és nekem is kell befejeznem önmagam előtt, önmagamnak, önmagam által. Senki nem fog megsiratni vagy keresni. Szembesülnöm kell a véggel, vagyis a környezetemben korábban sikeresen használt „tükrözéstechnikát" egyszer csak magamra érvényesen kell alkalmaznom. S ez nem olyan egyszerű. Sanyi rendezői igénye, hogy Richárd jéghideg, penge aggyal készítse el önmaga leltárát, ami után el kell fogadnia: ebben nincs több, kimerült. Szinte óhajtja a halált.

– Pici a tér, és nagyon közel vagy a nézőkhöz. Mégsem te vagy a főszereplő. Mintha Richárdod visszahúzódna, persze a döntő pillanatokban ott van, mint egy pók.

– Pont ezt szerettük volna! Ettől veszélyes. Hogy nem fedi fel magát.

– Az egyik kulcsjelenetnek az Anna–Richárd jelenetet tartják. Ez nálatok mintha nem lenne olyan jelentős. Ez nem érdekelt benneteket?

– Sanyi úgy gondolja, hogy itt egy ujjgyakorlat zajlik, azaz Richárd bemelegít, a hódítást egyfajta „edzésprogramnak" tartja. Ha ez sikerül, akkor az ennél sokkal bonyolultabb későbbi akciói is sikerrel járnak. Richárdnak azt a ritka képességét szerettük volna megmutatni, hogy annyira át tud olvadni egy másik ember empatikus megfigyelésébe, hogy az – ebben az esetben Lady Anna – úgy érzi, Richárd állításainak figyelmes, személyes fedezete van, és konkrét érveléstechnikája minden zavarba ejtő állítása ellenére komoly és hasznos igazságokat hordoz. Anna saját helyzete és érzelmi felfokozottsága miatt pontosan tudja, hogy miért nem lehet neki Richárddal dolga, de Richárd (ekkor még Gloster herczeg) olyan logikusan fordítja meg a Lady állításait, hogy az egyre sűrűbben veszti el gondolatmenetének fonalát, és nem tudja folytatni, amit elkezdett; elakad, új érvelésekbe kezd. Sanyi ezt a típusú építkezést, a logikai ugrásokat meg az érveléstechnika sajátos szabályszerűségét komolyan véve nem kényszerített bele abba a sztereotip viselkedésmodellbe, amely megengedi a Richárdot képviselő színésznek, hogy a látszólagos torzságok mögött egy dzsigolót kelljen táplálnia. Ez a jelenet Szilágyi Ágotának és nekem is nagy kihívást jelent. Nincsenek nagy érzelmi amplitúdóink és primer vagy direkt játéksablonjaink. Összetett és bonyolult színészi feladat, hogy a jelenetünket figyelő néző fokról fokra észrevegye Anna állításainak ellentmondásait, és élvezze azt, ahogyan Richárd mindezt leleplezi és visszatükrözi. Először nem a nő és a férfi találkozik, hanem a helyzetet értő, és erről érdemben kommunikálni akaró két ember. Mindeközben azonban egymásra „kattannak", és ettől a váratlan és izgalmas, pszeudoerotikus élménytől Annának felfrissül az élethez való viszonya – tömören: Richárd életet lehel Lady Annába.

– Változott-e az előadások során a játékod?

– Meggyőződésem, hogy igen. A visszatérő nézők is ezt jelzik vissza. Az első néhány előadáson még nagyon tiszteltük Sanyi elképzeléseit, de idővel megéreztük, hogy a koncepcióban hol vannak olyan rések, amiket újabb és újabb színészi felfedezésekkel, finom játékokkal ki lehet tölteni. Ha Sanyi is értékeli ezeket a pillanatokat, az sokat emel mindannyiunk játékán.

– Említetted, hogy viszonylag rövid idő alatt elértétek már a negyvenedik előadást. Gondolom, nemcsak a Bázisotokon játsszátok.

– Egyre több fesztiválra kapunk meghívást, méghozzá kortárs színházi törekvéseket bemutató fesztiválokra, tehát előadásunkban lennie kell valami szokatlan és új tartalmi-formai értéknek. A rendezői hangsúlyok teljesen máshol vannak, ezért a színészi játék is másféle eszközökből építkezik, mint a már megszokott *III Richárd*-interpretációk. Olyan arány- és stílérzéket, valamint finom modulációt kíván a játszóktól, amit gyökeresen másként kell alkalmazzunk egy szobában vagy Gyulán, a Vár nagyszínpadán, vagy egy külföldi fesztiválon – legutóbb Brnóban, legközelebb Bitolában –, amikor egy impozáns, nagy nézőtér előtt helyezkedik el a játéktér. A külföldi közönség is nagyon figyel, mert elsősorban nem a látványos és hatásos elemeket kapja meg, hanem egy finom hangolású, intimebb és személyesebb *III Richárd*-adaptációt. Az előadás előrehaladtával megnyílik számukra ennek a megközelítésnek a különleges szépsége és ereje. Ha például az én egészséges külsejű Richárdomnak egyenes és közvetlen viselkedésével és kommunikációjával sikerül megnyernie a nézők szimpátiáját, és cinkostársaimmá tenni őket, előfordul, hogy megsajnálnak a végén. Így, bár nagyon messziről indulunk, végül nagyon közel kerülünk ahhoz az egy tartott hanghoz, ami idővel mindenki számára az élet-halál beteljesülésének elkerülhetetlen lényegét és esszenciáját jelenti.

Amit előadásunkkal képviselünk, az tulajdonképpen egy minimál zene. Egy Cage-mű, ha jól csináljuk.

MÉSZÁROS TAMÁS

BŰN ÉS BŰNHŐDÉS

Avagy politikai dráma-e a III. Richárd

III. Richárd ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében

Shakespeare művei közül nemcsak az úgynevezett közvélekedés – ha egyáltalán létezik még ilyen –, de a színházi gondolkodás is alighanem a *III. Richárd*hoz társítja a legtöbb közhelyes definíciót. Ez a darab szokásos besorolása szerint a királydrámák közül való, vagyis történelmi színmű – ám mindenkori színpadra állítói, neves rendezők és színészek világszerte interjúk hosszú sorában mai politikai érvényességét taglalják a legodaadóbban. Nem utolsósorban azért, mert az adott előadások kapcsán a sajtó rendszerint éppen azt feszegeti, vajon az alkotók milyen aktuális képzettársításokat várnak el közönségüktől. Másként: mit tesznek annak érdekében, hogy a néző ráismerjen a színpadon azokra a társadalmi-politikai viszonyokra, amelyek kortársi létét meghatározzák. Egyrészt tehát az érdeklődő nyilvánosság presszionálja arra a színházi embereket, hogy megfeleljenek a politikai értelmezhetőség igényének; másrészt persze maga a történet, amelynek címszereplőjeként megjelenik a mindenáron hatalomra törő, diabolikus Gonosz. Hiszen a politikáról való gondolkodás mindig is feltételezi a Rontás szellemének részvételét a hatalomért folytatott harcban.

És ez nem csupán elméleti premissza, hanem kivált a huszadik század mindmáig súlyosan ránk nehezedő tapasztalata – hiszen a múlt század volt a minden racionalitáson túlmutató európai diktatúrák kora. A világégések, az intézményesült népirtások, a megmagyarázhatatlan Auschwitz és Gulág, az emberélet végzetes elértéktelenedésének ideje. Ebben az előző évszázadban – amely némelyik történetfilozófus szerint a látszat ellenére nem ért még véget –, különböző arcokat kapott ugyan a Gonosz, de megfejtést nem. Nemcsak azt az emberi pszichét nem értjük, amely megteremti a totális embertelenséget, de igazán – noha tényszerűen sok részletét ismerjük – az általa működtetett mechanizmust sem. Ezért lehet a *III. Richárd* lényegét tekintve (ne féljünk a szótól) afféle tandráma. Azt reméljük tőle, hogy új meg új előadásai segítenek felismerni a történelmi gonosztettek máig érvényes mozgatórugóit, a pőre hatalomvágy természetét, a politikai gonosztettek lélektanát.

Holott mindehhez Shakespeare nem kínál segítséget. Ugyanis ellentétben a felszínes vélekedéssel, sem történelmi, sem politikai dráma megírását nem ambicionálta. Az ő Richárdjának kétségtelenül köze van ugyan a korabeli források,

mindenekelőtt a Holinshed-krónika, valamint Morus Tamás befejezetlen életrajzi munkája által bemutatott alakhoz, ám Shakespeare erőteljesen „rálapátolt" a választott figura tényleges gazemberségére. Az igazi Gloster hercege, bár gyilkolt eleget, mégsem ölette meg sem bátyját, Clarence-t, sem az előbb feleségül vett Lady Annát, sem saját unokaöcséit. A drámaírónak azonban egy végletesen, ha úgy tetszik, ördögien elvetemült, az abszurditásig fékevesztett antihősre volt szüksége.

Shakespeare az úgynevezett macchiavelliánus hatalomtechnikust kereste Richárdban. Azt a tökéletesen gátlástalan, a hatalom megszerzése érdekében mindenkin átgázoló, kizárólag a saját elszánt akarata által vezérelt embert, akit Macchiavelli rajzolt meg *A fejedelem* lapjain. Csakhogy amiként a korabeli Európa kommentátorai, úgy az ő munkáik révén Shakespeare is félreértette Macchiavellit. A firenzei Tízek Tanácsának titkára kétségkívül arról értekezett, hogy a politikai cselekvés autonóm világában nem lehetnek mérvadók a közhasználatú valláserkölcs normái, vagyis ezek alapján a hatalom nem ítélhető meg. Bár ez vitán felül veszélyes premissza, de a reneszánsz világban méltán nagyhatású szerző soha nem írta le az elhíresült, tévesen neki tulajdonított kijelentést, miszerint „a cél szentesíti az eszközt". Vulgarizálói ezt éppenséggel a jezsuita Loyolai Szent Ignáctól „származtatták át" Macchiavellire – aki egyébként egyértelművé teszi, hogy az ő Fejedelmének a hatalmat egy mindennél magasabb rendű feladat, az olasz egység megteremtésének szolgálatába kell állítania; a politika egyik legnagyobb elméletírója a majdan létrejövendő Itália kormányzásához ad politikai útmutatót.

Mindezt azért érdemes tekintetbe vennünk, mert Shakespeare érdeklődését azok a – ma úgy mondanánk – lebutított Macchiavelli-kommentárok keltették fel, amelyek a Fejedelmet úgy rajzolták meg, mint az önmagáért való hatalom megragadására minden morális gátlást elvető uralkodót. Shakespeare ezt a félreértett mintát veszi elő, amikor olyan Richárdot teremt, aki a lehető legtudatosabban válik szörnyeteggé. A mások által érvényesnek tekintett erkölcsi világrenddel száll szembe, ugyanakkor semmiféle politikai célja nincs. A választott immoralitásban remél megvalósulni; s azáltal, hogy megtagad mindent, ami emberi, kihívja maga ellen az isteni törvényt.

A *III. Richárd* lényegét tekintve tehát nem más, mint moralitásjáték. Ez a műforma még ismerős volt a korban; a Bűn küzd az Erénnyel, az Ördög a Jósággal. Shakespeare vallásosságáról nincsenek forrásaink, de művei tanúsítják, hogy mélyen hitt az erkölcsi igazságban – Richárdja nem a csatamezőn bukik el, hanem már előző éjszaka, amikor álmában megjelennek áldozatai, hogy megátkozzák. „Ess kétségbe! Pusztulj!" – halljuk a legyilkoltakat, és Gloster, aki eladdig soha, egyetlen pillanatra sem hőkölt vissza tetteitől, most, rémálmából ébredve a kínzó, „gyáva lelkiismeretről" beszél, és Jézushoz könyörög irgalomért. „Hideg cseppek remegő húsomon" – mondja az ember, aki mindvégig kétely nélkül megátalkodott a bűnben. Ez a jelenet a dráma igazi csúcspontja, valójában itt teljesül be Richárd sorsa – erős cáfolataként annak a hiedelemnek, hogy a gonoszt nem verheti béklyóba a lelkiismeret. Amikor a végső harcra készülve Richárd bevallja, hogy az árnyak „jobban megrémítették a lelkét", mint Richmond fegyveresei, akkor veszti el csatáját az Úrral. Ami a cselekményből még hátra van – a halál a harcmezőn –, az csak afféle kóda; az isteni igazságszolgáltatás nem ott, hanem már a hajnali rettenetben érte el a Gonoszt. A *III. Richárd* tehát sokkal inkább morálfilozófiai és lélektani, semmint politikai dráma. Utóbbi legfeljebb annyiban, amennyiben vitába száll a Macchiavellinek tulajdonított tétellel, mert Shakespeare számára igenis mindennél fontosabb a morális imperatívusz.

Budapesten ma két olyan, ígéretes *III. Richárd*-előadás látható, amelyek egyaránt figyelemreméltóan viszonyulnak az alapvető shakespeare-i intenciókhoz. Az ifj. Vidnyánszky Atilla jegyezte produkciót még 2016 nyarán, a Gyulai Várszínházban mutatták be, majd egy évvel később a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Színpadán újraszcenírozták. Andrei Şerban vendégrendezésének pedig ez év elején volt premierje a Radnóti Színházban. Mindkét előadást kitüntetett figyelem kísérte; tudósítások jelentek meg a próbákról, interjúk az alkotókkal, és talán a szokásosnál több kritika is. A fokozott érdeklődés egyrészt annak a Nemzetiben színre lépő csapatnak szólt, amelyet ifj. Vidnyánszky és a fordító-átdolgozó Vecsei Miklós hozott össze erre a vállalkozásra: vígszínházi és nemzetis „öregek" meg pályakezdő fiatalok működnek együtt ebben a Sturm und Drang-lelkesedéstől áthatott produkcióban. Nemkülönben várakozást keltett Şerban rendezése, aki kifejezetten a címszereplő Alföldi Róbert kérésére vállalta a munkát.

Ifj. Vidnyánszky kopár színpadát három oldalról keríti a tribünszerű nézőtér, amelyen Trill Zsolt kissé hajlott, alig púpos, de meglehetősen amortizált külsejű Richárdja – mintha egy lepukkant vidéki resti megfáradt pincéreként lépne elénk – kétszeresen is meglepi a publikumot. Először azzal, ahogyan nyitómonológját elmotyogja (jegyezzük meg, hogy például Hegedűs D. Géza leghalkabb megszólalásai is tökéletesen érthetőek az egyébként közel sem megfelelő akusztikájú teremben), aztán meg azzal, hogy a Vas István remek fordítását átdolgozó Vecsei Miklós szövege révén enyhén szólva módosítja a színházi emlékeinkben élő Glostert. De aki a darab egyetlen előadását sem látta, még az is ismeri a színre lépő Richárd szállóigévé híresült bejelentését, miszerint úgy döntött, hogy gazember lesz. És ehelyett most a következőket hallja: „Úgy döntöttem, játszani fogok." Vecsei úgy írta át jobbára a teljes monológot, hogy azáltal Richárd bűnös elszántságát afféle játékos kísérletté szelídítette. Mint egy ifj. Vidnyánszkyval közösen adott interjúban kifejti, erre a korrekcióra az jogosította fel, hogy Vas István félrefordította az „I am determined to prove a villain" eredeti sorát, mert az – mondja Vecsei – nem azt jelenti, hogy Richárd elhatározza, gonosztevő lesz. Hanem azt, hogy arra determinált. És Vecsei erről a felfedezéséről azt állítja, hogy „alapjaiban változtatja meg, amit eddig a magyar színpadokon III. Richárdról gondoltak".

Nos, ez a bombasztikus megállapítás badarság. Hiszen Vas átültetése tökéletes: az angol szöveget nem lehet „determináltnak" fordítani (maga Vecsei sem alkalmazza szövegében ezt a kifejezést), mert magyarul éppenséggel pontosan azt jelenti: eltökélt, elszánt, elhatározott. De ha még el is fogadnánk egy olyan értelmezést, miszerint Richárd nem a saját döntéséről, hanem valamiféle elrendeltetettségről beszél, ez a verzió sem indokolná a gazemberség elborzasztó programjának átértelmezését holmi játékszenvedéllyé. Rejtély, miért ragaszkodik a rendező ifj. Vidnyánszky is a már idézett interjúban ahhoz, hogy „Richárd nem gonosz, csak kíváncsi, meddig tud elmenni, meddig tűrjük el őt". Általában ódzkodunk attól, hogy alkotói nyilatkozatokat relevánsnak tekintsünk valamely produkcióra nézve, mert rendezőknek és színészeknek nem az a dolguk, hogy szóbeli eligazítást adjanak szándékaikról. De történetesen itt, ennek az előadásnak az esetében nem mellőzhetőek ezek a kommentárok, tekintve, hogy lényegi beavatkozásról van szó: az új szöveg szándékoltan átformálja a központi figurát, alapjában változtatja meg drámai motivációját.

Ámde korántsem meggyőzően. Ez a koncepció a csak kíváncsiságból gyilkoló, csupán az udvar tűréshatárát tesztelő Richárdról legfeljebb egy másik színmű keretei között volna életképes. (Ajánlható például Camus *Caliguláj*a, aki valóban nem rossz ember, de annyira elkeseríti környezete gyávasága, hogy öldökölve ösztökéli őket a lázadásra.) Shakespeare Richárdja nem azért pusztít, mert tudni szeretné, meddig mehet el a világ provokálásában, avagy hogy kiderítse, egyáltalán reparálható-e. Richárd csupán hatalmat akar, magáért a hatalomért. Trill Zsolt pedig ezt nem mutathatja meg, mert mindjárt az előadás elején más vágányra állítják – ha neki egyebek közt azt kell mondania, hogy „Csak én állok itt értetlen, bambán", akkor ebből az önjellemzésből lehetetlen hitelt érdemlőn végigvinni a cselekményen egy akaratvezérelt főszereplőt. Ez a slemil, csakugyan bambán botladozó, még csak nem is igazán kíváncsi, inkább kényszeredett alak ebben a szerepfelfogásban lassanként olyan mellékszereplővé marginalizálódik, aki igyekszik ugyan lépést tartani a történettel, de legkevésbé sem képes mozgatója lenni. Ami törvényszerűen azzal jár, hogy nem is dinamizálhatja az előadást; márpedig a *III. Richárd*nak egyedül maga Richárd adhat sodrást, lendületet.

Ifj. Vidnyánszky színpadán ezt a leckét a királyi udvar vérmes és elkeseredett, valamiféle generációs lázongásra hajló dühös fiataljainak rappelő-táncoló, olykor Ginsberget idézően „üvöltő" csoportja hivatott megoldani. Némi zavart okoz ugyan, hogy egyszersmind közülük kerül ki a dráma jó néhány fontos szereplője, mert ezek olyankor is beleolvadnak a csapatba, amikor éppen egyéni karaktert kellene mutatniuk. Nagyobb probléma viszont, hogy a rendezés egyáltalán beépítette az előadásba ezt a hol chippendale-fiúkra, hol egy kezdő mozgásszínház amatőrjeire hajazó kollektívát. Érteni véljük, hogy ezzel a gesztussal ifj. Vidnyánszky nyilvánvalóan a saját nemzedékét kívánja megjeleníteni, egy helyét kereső, egzisztenciájában bizonytalan, a „felnőttek" uralta keretek közé szorított generációt – az ő dübörgőn elszavalt szabadverses közérzetjelentésük intermezzóként ékelődik a produkció két része közé. Ám a túlhangosított alanyi költészet csak részleteiben érthető, ami nem feltétlenül hátrány, mert a szöveg minősége hagy maga után kívánnivalót. Az igazi baj persze az, hogy az egész színi leleménynek nincs értelme. A *III. Richárd* lerázza magáról a beléerőszakolt generációs motívumot, minthogy immanens világában ennek egyszerűen nem jut hely. A cselekménynek nincs semmiféle kapcsolódási pontja ehhez a másik világhoz; az egész „ifjúsági vonal" olyan betét csupán, amely kitalálóinak bizonyára igen fontos, mert számukra őszintén átélt jelentést hordoz, ám dramaturgiai kötőanyag híján a néző szemében manír csupán.

Trill Zsolt és Trokán Nóra ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében. Fotók: Kiss Zoltán

Az amúgy különféle effektekkel és fényjátékokkal dúsított látványvilág sem tartja össze az előadást. A jelenetek szinte mindegyikében van valami kimódoltság, valami fölösleges ötlet, vagy megoldásnak vélt, de inkább csak a fegyelmezett értelmezés hiányának elfedtetésére szolgáló attraktivitás. Az összevissza rohangáló szereplők csak látszólag éltetik ezt a teret, a játék valójában mégis gyakorta üres, ugyanakkor keresett. Trill Zsolt nem tölti fel személyes energiával a többiekkel való kapcsolatát; párjelenete még Lady Annával is erőtlen, semmitmondó – következésképp Trokán Nóra sem tudja, mi történik vele. A legkínosabb perceket azonban a koronáért egy vaskos gerendára üggyel-bajjal felmászó Richárd szerzi, mert ez a feltehetően jelképi jelentőségűnek szánt akció lehangolóan lapos és szájbarágós. Mint ahogy erőltetett a játéktér fölé függesztett világító korona is, amelynek olykori használata egyébként zavaróan suta. És minden hasonlóképp kivitelezett rendezői meglepetés egyre tempótlanabbul, egyre fáradtabban vonszolja az előadást a befejezés felé. Kevés sallangmentes, célra tartóan egyszerű jelenet akad – ilyen mindenekelőtt az áldozatul esett Clarence halála (Hegedűs csendes, apatikus percei megrendítenek), és emlékezetes Eszenyi Enikő Erzsébetének póztalan tartása, visszafogott kétségbeesése is. Mindez mégis kevés. Ezzel a bizonytalan kontúrú, az önmagának rendelt kihívásról lemondó Richárddal ez a dráma nem működik.

Mindazonáltal magyarázatra szorulna még, miért hagyja el ifj. Vidnyánszky Richárd utolsó álmát, amelyben a csata előestéjén áldozatai megátkozzák. Talán úgy gondolta, hogy a vesztes játékos nem érdemli a katartikus véget? Ha egyszer ez a Richárd nem igazán ördögi, akkor ne is kerítsünk akkora feneket a megrendülésének? Ámbár a feltámadt lelkiismeretről szóló sorokat elmondatja Trill-lel. Az effajta következetlenség fájdalmasan jellemző a produkció egészére, és minden bizonnyal a gondolati tisztázatlanságból fakad; illetve abból, hogy amiről Vecsei és ifj. Vidnyánszky beszélni akart, ahhoz nem erre a drámára lett volna szükségük. Amit ők írtak bele, az Shakespeare-től idegen.

Andrei Șerban a Radnóti Színházban nem bántja a Vasféle szöveget, tapintatos gondozóként bánik vele, Alföldi pedig minden részletének súlyt és jelentőséget ad, erőteljes artikulációval és ritka intenzitással építve fel a mondatokat. Richárdja folyamatosan növekvő elánnal, a fölényes kiszámí-

tottság szenvedélyével demonstrálja, mit tervez, s egész lényét átjárja a kíméletlen végrehajtás kéje. A düh munkál benne, nem az alakoskodás öröme. Dühe azok ellen, akik normálisnak maszkírozzák magukat, mert háborúk során, mintegy legálisan öltek, majd a kitört békében szentesítették a gyilkolást. Alföldi Richárdja úgy dönt, ebben az álságos világban felhatalmazhatja magát mindazok eltakarítására, akik a trón és közötte állnak – csak el kell határoznia, hogy könyörtelenül átlép minden morális határt, kétség és szánalom nélkül, totális magányban törve a cél felé. Ez a kérlelhetetlen belső parancs hajtja, ezt artikulálja minden szavával, erre bízza magát, és ettől kap játéka olyan „húzást", amely az egész előadást magával ragadja.

Az alakítás hőfoka nyilván nem független Șerban rendezői szándékától; ő pontosan érti, hogy ezt a drámát nem szabad „leültetni", ezt mozgatni, vinni kell előre, és elsősorban Richárd által. Érdekes, hogy mégsem elégedik meg Alföldi motorizáltságával, holott a Radnóti szűkre szabott terét az ő játéka tobzódó hangkulissza és elszabadult fényorgia nélkül is felizzítaná. A rendezés, miként a Nemzetiben, úgy itt is beleszeret a felfokozott hepajba, pedig ebben a kamaraméretben végképp nincs rá szükség. A jelenetek kidolgozottsága, az egyes alakok, illetve Richárdhoz való viszonyuk leképezése van annyira kifejező – utaljunk példaként Sodró Eliza szikár és kényszerűen számító Lady Annájára –, hogy Șerban kisebb csinnadrattával is beérhetné.

A sárgán világító falak tágítják a teret optikailag, kiemelik, felnövesztik, szinte előtérbe tolják a Nagy Fruzsina invenciózus, időtlenített, nem a kort, hanem a jellemet jelző ruháiba öltöztetett figurákat. Az expresszív vizuális keret Alföldinek is segít dimenzionálni Richárdot; az első részben pikkelymintás ruhát viselő Glosterének mozgáskaraktere is idomul a hüllőszerűséghez. Mozdulatait féken tartott indulatok és hirtelen, gyors kitörések ellenpontozzák. Richárdja egészen addig ellenállhatatlan és magabiztos, ameddig a koronát megszerzi. Attól kezdve fokozatosan veszti el uralmát az idegei felett, mind görcsösebben, mind szükségtelenebbül irtja maga körül az embereket. Hiszen nem tud mást csinálni. A diktátorok, legyenek bármily gyalázatosak, többnyire valamiféle ideológia, eszme, elhivatottság jegyében törnek hatalomra – Richárd azonban semmit nem akar, csak megvalósítani magát a korlátlan Gonosz szerepében.

Șerban lényeglátón elhagyja mindazt, ami a rémálmából ébredő Richárd monológja, majd árokba lövése után még következne; itt már nem jönnek a hírhozók, sem a lordok, sem a katonák, nem hangzanak el a szónoklatok a harcra készülő seregek előtt. A győztes Richmond sem jelenik meg, hogy ámen mondjon a békére. Egyedül Richárd anyja temeti a holtakat.

Mi tagadás, Șerban előadását sem tartja egybe egy markáns, végigvitt stílus – de mintha nem is törekedne ilyesmire. Helyenként öncélúan harsányabb a kelleténél, máskor beéri nem igazán értelmes poénokkal. Nem tartozik azonban ezek közé László Zsolt talpig fekete, fátyolos matrónaként lenyűgöző Margit királynéja, mert ennek a színpadi „ziccernek" tartalma, jelentése, mondhatni formátuma van. Margit a drámát végigkísérő átkok mitikus, maszkulin istennője lesz László megjelenítésében; vészt kárláló, engesztelhetetlen vátesz, aki végül egy kis kerekes bőröndöt húz maga után a száműzetésbe. Șerban megenged egy percnyi távolságtartó, ironikus elidegenítést attól az eltorzult világtól, amelyben minden borzalom ellenére a gonosztevő Richárd elkárhozásában manifesztálódik a moralitás diadala.

Alföldi Róbert a III. Richárdban Andrei Șerban rendezésében.
Fotó: Dömölky Dániel

KARSAI GYÖRGY

ELŐADÁS EGY ÉLHETŐ ORSZÁGÉRT

Mohácsi János–Mohácsi István–Závada Pál: Egy piaci nap – Radnóti Színház

Többhangú kritika Deczki Sarolta és Kovács Bálint kommentárjával

Végiggondolni a múltat, ki- és megbeszélni mindazt, amit éreztünk/gondoltunk/tettünk életünk sorsfordító pillanataiban, mindenekfölött morális kérdés. Voltak-e, s vannak-e *most,* a múltba visszatekintés pillanatában olyan, az emberi érintkezésre, az egymáshoz való közeledésre, elfogadásra vagy elutasításra vonatkozó alapértékeink, amelyek a többség számára elfogadottak voltak egykor, s amelyek mentén jelenünk, a mi közösségünk megszerveződött és a történelem minden viharát túlélve is megmaradva működött. A homéroszi görögség számára ilyen alapérték volt például az idősek feltétlen tisztelete vagy az *euxenia,* a vendégbarátság mindent felülíró érvényessége: a hozzánk érkezőt – akár jómódú utazó, akár sors sújtotta menekült – be kell fogadni, el kell látni (megfürdetni, enni, inni adni, pihenést, védelmet biztosítani neki). Ha már mindez megtörtént, fel lehet tenni neki a kérdést: hogy hívnak, hol a hazád, miért jöttél?

> *Deczki Sarolta:* Érdemes felidézni Immanuel Kant egy passzusát: „Mit jelent akkor a hospitalitás, a vendéglátás kötelezettsége? Egy idegennek azt a jogát, hogy más valakinek a földjére való megérkezése miatt ez nem bánhat vele ellenséges módon. Kiutasíthatja, ha ez életének veszélyeztetése nélkül történhetik; amíg azonban békességben tartózkodik helyén, nem támadhatja meg ellenségesen." Ez a pár mondat az *Örök béke* című írásból származik, s a címen kívül figyelemreméltó már az is, hogy a német gondolkodó egy egész fejezetet szentelt a vendégjognak.

Závada Pál regénye, az *Egy piaci nap* megrázó olvasmány volt két évvel ezelőtti megjelenésekor. A háború utáni két, zsidók elleni pogromot, az 1946 májusában Kunmadarason, majd a néhány hónappal később Miskolcon lezajlott antiszemita megmozdulásokat, zsidóveréseket és gyilkosságokat mind a szocializmus évtizedeiben, mind a rendszerváltás utáni években a hallgatás falai vették körül. Sokkoló volt elolvasni Závada regényét, mert amit a fikció áttetsző fátylán keresztül – igen magas művészi színvonalon! – láttatni enged, az a magyar történelem, a *mi történelmünk,* a nem is oly távoli múlt. A be nem vallott múltunk. Hogy néhány hónappal a második világháború befejezése után, a holokauszt minden borzalmának tudatában Magyarországon újra, mondhatni a legtermészetesebb módon és a legprimitívebb, hamis vádakkal (feketézés, vérvád!) fel lehetett ébreszteni a zsidók elleni tömeges gyűlöletet, amely éppúgy pillanatok alatt pogromba fordult, mint mondjuk 1938-ban a náci Németországban a kristályéjszakán, nos, ez felfoghatatlan szörnyűség.

> *Kovács Bálint:* Mindezek elismerése és méltányolása mellett tenném hozzá, hogy ugyanazt találtam a regény és az előadás gyenge pontjának: érzésem szerint egyik sem tudott igazán jó választ adni arra az örök művészi dilemmára, hogyan lehet – ha ugyan lehet – a primitív ösztönöket, érzéseket, jellemeket nemhogy nem primitíven, de igazán drámai összetettséggel ábrázolni. Závada Pál a regényben az elbeszélő megválasztásával remekül kerülte el a kérdést: a főszereplő gondolatai a zsidókérdésről sem feketék, sem fehérek nem voltak. De a lincselések leírásában semmi hasonlót nem éreztem: primitív, ostoba, gyűlöletes, minden árnyalat nélküli, koromfekete massza a tömeg a regényben. Ezt a dilemmát Mohácsi is csak félig tudta megoldani: a lincselések konkrét „megjelenítésének" módja, a halott kántálása – ahogyan Karsai György is írja – valóban hatásos, találó, szép ötlet, de a lincselők maguk nála is gyakorlatilag állatiasan primitív lények, és mint ilyenek színházi értelemben érdektelenek, hiszen mindig az ad izgalmat, ha a néző megtalálhatja a hozzá képest máshogyan gondolkodó igazát is. Magam sem tudom, hogyan is lehetne bármi igazságot találni a lincselők gondolkodásában, de mégis vártam, hogy a művészek mintát mutassanak erre.

Olyan szörnyűség, amelyről beszélni kell, kellett volna már régen. Beszélni az okokról, a felelősökről, a hivatalos szervektől az „egyszerű, magyar emberekig" mindenről és mindenkiről, aki és ami ennek a szégyenletesen ismétlődő eseménysorozatnak tevékeny részese volt. Ez dolga lenne mindenkinek, aki normális, megbékélésen alapuló jövőt szeretne építeni ebben a hazában.

> *D. S.:* Az utóbbi pár évben egyre több olyan regény jelenik meg, melyek a múlt egy-egy kevésbé ismert szeletét írják meg, egy-egy elhallgatott történelmi tra-

umára irányítják rá a figyelmet, vagy éppen új perspektívából világítanak meg eseményeket. Mint például Zoltán Gábor: *Orgia*, Závada Pál: *Természetes fény*, Nádas Péter: *Világló részletek*, Tompa Andrea: *Omerta*, de lehetne még sorolni. Anómiás korban élünk, melyben szétestek a korábbi identitásmintázatok, az újak pedig politikai megrendelésre, fröccsöntéssel készülnek, és színes-szagos történelmi szappanoperákat költenek hozzájuk eredetmondaként, melyek éppen nem az igazság megismerésében teszik érdekeltté nézőiket. Szembenézés nélkül márpedig nincs esély a továbblépésre, vagy ahogyan *in vulgo* a darab egyik szereplője ismétli mintegy kényszeresen: „Erre nagyon rá fogunk baszni!" (Esélyt látok rá, hogy ez a mondás ugyanúgy szállóigévé válik, mint az *Egyszer élün*kből a „ne basszunk már szekéren!".)

K. B.: És dolga lenne az ország összes színházának is, mégis: ahogyan egyre több problémát érzékel az, aki a társadalommal, politikával foglalkozik, úgy reagál direkten – és nem kényelmesen, sokszoros áttétekkel – ezekre egyre kevésbé és kevésbé a magyar színház. Jó, hogy a sokak által egyébként – nem minden alap nélkül – „polgári színházként" elkönyvelt Radnóti Kováts Adél igazgatása alatt vállalja, hogy meghív többeket azon kevés rendezők közül, akik nem vágynak a kockázat elkerülésére.

A jövő idő sajnos már passzé, a múlt itt kísért, és egyelőre nagyon úgy tűnik, hogy a magyar társadalomnak esze ágában sincs okulni belőle. Ki kell(ene) beszélni, fel kell(ene) dolgozni ezeket, szembe kell(ene) nézni bűnökkel, mulasztásokkal, le kell(ene) számolni illúziókkal, önfelmentő mítoszokkal, hazugságokkal. Ezért szorul össze az ember szíve, ha az *Egy piaci nap*ot nézi vagy olvassa: ez bármikor újra megtörténhet. Sőt, már meg is történt.

Az előadásnak mindössze két aspektusát emelem ki: a *tömeg* mint főszereplő és a *nők* mint tragédiacselekményt szervező erő.

Csak egy szög (Előítélet két zajos részben), Kaposvár, 2003; *Egyszer élünk,* Nemzeti Színház, 2011; *A Dohány utcai seriff,* Kaposvár, Jurányi, 2012; *E föld befogad, avagy számodra hely,* Örkény Színház, 2014; *Egy piaci nap,* Radnóti Színház, 2018. Jól látható íve van ennek a tetralógiának. A Mohácsi testvéreket (a rendezőt, Mohácsi Jánost és állandó szövegkönyvíróját, dramaturgját, Mohácsi Istvánt) a másság gyűlölete, és az ezzel szoros összefüggésben álló kirekesztés (nép)lélektana érdekli, ezekről a kérdésekről beszéltek világéletükben. Már a *Megbombáztuk Kaposvárt* is erről szólt (Kaposvár, 2000), hogy az *Istenítélet*ről (Kaposvár, 1995), a *Sárga liliom*ról (Nemzeti Színház, 2004) és az *56 06*-ról (Kaposvár, 2006) ne is beszéljünk, de még a Feydeau-bohózat rendezésekben is mindig ott volt ez a kérdéskör. Mert a Mohácsi fivérek ismerik és tudatosan használják azt a dramaturgiai felfedezést – köszönjük, Arisztotelész –, hogy a tragikum elmélyítésének legművészibb útja a tragikus történetmeséléshez megfelelő mértékben adagolt komikum. Ennek emblematikus eszközei Mohácsiék színpadán a nyelv, a szójátékok, az abszurdba hajlón „elrontott" párbeszédek, az ismétlések stb.

D. S.: A Mohácsi & Mohácsi daraboknak az elmúlt években szinte védjegyükké váltak az abszurd, groteszk elemek, a sorsdrámák kellős közepén felcsattanó poénok, melyek nem oldják, hanem még kiélezettebbé teszik a tragikumot – ám olykor bizony bohózattréfává romlanak. Az a jelenet például túl van hajtva, melyben a piacon éppen arról beszélgetnek, hogy a zsidók gyerekhúst darálnak a kolbászba; közben az egyik falusi éppen azt eszik, és elkezdik szekírozni.

Martinovics Dorina és Porogi Ádám. Fotók: Dömölky Dániel

A nők nem tehetnek semmiről. A falusi tanító felesége, Hadnagyné Csóka Mária (Radnay Csilla megrázóan szép alakítása) és a frissen alakult kommunista pártszervezet vezetőjének felesége, Mária gyerekkori barátnője, Irén (Martinovics Dorina remeklése) csak férjüket védik, értük aggódnak, áldozatok. Átlagos házasság mindkettő, egykor mindketten ugyanannak a (zsidó) fiúnak a szeretői voltak, aki most a pogrom egyik áldozata lett. *Hassliebe* – gyűlölik és szeretik egymást, s mindkettőre jó okuk van. Irén férje, a párttitkár (Porogi Ádámot nem láttam még Budapesten ennyire magabiztosan, finom árnyalatokkal játszani), akinek az új rend tiszta erkölcsét kellene – hite szerint… – elhoznia e tipikus, háború tépázta magyar faluba, csakhogy maga is haszonélvezője a zsidók egykori Auschwitzba hurcolásának.

> *D. S.:* Mária és Irén nem ártatlanok és nem – vagy legalábbis nem csak – áldozatok. Igaz, sorsuk a férjükhöz köti őket, és férjeiket meggyötri, megalázza, meghasonlásra készteti egyik vagy másik rendszer. Irénnek például semmi kifogását nem hallottuk azzal kapcsolatban, hogy egy elhurcolt zsidó család otthonába költöztek be, és minden további nélkül hazudott a bíróság előtt is, arról nem is beszélve, hogy doktriner kommunistaként érzéketlenné vált mások sérelmeire, érzelmeire. Mária bonyolultabb személyiség, és szenvedése is nagyobb; csak a darab vége felé tudjuk meg, hogy egy orosz katona megerőszakolta. Félti a férjét, akit hamis vádakkal ítéltek el, de ez nem készteti boszszúállásra: a pogrom idején saját biztonságát kockáztatva rohan, hogy másokon segítsen. Lánykorában ugyanakkor azonnal szakított egy fiúval, bármilyen szerelmes is volt bele, mikor kiderült róla, hogy zsidó.

A két nő erkölcsiségében és intellektusában felette áll ugyan a falu pogromra kész lakosainak, de képtelenek átlátni okokozati összefüggéseket, szélesebb perspektívából nézni az eseményeket. A végén zavarban vannak, amikor örökre elköszönnek egymástól, hazudnak egymásnak és maguknak is.

Nemcsak ezt a részletet, de a regény számos prózai, epikus mozzanatát is felerősíti a színpad, Mohácsi rendezése.

> *K. B.:* És nemcsak a színpad: a Mohácsi testvérek keze között egészen új magyar dráma született, korántsem „csak" egy regény dramatizálásáról van szó. Mohácsiék nemcsak a hangsúlyokat tologatták okosan, de egészen új mozzanatokat, konfliktusokat írtak a történetbe, de még a „csak" dramaturgiai változtatások is olyan jelentősek, hogy képesek átformálni a mű egészének hatását és jelentését. És tették mindezt úgy, hogy – ha van még értelme 2018-ban ilyen distinkciót tenni – nem színpadi szöveg, hanem új színdarab született, amely olyan erős, hogy más rendezésben is biztosan érvényesülni tudna – ami talán nevezhető szokatlannak is Mohácsi életművében.

Így a tanító – talán nem is annyira ártatlan – hungarista, németbarát önmentését: Schneider Zoltán riadt, egyúttal az antiszemitizmus eszméjében összezáró falusiak tömegpszichózisát pontosan értő és cinikusan kihasználó tipikus félértelmiségit játszik, aki Mohácsinál már-már automatikusan ismételgeti önmentő életfilozófiájának kulcsmondatát, hogy „én ott se voltam". Vagy Kelemen József mindenből – kivéve a pogromból – kimaradni akaró, de azért falusijának hasonlóan kényszeres „erre nagyon rá fogunk baszni!" mondata hol felkiáltás, hol sóhaj.

Mi? Egy piaci nap – Závada Pál regényét színpadra alkalmazta Mohácsi István és Mohácsi János
Hol? Radnóti Színház
Kik? Martinovics Dorina, Radnay Csilla, Pál András, Porogi Ádám, Lovas Rozi, Sodró Eliza, Gazsó György, Kelemen József, László Zsolt, Schneider Zoltán, Róbert Gábor, Konfár Erik e.h., Józsa Bettina e.h., Némedi Árpád / Dramaturg: Mohácsi István / Jelmeztervező: Remete Kriszta / Díszlettervező: Khell Zsolt / Zene: Kovács Márton / Rendező: Mohácsi János

K. B.: Hol felkiáltás, hol sóhaj, hol pedig kiszólás: a Mohácsi János kézjegyei közé tartozó ismétlődő poénok/megjegyzések akkor tudnak igazán erősek lenni, ha nem csak jellemfestések, és nem is csak viccek. Ez is ilyen: minthogy ez a függöny előtti utolsó mondat, nehéz nem rendezői „intelemként" tekinteni rá. És nehéz nem egyetérteni azzal, hogy ha nem számolunk le a gyűlölködéssel, uszítással és a gyűlölködésnek és uszításnak való eszetlen felüléssel, akkor mi, magyarok, tényleg nagyon rá fogunk baszni.

Ugyanő Auschwitzból hazatérő zsidóként is halálpontosan érzékelteti a beletörődést a megváltoztathatatlanba, hogy a falubeliek már rég kirabolták a házukat, már más lakik benne (történetesen a párttitkár és családja), a haláltáborból hazatértük csak kényelmetlenséget okoz honfitársaiknak (na persze nem túl hosszú időre). De ott van Némedi Árpád nagyon pontos alakítása: az örök kisember túlélési taktikáiról többet tud elmondani egy-egy hirtelen vagy tétova mozdulata, mint egy tízperces monológ. És nem mellesleg kitűnően zenél Mohácsi örök zenészeivel, a most is remek Kovács Mártonnal és társaival, Gyulai Csabával és Moser Árpáddal. De ugyanígy minden alakítás külön elemzést igényelne: László Zsolt, Gazsó György, Róbert Gábor, de még kisebb szerepében Konfár Erik is kitűnő alakítást nyújt. Fegyelmezett csapatmunkát látunk. A Mohácsi-védjegynek is mondható tömegjelenlét óramű pontosságú működtetése kulcskérdés, s a Radnóti Színház apró színpadán mind a tizennégy színész folyamatosan ott van! Ez már önmagában bravúr. De nemcsak ott vannak, mind folyamatosan *jelen* is vannak, sorsokat ábrázolnak, legtöbben két, három szerepet is alakítanak, hol üldözöttek, áldozatok, halálra kínzott zsidók, hol véresszájú, eszement gyilkosok, akik elrontott, nyomorult életük okozóit keresve a tömeg bűnbakképzési mechanizmusát mutatják meg. Az előadás ezúttal azzal hat – kétségbe ejt és megvilágosít, letaglóz és a „Hol élünk?" kérdés végiggondolására kényszerít –, hogy a regény leíró, senki igazsága mellett ki nem álló hangnemét rettentően felerősíti, képekké fogalmazza. Mert más elolvasni a zsidó fiú agyonverésének naplóbejegyzésszerű, száraz leírását, és megint más ezt *önvallomásként,* monológként az áldozat szájából végighallgatni, miközben az elkövetők, a tettesek ott ülnek, és mozdulataikkal, egész testükkel *kommentálják* az elhangzottakat.

D. S.: Tömeget rendezni a Radnóti Színház valóban piciny színpadára igazi rendezői bravúr. Annyi szereplővel kellett megoldani a darabot, amennyi éppen elégséges, de még nem teszi túlzsúfolttá a teret – ez sikerült. Ehhez azonban arra is szükség volt, hogy minimális díszlettel is elmesélhető legyen a történet; így kapott nagy szerepet az a pad, mely alkalomadtán ajtóként funkcionál. A háttér pedig zseniális ötlet volt: a színpadot egy olyan „függöny" veszi körbe hátulról, mely a plafonról lógatott deszkákból, láncokból, vékony vaslemezekből áll. Ez egyrészt anyagában a falusi világ tárgyi kultúráját idézi, másrészt pedig hangszerként szolgál.

A további nők a falu lakosai, olykor a hazatérő zsidók. Radnay Csilla és Martinovics Dorina alakítása mellett ki kell emelni Lovas Rozi és Sodró Eliza játékát. Virtuózan tudnak váltani a tudatlan, már-már ösztönlény gyűlöletből (és az ehhez tartozó, olykor egészen szélsőségesen mocskos beszédmódból!) az üldözött lét kilátástalanságába belefáradt, megtört zsidó nők ábrázolásába. Az egyetemista Józsa Bettina is nagyon jó, zökkenőmentesen alkalmazkodik az előadás játékstílusához. Mohácsi János ebben az előadásban az irracionalitás racionális, érzelemmentes elemzését adja. S ebben mintha a nők lennének a mindent eldöntő erő: a férfiak hőzöngenek, meghunyászkodnak, és amint lehet, kéjes örömmel engedik szabadjára az öröktől bennük lappangó antiszemitizmusukat, vérszomjukat. Aztán megbánják, amit tettek, vagy még inkább letagadnak mindent. De ezek a nők – és persze ez se más, mint a regény nőábrázolásának színpadi továbbgondolása – mindent tudatosan tesznek, s a maga mikrovilágában, családjában, falujában mindegyikük sokkal mélyebben érti a múltat, a jelent, sőt, a jövőt is, mint a mellettük, velük, körülöttük élő férfiak. Váratlan, nagyon szomorú látlelet ez. Meglep újdonságával és elkeserít logikus történetvezetésével. Nyilván nem véletlen, hogy az előadás utolsó mondatait a két, immáron minden tragédiát meg- és túlélt barátnő (?) mondja el, arról, hogy előbb-utóbb biztosan élhető hely lesz Magyarország, és benne persze ez a kis falu, Kunvadas is. Szép szavak. Bizakodó szavak. Az előadás arról szól, hogy ha ez a történet Závada Pál könyvében és a Radnóti Színház falai között marad, *bezárva*, ha nem teszünk semmit ennek a történetnek a megértéséért és befogadásáért, soha nem fogunk élhető országban élni.

D. S.: Nem értek egyet azzal, hogy a nők tudatosabbak lennének, mint a férfiak, valamint hogy jobban értenék a múltat és a jelent. Egyrészt nincs eszközük, tudásuk ehhez, másrészt ösztön- és indulatvezéreltek. Ez látszik azon a szereplőn, Rózsikán is, aki eleinte nem hajlandó részt venni a számára erkölcsileg nem elfogadható támadásokban, majd a tömegpszichózis őt is magával ragadja, és vérszomjasabb, kegyetlenebb lesz a többieknél is. A férfiak némelyike valóban próbál kisompolyogni az eseményekből, a nők azonban teljesen átadják magukat a bennük felszabaduló irracionális indulatoknak – melyek elemzése külön tanulmány témája lehetne.

S az előadás utolsó mondatát nem a két barátnő mondja ki, hanem az ezt követő kakofón (és ebbéli minőségében nagyon is jelentőségteljes) zenei rész végén az egyik falusi: „Erre nagyon rá fogunk baszni!" A megszólalás vulgáris minősége egyrészt komikus, másrészt oldja a benne rejlő didaktikus intenciót. És, nos igen, rá, nagyon rá.

Karsai György az előadást május 17-én, Deczki Sarolta május 13-án, Kovács Bálint május 30-án látta.

DÉZSI FRUZSINA

LIBERTÀ FELICITÀ CHIOGGIA

Carlo Goldoni: Chioggiai csetepaté – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

Sardar Tagirovsky ezúttal a verőfényes Chioggiába kalauzol minket, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban pedig úgy elevenedik meg Goldoni világa, hogy nemcsak a színészek, de mi magunk is otthonosan mozgunk benne: kedves ismerőseink ezek a figurák, egy arc a szomszédból, az ágy másik oldaláról vagy éppen abból a bizonyos görbe tükörből.

Bár a három felvonás igazán istenkísértés, különösen, ha a jelenlegi színházi trendeket nézzük, a *Chioggiai csetepaté* nyitóképe azonnal megteremti azt az erős atmoszférát, amely nemcsak hogy megragadja a nézőt, de egyszersmind vágyat is ébreszt benne, hogy részese lehessen a nyári láznak és ennek a végtelen mediterrán könnyedségnek. Sardar Tagirovsky ugyanis – habár jóval finomabban, mint korábbi rendezéseinél – ismét a konvencionális színész–néző viszony felszámolásával indít, és olyan térré alakítja színházát, amelyben az együtt létezés természetes és magától értetődő. Bár a frontális elrendezés ezúttal megmarad, mégis olyan, mintha közös volna ez a napsütéses kék-fehér strand, a csipkeverő asszonyok barátsággal figyelik a közönség bevonulását, kész csoda, hogy nem elegyedünk szóba velük. Ehhez az erős közösségi hatáshoz persze az is markánsan hozzájárul, hogy Tagirovsky és állandó dramaturgja, Sényi Fanni a XVIII. századból a XX. század második felébe repítette a chioggiai lakosokat – szinte érezzük a nosztalgia illatát.

Első pillantásra igazi gyöngyszemnek tűnik hát ez a kis halászfalu, egy szelet az egykori Paradicsomból – aztán alig telik el néhány perc, az idill máris repedezni kezd. A férfiak visszatérésére váró asszonyok egymásra licitálnak a fecsegésben, az apró élcelődések egyre mélyebb sebeket ütnek, az egyformaságból és az unalomból való kizökkenés vágya pedig olyan erős, hogy a játékosan csapongó beszélgetés végül egyetlen nagy hisztériagomolyaggá sűrűsödik. Nem is csoda, hiszen harmincezer nő él együtt egy olyan faluban, ahol csupán minden harmadiknak van esélye társat találni, az egyedülléttől való félelem pedig szépen lassan átveszi az irányítást: megszűnik a szabad akarat, a szerelem monomániája eluralja egész Chioggiát. Mindenki csupán a vetélytársakat látja maga körül, kígyót-békát kiáltoznak egymásra, miközben ez a szédületes lobbanékonyság csupán az őszinte megértés iránti epekedést igyekszik minél inkább palástolni.

D. Albu Annamária, Szalma Hajnalka, Beczásy Áron. Fotó: Barabás Zsolt

A jóleső fejetlenségben rendre ismerős olasz dallamok csendülnek fel, méghozzá tökéletes időzítéssel: az invenciózus, öniróniával is gazdagon operáló hangzásvilág a karakterek belső monológjait fordítja le a slágerek nyelvére. A zenei válogatást jegyző Katona Dávid remekül illesztette egymáshoz az itáliai könnyűzene fénykorát meghatározó *mainstream*, az europop fősodrában is kiemelt helyet elfoglaló dalokat – úgymint a *Felicitát*, a *Dove sta Zazát* vagy a *Tu vuò fà l'Americanót* –, így ezen közjátékok nem csupán hangsúlyos szerepet kapnak Tagirovsky rendezésében, de egyszersmind dramaturgiai szervezőelvvé is válnak – így lehetséges, hogy az egyébként igencsak tipizált figurák ezekben a közhelyekkel teletűzdelt szólamokban nyílnak ki igazán. Bohókás, ám annál őszintébb önreflexiójuk révén a frázisok vallomásokká formálódnak, a szeretni akarás és az ebben rejlő életöröm tiszta és pontos artikulációját érhetjük tetten minden egyes szólamban. Ebben a zenei parádéban rejlik a szuverén rendezői olvasat, és voltaképpen ez teremti meg annak a roppant homogén, sajátos formanyelvnek az alapját is, amely a túlburjánzó teatralitásban csúcsosodik ki.

Sardar Tagirovsky roppant szuggesztív, társulatépítő funkciót is ellátó előadást rendezett, amely a káosz végtelenül pontos koreográfiáját tárja szemünk elé. Tablószerűen helyezi el a figurákat, akik az utolsó percig a közönségen keresztül marják egymást, kifelé kiáltoznak, dühöngnek és káromkodnak, valójában nem is figyelnek a másikra – mintha csak képeslapok gyorsan pergő sorozatát néznénk. Ez a színpadi megoldás kiválóan egyértelműsíti az egyébként igen kusza, egymást átszövő viszonyokat, egyszersmind éles határokkal választja el a szereplők aktuális csoportjait. És nem kis feladat ez, hiszen maga az alapszöveg egyáltalán nem könnyíti meg a viszonyrendszerben való eligazodást: itt mindenkit egyaránt lehet gúnyolni és szeretni, marni és védeni, miközben a harag szüntelenül félelembe, a félelem sóvárgásba, a sóvárgás pedig odaadásba fordul át.

Tagirovsky rendezésének azonban talán mégsem ez a fajta tisztaság a legnagyobb érdeme, hanem hogy Goldoni egyébként mára már igencsak elfáradt komédiáját mindenféle stílusidegen ötlettől mentesen képes adaptálni, méghozzá úgy, hogy a kommersz fogalma néhány órára ledob magáról minden ráaggatott pejoratív jelentésárnyalatot, és ismét szabadon, pozitív értékkategóriaként tud létezni. Ebben a *Chioggiai csetepaté*ban ugyanis nincsenek olcsó vagy suta megoldások, ahogyan a ripacskodást is száműzték a színpadról. A szereplők és maga az előadás is egy pontosan kijelölt koordinátarendszeren belül mozog, él és lélegzik, és bár nincs olyan jelenet, amely ne valamiféle szellemes gegre futna ki, Tagirovsky olyannyira tökéletesen keveri az arányokat, hogy többször is taps szakítja félbe az előadást.

A rendezői vízió csupán egyetlen ponton mutat koncepcionális bizonytalanságot, ám központisága révén szinte fájóan átgondolatlan a tolószékes Amalia (Beczásy Áron) folyamatos és tétlen jelenléte. A generációs olvasat beemelése alapvetően még az eredetiséget húzná alá, azonban ez a vonal nem érvényesül konzekvensen az előadás nagy részében, így sem a determinált léthelyzethez, sem az érzelmek örökérvényűségéhez nem adódik valódi szimbolika. Tétje ugyanis akkor lenne Beczásy Áron jelenlétének, ha a szereplők hozzá képest mozognának, köré szerveződnének a jelenetek, itt azonban Amalia csak mint egyszerű állókép létezik – ráadásul épp azt üzenve, amit Vicenzo bácsi (Pál Ferenczi Gyöngyi) egész fiatalos, mozgékony lényével olyan tökéletesen lekottáz, hogy nincs szükség további magyarázatra. A nagymama háromórás néma csendjének nem tud hát súlya lenni, ez a kiaknázatlanság pedig az egyébként szép metaforát az ötletszerűen feldobott, valójában funkciótlan színpadi megoldások fiókjába gyűri vissza.

Mi? Carlo Goldoni: Chioggiai csetepaté
Hol? Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy
Kik? Szakács László, D. Albu Annamária, Beczásy Áron, Szalma Hajnalka, Kónya-Ütő Bence, Kolcsár József, Erdei Gábor, Gajzágó Zsuzsa, Korodi Janka, Benedek Ágnes, Pál Ferenczi Gyöngyi, Mátray László, Pálffy Tibor, Rácz Endre, Nagy Alfréd, Kovács Kati, Vass Zsuzsanna, Fekete Lovas Zsolt, Derzsi Dezső / Díszlettervező: Bartha József / Jelmeztervező: Bajkó Blanka Alíz / Zeneszerző: Katona Dávid / Koreográfus: Bezsán Noémi / Light design: Bányai Tamás / Dramaturg: Sényi Fanni / Rendező: Sardar Tagirovsky

Ám ez a döccenő végső soron sem az előadás hangulatára, sem a színészek szakmai professzionalizmusára nincs kihatással. A sepsiszentgyörgyi társulat tagjai ugyanis teljes energiabedobással vesznek részt a felszabadult komédiázásban, tisztán látszik, hogy mérhetetlen élvezetet találnak saját maguk és egymás játékában is. Élő, hús-vér emberekké alakulnak Goldoni papírmasé figurái, és bár nincsenek közöttük igazán nagy formátumú alakok, a színészek vitathatatlan érdeme, hogy itt senki sem halványul el még egy pillanatra sem.

Az első az egyenlők között kétségkívül Pálffy Tibor igen kajánra vett büntetőbírósági jegyzője, aki a szerelmi gubanc szétszálazása közben percről percre játékosabban ingerli a közönséget, és az is aligha tagadható, hogy gurulószékes belépője az előadás egyik legemlékezetesebb pillanata. Szalma Hajnalka folytonosan évődő Luciettája szintén remekül eltalált figura: a szemérmetlenség netovábbja mögé sikerül valódi, őszinte érzelmeket elrejteni; Benedek Ágnes pedig Checca szerepében fest remek portrét a kamaszkorban nyakig megmártózó fiatal lányokról, akinek esetlenségük és kotnyelességük egyelőre jócskán túltesz női bájaikon. Mátray Lászlót különösen üdítő nem héroszként viszontlátni a színpadon, parádés magánszámaival egyértelműen azt bizonyítja, hogy gazdag színészi eszköztára nem tűri meg a skatulyákat: ügyefogyott, a nőket folytonosan heccelő csibészként éppoly hiteles tud lenni, akár a legdrámaibb hős alakjába bújva. Izgalmas még Kónya-Ütő Bence kissé suta szívtiprója, azaz Titta-Nane, ahogyan Korodi Janka tűzről pattant Orsettája mellett sem mehetünk el szó nélkül, de sorolhatnánk végig a neveket – itt mindenki olyan hangszerré válik, amely képtelen hamis hangot kiadni.

Különösen igaz ez Pál Ferenczi Gyöngyire, akinek egészen katartikus záróénekében benne van minden fájdalom és öröm, amit a tiszta, önfeledt szerelemről csak tudni lehet. És bár a bámulatos ötletgazdagság és a színészi játék szeretetteljes pajkossága erőteljesen zárójelbe helyezi *A chioggiai csetepaté*ban benne rejlő komolyabb feszültségeket, nem bánjuk, hogy a napfényes felszínen maradunk, Vicenzo bácsi ugyanis úgy enged el minket az olasz halászfaluból, hogy jól tudjuk: valójában sosem fogunk tudni elmenni innen – és hogy mi ennek mennyire örülünk, azt elmondani nem lehet. Legfeljebb megénekelni.

TILLMANN JÓZSEF

AZ ÉGŐ ÉS A SAJÁT TÜZÉBEN ÉGŐ EMBER

Ritualitás Hajas Tibor munkáiban

...the world you live in is a product of the rituals you perform...
The Burning Man Journal

A *Burning Man* mára elhíresült eseményére először 1986-ban kerül sor; azóta az emberalak elégetése évről évre megismétlődik. Egy baráti társaság nyári tengerparti tábortüzéből az évek során nagyszabású *fesztivál* bontakozott ki, ami évente megrendezésre kerül a Nevada sivatagban.[1] A nyári napéjegyenlőség alkalmából gyújtott tüzet a hatvanas évek *ellenkultúrájá*nak szellemisége táplálta. A *Burning Man* témája 2017-ben a *Radical Ritual* volt; hetvenezren vettek részt rajta.[2] A jelenséget Jorge Glusberg a performanszról szóló írásában tömören és találóan jellemzi: „Mintha egy transzcendenciától, formáktól, struktúrától megfosztott korban (vagyis ahol nincsenek ünnepek, rituálék, áldozatbemutatások, kannibállakomák, szertartások, liturgiák) felmerülne az igény a ceremoniális világhoz való visszatérésre, a test elementáris színvonalán játszódó gesztusok immanenciája révén."[3]

Néhány évtizeddel korábban Wittgenstein Frazer *Aranyág*ának olvasása után feljegyzi: „Szinte azt lehetne mondani, hogy az ember ceremoniális állat."[4] Kétségkívül elmondható, hogy az ember nemcsak *anima rationale*, racionális állat, hanem rituális lény is. Ez a múltra tekintve nyilvánvaló, de megannyi esetben és területen ma is érzékelhető. Úgy tűnik, a rítus a legrégebbi emberi megnyilvánulásformák egyike; korábbi keletű, mint a nyelv. Legalábbis erre utalnak az állatok rítusszerű tevékenységéről szóló etológiai megfigyelések.[5] A modernitás kialakulásával egyidejűleg a rituális mégis kikerült a nyugati társadalmak centrumából, majd huzamosabb ideig a látómezőn is kívül került, hogy aztán számtalan alakban mutatkozzon meg újra.

A rituálisról temérdek meghatározás és értelmező elmélet született, természetesen főként az antropológiában. Mégis egy filozófiai meghatározásból indulok ki, amelyet Jean-Luc Nancy adott *A szent, a vallás* című írásában: „Egy rítus [...] kapcsolatot létesít egy hatalommal vagy renddel, ami kívül marad a pusztán fizikai vagy intellektuális oksági kapcsolatokon (noha egyes aspektusait kölcsönözheti is), mivel aktuális megvalósulásában magától értékes."[6]

Ez egy areligiózus filozófus megállapítása, aki könyvet írt a *kereszténység dekonstrukciójáról*. Ennek ellenére megközelítése meglepően közel áll egy keresztény teológus, Johann Baptist Metz értelmezéséhez, aki szerint: „A vallás legtömörebb definíciója: megszakítás."[7] Amihez Metz még hozzáfűzi, hogy ez a szakítás időbeli: „emlékezés, amely [...] szembefordul a *létre jött* és a *fennálló* diadalával". Vagyis nem egyéb, mint a dolgok és tevékenységek megszokott, hétköznapi menetének és érvényének a megszakítása. A szokásos, a folyamatos ilyen megakasztása, felfüggesztése az emlékezéssel kapcsolatos: annak emlékével, hogy mindezek előtt és után, mindezeken túl és kívül más is van. Olyasvalami, ami *kívül marad a pusztán fizikai vagy intellektuális oksági kapcsolatokon.* A rítus, fenti meghatározása szerint, *kapcsolatot létesít* ezzel; egy közelebbről nem karakterizált *hatalommal vagy renddel*. És ez a kapcsolat *aktuális megvalósulásában magától értékes*.

Leírhatatlanul tisztelem a szertartásokat

A rituális tevékenység erejét Hajas Tibor jóval korábban fedezte fel, mint amerikai kortársai. Ennek belső tapasztalatáról mondja: „Olyan állapot, amelyben az ember kiemelkedik magából […], közvetítőjévé, médiumává válik valamiféle erőnek vagy üzenetnek."[8] Továbbá azt is, hogy „[é]letre hívott valamit, ami nagyobb nála, és amelyről soha nem lehet biztos, nem fordul-e ellene."[9] Arról is beszél, hogy ennek elérésére az „úgynevezett élet […] mint az eszméletvesztés kísértése"[10] késztette, ahol „a

1 „The late summer event is described as an experiment in community and art, influenced by ten main principles: »radical« inclusion, self-reliance, and self-expression, as well as community cooperation, civic responsibility, gifting, decommodification, participation, immediacy, and leaving no trace." https://en.wikipedia.org/wiki/Burning_Man, hozzáférés: 2018.03.20.

2 https://journal.burningman.org/2017/08/philosophical-center/spirituality/perform-at-your-own-risk-what-weve-learned-about-radical-ritual/, hozzáférés: 2018.03.20.

3 Jorge Glusberg, „Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance", ford. Csűrös Klára, in Szőke Annamária, szerk., *A performance-művészet* (Budapest: Artpool–Balassi–Tartóshullám, 2001), 99.

4 Ludwig Wittgenstein, „Bemerkungen über Frazers »Golden Bough«", in Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), 35.

5 „Vitathatatlan, hogy a rituális kifejezésmódok egész sora egészen a primátákig vezethető vissza: az ágak lengetésétől és ritmikus trombitálástól kezdve a fallikus hatáskeltésig és a könyörgően kitárt karokig menően. Nehéz és vitatott kérdés, mennyiben született vagy tanult a rituális viselkedés az embernél." Walter Burkert, *Homo necans: Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1997), 33.

6 Jean-Luc Nancy, „Das Heilige, die Religion", németre ford. Markus Sedlaczek, *Lettre International* (Berlin), 114 (2016): 3:103.

7 Johann Baptist Metz, „A remény mint közeljövő-várás – avagy harc az eltűnt időért. Korszerűtlen tézisek az apokaliptikáról", ford. Mártonffy Marcell. Eredetiben: Johann Baptist Metz, *Glaube in Geschichte und Gegenwart*, Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1977.

8 Hajas Tibor, *Szövegek* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005), 455.

9 Uo., 424.

10 Uo., 399.

dolgok, szituációk, személyek, sorsok 'létfoka' általában alacsonyabb a kelleténél".[11]

Az eltérés a hagyományos szertartások esetében is hasonló: „A vallási rítussal szinte mindig együtt jár a 'komoly' karakterisztikuma – írja Burkert –: a veszélyt jelzik, félelmet keltenek, ami felkelti a figyelmet, és az elkövetkezőket kiemeli a hétköznapi élmények végtelenül színes áramából."[12]

Hajas *radikális rítusai* más hőfokon valósultak meg, mint a *Burning Man* jelmezekben és tűzben bővelkedő eseményei. Az egy héten át tartó amerikai rendezvény könnyed és játékos, csak záróeseménye, a fából formált emberalak elégetésének szertartása, azt övező csendje mutat túl a partikultúra határain. Így az Umberto Eco által pop-buddhizmusnak nevezett neoreligiozitás mintájára leginkább pop-ritualizmusnak tekinthető.

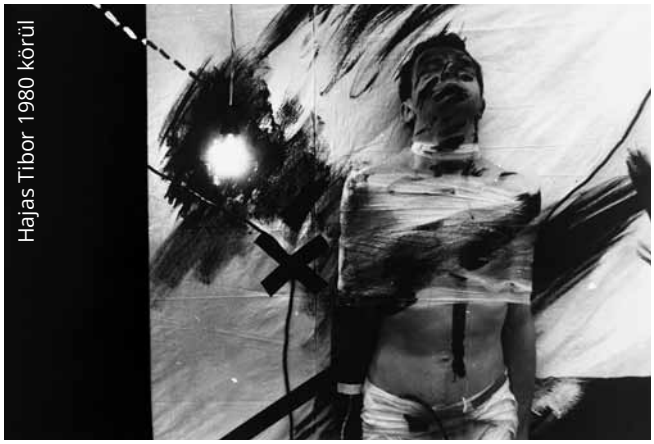
A szelíd kaliforniai klímához képest Hajas Tibor a *reálisan létező szocializmus* hidegében élve ébredt a rituális cselekvések erejére.[13] Ezt performanszai mellett írásai és reflektív megnyilatkozásai mutatják, főként az Ungváry Rudolffal folytatott beszélgetései, ahol elmondja: „Leírhatatlanul tisztelem a szertartásokat. Nemcsak a hagyományosakat, bár azokat is..."[14]

Hajas a ritualitás iránti vonzalmával ekkortájt, a térségben uralkodó totalitárius légkör, a lefojtott agresszió közepette nem állt egyedül.[15] Törekvéseihez legközelebb a lengyel színházi avantgárd állt, a művészeten túlmenő antropológiai, illetve színházlataival, azaz a mítosszal. […] De amikor e jelenségekhez közeledtünk, nem a vallásos beállítottság vezérelt bennünket, hanem valami más: egyfajta különös elragadtatás, ami egyúttal szembenállás is volt, antinómia."[17]

Ám Hajast, mint Nemes Z. Mário méltán megállapítja, „[a] korszak rokon-áramlataitól mégis elkülöníti a szakralitás és a transzcendencia iránti monomániás érdeklődése. A 'saját test' analízisének, lebontásának-felépítésének tétje nála egy szakrális kijárat keresése".[18]

Hajas elmondása szerint *leírhatatlanul tiszteli a szertartásokat.* A hagyományos szertartások iránti vonzalmát mutatja *A CHÖD* című performansza, amelyben tibeti rituális szövegeket használt.[19] Az *Engesztelés* és a *Virrasztás* címet viselő performanszai pedig a keresztény liturgikus gyakorlat ismeretét jelzik; szöveges utalásai ennek mélyebb ismeretére engednek következtetni.[20]

A *nem hagyományos* rituális tapasztalatok számára vélhetően színi előadások és performanszok láttán adódtak, de főként saját performanszaiból származtak. Ezekről a gyakran önveszélyes cselekvésekről mondja, hogy bennük „előáll egy helyzet, mintha az ember örök időktől erre készült volna; olyan hihetetlenül ismerős volt a maga vadidegenségében. Ez a hely a lét és nemlét határán óriási, használható terep, ahol szabad vagy, akár a bikaviador az arénában."[21]


Hajas Tibor 1980 körül

Burning Man fesztivál a nevadai sivatagban 2013-ban

antropológiai kutatásaival. Annak tudatában dolgoztak, hogy „az ősi szertartások hívták életre a színházat", ahogy Jerzy Grotowski írja *Színház és rituálé* című esszéjében. Ezenközben nyilvánvaló volt számukra, hogy a jelenben „már nincs meg a mitikus képzetek tengelye, nem létezik a szó szoros értelmében vett részvétel, következésképp el kell vetnünk a rituális színház eszméjét".[16]

Ez vezette őket a ritualitás új formájának kidolgozására: „Arra a meggyőződésre jutottunk hát, hogy ha a vallási rituálét el akarjuk kerülni, és világi rituálét kívánunk teremteni, annak az adhat értelmet, ha szembesülünk az első nemzedék tapasztalataival.

Rituális lény

Az ember rituális lény. A rítusok eredete az élet kioltásával, az öléssel összefüggő mély engesztelő-bűnbánó tevékenységben lelhető. „Minden arra vall – írja René Girard –, hogy az áldozati rítusok foglalják el minden téren az első helyet az emberiség valóságos történetében."[22] Ezek eredete az ember vadászó tevékenységben lelhető fel: „Az ember meghatározható úgy is mint *vadászó majom*" – írja Walter Burkert a *Homo necans* (Öldöklő ember)

11 Uo., 408.
12 Burkert, *Homo necans…*, 35.
13 Az *ellenkultúra* minéműségéről eléggé képben volt; a '60-as évekről mondja egy beszélgetésben „…sok embernek, sőt egész társadalmi rétegek számára korszakváltás illúzióját jelenthették. […] Összefoglalva egyfajta hierarchiaellenesség... afféle negédes zen buddhista fuvalom Európán keresztül." Hajas, *Szövegek*, 449.
14 Uo., 424.
15 A korszak jellegéről ír e. m. Borbély Szilárd, „A szabadsággettó. Hajas Tibor: Szövegek", *Pannonhalmi Szemle* 15, 1. sz. (2007): 110.
16 Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András (Pozsony–Budapest: Kalligram, 1999), 67.
17 Uo., 63.
18 Nemes Z. Mário, „Tűzhalál magnéziumfénynél", *Balkon* 2005, 7–8. sz.
19 „Magnóról fölerősített szövegmontázs Hamvas Béla *Tibeti misztériumok* című könyvéből (felkészülés az ünnepi lakomára, az ünnepi áldozat, megszabadítás a káprázattól, a földi Én kivégzésének szertartása)." Beke László, „A performance és Hajas Tibor", *Mozgó Világ* 6, 10. sz. (1980): 105.
20 „A másik oldalon el tudom képzelni azt is, hogy valaki... Jézus nem ember, ez világos. Semmi emberi nincs benne. El vagyunk vakítva a tanításának a humanista elemeitől, de maga a jelenség nem emberi." Hajas, *Szövegek*, 453.
21 Uo., 426.
22 René Girard, *Látám a sátánt, mint villámlást lehullani az égből*, ford. Sujtó László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2013), 115.

című könyvében. Burkert az ógörög kultúra és áldozati rítusainak tanulmányozása révén jutott el rituális antropológiai sajátosságaink feltárásához. Abból a tényből indul ki, hogy a vadászat korszaka, az őskőkor hosszú korszakának 95–99 százalékában az ember vadászatból élt. Az ölés évszázezreinek alapvető élményei kulturálisan – és vélhetően genetikusan – egyaránt kódolódtak. Így *az ölés a kultúrtörténet alapvető tényévé vált*. „Az életteli élettáplálék, az eltűnésétől való félelem alakítja a vadász cselekvését, aki csak ölésből képes élni. Ettől válnak ezek a szokások merő kuriózumnál jóval többé. A kőkori vadászat nem pusztán a vadászó ember tevékenységeinek egyike; az átmenet a vadászatra a primáták és az ember közti döntő ökológiai változás."[23] Burkert értelmezése szerint: „Ebből egy olyan perspektíva ered, ami érthetővé teszi a ragadozó állat viselkedéséből eredő félelmetes emberi erőszakosságot – amit az emberré válása során felvett."[24]

A vadászatot övező szertartásokban az állat leölése engesztelő áldozatokkal jár együtt, amint ezt etnológusok megfigyelései is tanúsítják: a „vadásznépeknél a megölt állattal szemben a vétek érzése jól kivehető volt. A rituálé bocsánatkérést és jóvátételt tartalmazott."[25] Ahogy Hajas Tibor tibeti szertartásszövegeken alapuló performanszában is: „Elgondolhatatlan idők óta járt előbbi életek alatt elkövetett tettek eredménye, a mértéktelen húsevés eredménye."[26]

A vadászat korszakából eredő szertartások az agrárius társadalmakban is továbbéltek, sőt egyre gazdagabb formákat öltöttek: „az életösszefüggésen kívül – írja Burkert –, ahol az ölés életfontosságú volt, őrizte meg formáját; ha tetszik, nyerte el 'tiszta vallási' funkcióját. Ilyen transzformáció és fennmaradás csak ritualizálás révén válik lehetővé. A rítus régtől fogva a vallásos magatartást jelöli [...]."[27]

A rituális tevékenység a hétköznapi mozgásmintázatoktól két irányban térhet el: az extatikus gyorsulás vagy szertartásos lassúság felé. A tánc felfokozott formái esetében, az olykor végkimerülésig menő ex-sztázisban módosul a tudatállapot. A test megszokott mozgásfolyamatainak visszafogása, szándékos lassítása esetén is más a tudatállapot: a figyelem és a test reflexiója elmélyül. Hajas is a rituális lassulás laboratóriumát működtette. Az utolsó fázisokra fókuszált, amikor már majdnem végtelen a lassúság: „Az a történet, amely ilyenkor belül lezajlik, […] annak nyilvánvalóan az időléptéke is más. El tudom képzelni, hogy az ember utolsó pillanata hosszabb lehet, mint az egész élete. Jártam a közelében. És ezért az ilyesmi engem sokkal jobban érdekel, és a felkészülés is rá."[28] „Az akcióim is ilyenek: a sötét közepébe elképzelve, hogy csak rövid ideig... előtte semmi, utána semmi... mert valahogy ilyen a lét értelmezése."[29]

Az előadásaiban olykor kémiai vagy technikai segédeszközökkel előidézett ex-sztatikus állapotokat hozott létre. Ezek egzisztenciális határhelyzeteket teremtettek számára, amelyekben saját testét mintegy kísérleti terepnek tekintette: „A test az egyetlen valóban megbízható médium."[30] Elmondása szerint: „Valamiféle üzenet érkezett rajta keresztül […]. Nagyobb léptékű, mint az ember maga. Ezért jobb szó híján a kegyelem fogalmával lehet illetni. A magam részéről azt hiszem, hogy az a kegyelem ér valamit, amelyet kiprovokáltak, ahol vállalom a kockázatot, hogy nem kapom meg."[31]

Performanszai és akció mellett írásaiban is ez a törekvés jelenik meg: Havasréti József szerint „Hajas szöveges munkái két mitológiai pólus erőterében helyezkednek el. Az egyik a külvilág lerombolása a nárcisztikus személyiség felnagyításán és izolációján keresztül, a másik az orgiasztikus-rituális emberáldozat, amely a személyiség szinguláris körvonalainak elvesztését eredményezi."[32] Ezt Hajas reflexív megnyilatkozásai is alátámasztják: „A szertartásokat abban az értelemben is nagyon becsülöm, hogy megpróbálom lehetőleg totálisan uralni azt a pillanatot, amely a rendelkezésemre áll egy aktus végrehajtására."[33] Elmondja, hogy „[v]alamiféle éneltörlésről van szó, melyben az én kétféleképpen vesz részt: vagy mint áldozata, vagy mint teremtője az eseményeknek. Olyan lelkigyakorlat, amely arra tör, hogy felszámolja önmagát. Olyasmit hoz létre, aminek szempontjából egyáltalán nem nagy ár, hogy ő maga eltűnik."[34]

Hajast Borbély Szilárd szerint „[a] káprázatból való kilépés, a totális érzékelés hajszolása a testet leromboló szexus és a halál felé tereli."[35] Ezek a Hajas által vizionált, leírt és előidézett határhelyzetek a hagyományos szertartásokban is megjelennek: „amikor a mítoszok felzaklató témákat preferálnak– írja Burkert –, a szexualitás és az agresszió övezetei kerülnek előtérbe, amelyek a rituális közlésekben is elsődlegesek".[36]

A vadászat – s főként az őskor nagyvadakkal folytatott évezredes küzdelme – tapasztalata mélyen és máig hatóan formálta az ember pszichés és szociális arculatát. Az ebben a viszonylatban mutatkozó karakteres nemi különbségek, valamint a genetikai kutatás fejleményei is arra engednek következtetni, hogy hatását a génjeinkben hordozzuk.

A Hajassal folytatott beszélgetéseinek előszavában Ungváry Rudolf azt írja: „Megpillanthattam benne, ami rémület forrása volt önmagamban: a kizárólagosságot követelő őslényt, az abszolút pogányt."[37] Hajas „[véres elbeszélései] akarva-akaratlanul ezeket a késztetéseket és a velük összefonódó fenevadat mutatják meg szokatlanul pőre formában".[38]

Számomra Hajas írásai és akciói arról tanúskodnak, hogy felfedezte magában a vadállattal szembesülő vadölőt. Ezt különösen a *Szövegkáprázat* (*Sidpa bardo*) című, ritualizált szex- és erőszakjelenetekben bővelkedő elbeszélése mutatja: arról ír, hogy „huszonhat év után egy eddig ismeretlen és elképzelhetetlen szörnyeteg lassan kialakuló képét kellett megsejtenie".[39] Ezt ugyan szövege nőalakjáról írja, de aligha tévedünk, ha a szöveg szerzőjének önnön maga felől hasonló felismerése lehetett. És a vadállatokról is elég élénk képe volt: „a pumák üvöltve, sikoltozva párzottak, az előttük állók szerint már órák óta. De az egész állatkert […] fölött terjengő mámorító kipárolgás; a vadállatok illata..."[40]

•

Hajas számos vonatkozásban az archaikus és a modern szertartás- és mítoszvilághoz kötődik. Nem utolsó sorban a *Felvilágosodás* mítoszához is – amennyiben éles felismerésekben és erős képekben exponálja az embernek a *Lumières* során homályban hagyott, sötét oldalát. Amelyet Thomas Moore *Dark Eros* című könyvében így jellemzett: „Miután a szent a felvilágosodás győzedelmes hadjárata nyomán az ész és erkölcs vallásának adta át helyét, két övezetben települt meg, amitől a felvilágosodott ész folyvást szédelgett: a szexusban és az erőszakban."[41]

23 Burkert, *Homo necans…*, 24.
24 Uo., 32.
25 Uo., 21.
26 *Az áldozati aktus* fejezetcím alatt, vö. Hajas, *Szövegek*, 350.
27 Burkert, *Homo necans…*, 32.
28 Hajas, *Szövegek*, 429.
29 Uo., 456.
30 Uo., 329.
31 Uo., 438.
32 Havasréti József, *Széteső dichotómiák* (Budapest: Gondolat–Artpool, 2009), 151.
33 Hajas, *Szövegek*, 424.
34 Uo., 432.
35 Borbély, „A szabadsággettó. Hajas Tibor…", 110.
36 Burkert, *Homo necans…*, 43.
37 Hajas, *Szövegek*, 421.
38 Uo., 440.
39 Uo., 145.
40 Uo., 145.
41 Thomas Moore, *Dark Eros*, idézi Tomáš Halík, *zur debatte*, 2013/7, 18.

KOMJÁTHY ZSUZSANNA

A HANG MINT KOREOGRÁFIA

Bolyongás kísérleti terepeken

A minap alkalmam nyílt Ahn Sungshooval, a Koreai Nemzeti Kortárs Táncegyüttes igazgatójával pár szót váltani. A koreográfus egyik védjegye, hogy az egyébként könnyen emészthető, szélesebb közönségnek szóló előadásaiban gyakorta elegyíti a különböző táncos kifejezési formákat a különböző zenei stílusokkal. Szívesen párosítja például Schumannt a tradicionális koreai tánccal, vagy a hagyományos koreai dallamokat hip-hoppal. Rákérdeztem hát: ha ennyire mixelhetőek a hagyományok, mit gondol, milyen kapcsolat lehet zene és tánc, hang és mozdulat között? A lélegzet, felelte a legnagyobb természetességgel, mindkettő a lélegzetből fakad. Ez elgondolkodtatott: akkor akár ki is cserélhetjük őket? Ha szimplán mozgással létre lehet hozni előadásokat,[1] akkor hanggal is? Létezik olyan, hogy hangkoreográfia?

Hang, mozgás, nézés

A hang és mozdulat viszonyát kutató egyik irányzat (motor theory of perception) szerint mindkettőt az emberi észlelés biológiája köti össze. Amit hallunk, azt testi mozdulatok mentális stimulációja által vagyunk képesek befogadni, leképezni és feldolgozni. Egy 2002-ben végzett kísérlet[2] például kimutatta, hogy amikor valaki beszél hozzánk, a megértési folyamat során nyelvizmaink kissé megfeszülnek. A kilencvenes években pedig több kutatás[3] bizonyította, hogy a ritmust a hallható input érzéki és a test motorikus reprezentációjának együttállása, egybeesése szerint észleljük: vagyis a ritmus mint hanghatás érzékelése és feldolgozása tulajdonképpen a mozgás függvénye. Ennél is tovább mutat az a kutatás, amely arról ad számot, hogy ha a *premotorikus cortex*et (azaz a homloklebenynek azon részét, amely többek között a mozdulatok tudattalan eltervezéséért is felel) átmenetileg kikapcsoljuk, az hatással van a hangok észlelésére, egészen pontosan megbénítja a mássalhangzók felismerésének képességét, de például nincs hatással a színek felismerésére.[4]

A vizsgálatok arra mutatnak tehát, hogy hang és mozdulat szorosan összekapcsolódik, bizonyos tekintetben pedig a mozdulat megelőzi a hangot, hiszen a hang fiziológiailag és szükségszerűen együtt jár egyfajta előzetes mozgással, amelyet aztán adott esetben tovább generál. Talán ezt olvashatjuk ki a modern tánc ikonikus alakja, Isadora Duncan szavaiból is: „A tánc a zene előtt fogantatott. […] a zenében a tánc éppúgy benne van, mint a magzatban az élet, a születése előtt."[5]

De ha azt belátjuk, hogy a hang bizonyos tekintetben mozgás is, akkor vajon azt is automatikusan be kell-e látnunk, hogy a hangból/hanggal létrehozhatóak koreográfiák, performanszok? Hogyan játszható ki például a színház egyik alapvetése, az a törvény, hogy a színházban elsősorban *nézni* szoktunk – nem hallgatni?

A dolog trükkös: hiszen egyfelől a hang (ha élő, nem felvételről játszott) is esemény, méghozzá performatív esemény. Ugyanakkor fontos szem előtt tartanunk, hogy a hagyományos színházi előadás jelekből tevődik össze, aminek a hang természeténél fogva ellenáll, így ilyen produkciók létrehozására alkalmatlan. Viszont annál inkább alkalmas arra, hogy a posztdramatikus felfogásnak is megfelelő „cselekvő színházzá" lényegüljön, olyan eseménnyé, amely nem kötött a jelöléshez, és túlmutathat az arisztotelészi miméziselven. A hang ugyanis képes fókuszálni a figyelmet[6] és aktivizálni a hallgatóságát. Egyrészt mindig együtt jár egyfajta érzelmi folyamattal, asszociációkat, fantáziaképeket kelt, másrészt mivel saját testére van utalva az, aki hallgat, miközben a hangot érzékeli, bizonyos értelemben magát is hallja.[7] Így a *hallgatás* tulajdonképpen a hang megjelenésére és ezzel egyidejű befogadására

1 Vö. „A hathatós előadás a kortárs táncban erőteljesen a táncosok közötti ritmikus egyidejűségen [entrainment] alapul, és nem kíván zenét vagy külső ritmusforrást." Elizabeth Waterhouse, Riley Watts and Bettina E. Bläsing, „Doing Duo – a case study of entrainment in William Forsythe's choreography *Duo*", *Frontiers in Human Neuroscience* (2014): 8:812, https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00812.

2 Luciano Fadiga, Laila Craighero, Giovanni Buccino and Giacomo Rizzolatti, „Speech listening specifically modulates the excitability oftongue muscles: A TMS study", *European Journal of Neuroscience* 15 (2002): 2:399–402, https://www.researchgate.net/publication/11512650_Speech_listening_specifically_modulates_the_excitability_of_tongue_muscles_A_TMS_study.

3 Erről részletes áttekintés itt: Neil P. M. Todd and Christopher S. Lee, „The sensory-motor theory of rhythm and beat induction 20 years on: a new synthesis and future perspectives", *Frontiers in Human Neuroscience* (2015): 9:444, https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00444.

4 Ingo G.Meister, Stephen M. Wilson, Choi Deblieck, Allan D. Wu and Marco Iacoboni, „The essential role of premotor cortex in speech perception", *Current Biology* 17 (2007): 19:1692–1696, https://doi.org/10.1016/j.cub.2007.08.064.

5 Idézi Vályi Rózsi, *A táncművészet története* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 236. Ezzel egyébként Lábán Rudolf is egyetértett. A ritmus meglátása szerint a testből fakad, egyfajta tánc által.

6 Erről lásd a későbbiekben William Forsythe lélegzetkottáit.

7 Doris Kolesch, „»Listen to the radio« – Artaud rádióhangja(i)", ford. Dedinszky Zsófia, *Theatron* 9, 3–4. sz. (2007): 75–92, 78.

A Listening Club kreatívja. Fotó: Somló Dávid

tereli a figyelmet, azaz magára a performativitásra; pontosabban a megfigyelés/érzékelés performativitására,[8] ami az úgynevezett kognitív, más szóval „cselekvő nézést" létrehozza.

A figyelem áramlása

Somló Dávid *Listening Club*ja[9] remekül szemlélteti ezt. Az esemény kezdetén, amikor még a Trafó Stúdió előtt várakozunk, egy fiatalember arra kér minket, „nézőket", vegyük le a cipőnket mielőtt – ahogy fogalmaz – a „tiszta térbe" érkezünk. Szimbolikus, hogy a teremben koncentrikus körökbe rendezett széksorok fogadnak, ki-ki elfoglalja helyét, Somló pedig a körön kívül egy kütyükkel teli asztalba süppedve zenélni kezd. Zörejekből, utcazajokból, emberi morajlásból és beszédtöredékekből, valamint etnozenéhez hasonló motívumokból épít fel egy hangzó világot, miközben a fény alábbhagy, mi pedig a hallottakba merülünk.

A koncentrikus elrendezés szembesítő jellegű, és persze zavart támaszt, én is lopva figyelem például a csupa mosoly lányt, aki kissé teátrális mozdulatokkal helyezkedik bele a szituációba, vagy a magas fiatalembert, aki magába merülve ingatja jobbra-balra a fejét. A belső és a többiekre irányuló külső figyelem összekeveredik, majd szétszóródik, mint egy madárraj, hullámzik fel-le, sajátos dinamikában. Tulajdonképpen az a tapasztalás válik hangsúlyossá, ahogy a történések kinetikusan rajtunk és a körben ülőkön keresztüláramlanak.

Hasonló gondolkodásmód ez, mint amelyet a hang–mozdulat kapcsolatát kutató koreomuzikológusok által sokszor hivatkozott művész, John Cage vizsgált több munkájában. A fluxus egyik elindítója és jeles képviselője például a *4'33"* háromtételes kísérletében (1952) egész pontosan 4 perc 33 másodpercig ül a zongora előtt anélkül, hogy egyetlen billentyűt leütne. De akkor mit hallunk? Mi történik? A produkció mint amolyan „mű nélküli művészet" a közönség zörejeiből, illetve – és talán ez sokkal fontosabb – a nézők figyelmének szétszóródásából és véletlenszerű sűrűsödéséből áll össze.[10]

Hang és koreográfia

Somló egy másik hangkísérlete, a *Mandala*[11] szintén ezen az elven működik. Igaz, itt a hang térbeli mobilizációt is generál. Ebben a performanszban a hangforrás nem kívülről, lepelszerűen borítja be a közönséget, ugyanis mindenki saját kis hangforrást kap, és kijelölt útvonalakon azzal sétál. Ahogy a nézők bolyonganak és más nézőkkel találkoznak a térben, megannyi apró hangvariáció, mikrojelenet születik, majd rakódik össze egy globális hangkoreográfiává, mandalává.

8 Vö. Freya Vass-Rhee, *Audio-Visual Stress: Cognitive Approaches to the Perceptual Performativity of William Forsythe and Ensemble*, Doctor of Philosophy (PhD) thesis (University of California, Riverside, 2011), 4. fejezet, 120–161, különösen 129–135.

9 Hangperformasz-sorozat, amely a hallgatás és térérzékelés összefüggéseit kutatja. A sorozat 2018. február 12-én indult, és három hónapon át havi egy alkalommal került megrendezésre.

10 Már-már metaforikus jelentőségű, hogy Cage egyébként Merce Cunningham szellemi partnere és alkotótársa volt, akivel közösen „újradefiniálta a színpadi tánc minden összetevőjét". Idézet: Fuchs Lívia, *Száz év tánc* (Budapest: L'Harmattan, 2007), 206.

11 A *Mandalá*t az Oxford Contemporary Music megbízásából 2016 márciusában mutatták be az Audiograft Fesztiválon, ezt követően többek között Berlinben, Sao Paulóban, Hágában, Londonban és Budapesten is szerepelt.

A hang a mozgás apropója és közege Somlónál, hasonlóan egyébként, mint Hans Peter Kuhn híres installációja, az *Aquarium* (2000) esetében. Itt 32 hangszórót helyeztek el a kiállítótérben, amelyek annyira halkan szóltak, hogy egészen közel kellett menni hozzájuk, hogy elcsíphető legyen valami. Kuhn installációja szintén a közönséget mobilizálta, és figyelmük eloszlásának, majd véletlenszerű összerendeződésének dinamikáját használva hozta létre voltaképpeni művét. A galériában helyet foglaló nézők számára olybá tűntek, mint a halak a vízben, cikáztak ide-oda, le és fel: akaratlanul is, de koreográfiát adtak elő.

Bizonyos értelemben koreográfiát implikál Benjamin Vandewalle és Yoann Durant koncepciója is, a Soharóza együttműködésével megvalósult *Hear*[12] – a tiszta percepció koreográfiáját. Az előadást ugyanis – leszámítva az érkezés rituáléját – bekötözött szemmel üljük végig, nem leselkedhetünk, nem találkozhatunk a többi résztvevővel, nincs semmi, ami a figyelmünket elterelhetné. A látástól való megfosztottság a produkció atmoszférikus jellegét erősíti, észlelő, észlelés és az észlelés tárgya szinte egybeolvad. Ebben a szférában minden impulzus felnagyított, minden hang élesebb, minden csend kiáltóbb, az idő lassabban telik, lélegzésünk hangosabb, testünk testisége nyilvánvalóbb. Mintha megszakadna az élet szokásos ritmusa, és a testünkről mint biológiai létezőről és érzéki monstrumról szinte tudomást sem véve az intellektusunkkal próbáljuk letapogatni a dolgokat.

A *Hear* ugyanakkor egyfajta hangvidékre, hangtájra *(sound landscape)* is elvezet minket, amelyben a lélegzet által generált különböző hanghatások révén a tér észlelése és az időbeliség is megtapasztalhatóvá válik. Egyszer például hegesztésre emlékeztető hangokat hallok élesen jobbról, másszor lufipukkanás-szerű zajok szólnak mindenhol körülöttem, vagy zúgás, mormolás, sutyorgás áramlik hol innen, hol onnan. A visszhangok, a hullámzó hangmagasság és -erősség a tér plasztikusságára, dinamikus változásaira irányítják a figyelmet, hasonló elven, mint William Forsythe az ezredforduló körül született „lélegzetkottái" a test plasztikusságára. Forsythe kísérletei azért is jelentősek a hangkoreográfiák tekintetében (például a *Duo*, a *N.N.N.N.* vagy a *Három atmoszférikus tanulmány*), mert a hang/mozdulat/ritmus/lélegzet összetett kérdéskörét vizsgálva talán elsőként mutatták meg, hogy a lélegzet hogyan képes szinkronizálni az előadók saját és egymáshoz képesti mozdulatait, továbbá megzavarni, felnagyítani, terelni, vagyis koreografálni a közönség figyelmét: „Borzasztóan érdekel a figyelem és a kollektív figyelem természete, leginkább ezt igyekszünk hangolni."[13]

Társasjáték

A koreografikusság a mozgatórugója Kovács Zoltán építész és intermediális művész, valamint Csiszár Mátyás médiaművész közös munkájának, a *Data Vibes // The Observer Effect II*-nek[14] is. Azonban a *Hear*hez képest, ahol a Soharóza zajkoncertje nélkülünk, nézők nélkül is létezik, itt már végképp nincs semmiféle produktum közönség nélkül, hasonlóan a *Mandalá*hoz. Akár egy társasjátékban, a nézőkön áll vagy bukik minden, ők azok, akik a gépezetet működtetik, az *input*, akik mozgásukkal és hangjukkal – a technikai apparátuson keresztül – egy *output*ot létrehoznak.

Az üres térbe érkező látogatót egy mozivászon fogadja, előtte hangszóró, mikrofon és kamera. Mindenki a kamera elé tömörül, és hamar észreveszi, hogy amint moccan valaki a teremben, vagy köhint egyet, változik a vetített kép. Az amorf, fekete-fehér pixelrengeteg folyamatosan újrarajzolódik, néha nyomokban felismerhető emberi alakokat, máskor számítógépes mátrixokra emlékeztető rácsmintázatokat látunk – de lényegében minden hanggal, mozdulattal felülírjuk a korábbi látványt. Mint Csiszár Mátyástól megtudtam, a *Data Vibes* a következőképpen működik: a kamera minket, résztvevőket vesz, a mozdulatainkról alkotott képet hanggá alakítja (minden egyes pixelhez egy-egy hangmagasságot rendel), majd az átalakított hangot egy mikrofonon keresztül, a folyamatot visszafelé ismételve újra képpé transzformálja, amely a kivetítőn megjelenik. Az installáció szó szerint azt vizsgálja, mi történik, ha a mozdulatot hanggal cseréljük fel, és fordítva. Ami egyrészt azért érdekes, mert megmutatja, hogy az átalakítás milyen dekonstrukcióval jár, másrészt a folyamatos „beavatkozással" a véletlenszerűség mintázatait dokumentálja.

A kísérletre persze mindenki máshogy reagál: van, aki körbejárja a teret, és hangosan tapsolni vagy énekelni kezd, más a mikrofonhoz állva egy Orbán-beszédet játszik le a telefonjával, de olyan is akad, aki szégyenlősen megáll a terem egyik sarkában, és félve el-elsuhan a kamera előtt. Miközben a résztvevők egymást (is) figyelik, láncolatszerűen tovább és tovább fűzik a reakciókat, egy ideiglenes közösség jön létre, amelynek tagjai együtt, közösen alkotnak valamit. Valami egyszerit, valami megismételhetetlent, valami hangosat és valami mozgásosat. Előadást – élő adást.

12 Három Holló, a Trafó szervezésében, 2018. április 23–24.

13 William Forsythe, Michael Kliën és Steve Valk, közönségtalálkozó, Dublin, 2008. április 18. Idézi Freya Vass-Rhee, *Audio-Visual Stress…*, 156.

14 A darabot (Interaktív installáció) 2017. február 6-án mutatták be először a berlini Montag Modus programjaként, itthon 2018. március 19-én volt látható a Trafó Kortárs Művészetek Házában, a SMART sorozat egyik állomásaként.

KRITIKÁK
Kritikák: Trianon rockopera, Üvegbúra az Örkényben, Mojo a Belvárosi Színházban, Chicago az Átriumban, Forte: Az öngyilkos, A félkegyelmű a debreceni Csokonai Színházban, Volpone a Városmajorban, Nóra II. a Szentendrei Teátrumban, AlkalMáté Trupp: Fenyő Iván

FESZTIVÁLOK
Zsámbék, Gyula, Bánkitó, Thealter, Ördögkatlan

INTERJÚ
Gyarmati Kata

www.szinhaz.net

BRECHT-REVIVAL?

A szecsuáni jólélek Bodó Viktor rendezésében (Heidelberg). Fotó: Sebastian Bühler

Az elmúlt két évtizedben a kortárs magyar színházban Brecht neve leginkább Zsótér Sándoréval forrt össze, most azonban darabjai egyre láthatóbbakká válnak: mind több fontos rendező választja őket, Térey János és Regős János pedig egyenesen három *A kaukázusi krétakör*t is beválogatott a POSZT programjába. Beszélhetünk-e ma ezeknek a szövegeknek a különös aktualitásáról? Nem mond-e ellent Brecht teoretikus munkásságának e drámák klasszikus értelemben vett adaptálása? Értő-éltető módon nyúl-e a kortárs magyar színház Brecht drámai és/vagy elméleti örökségéhez? És mi érdekel ma minket Brechtből? Ezeket a kérdéseket tettük fel néhány színházi embernek. Alább KRICSFALUSI BEATRIX, SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN, TÉREY JÁNOS, TÖRÖK TAMARA és ZAPPE LÁSZLÓ válaszait olvashatják.

KRICSFALUSI BEATRIX

Bertolt Brecht kétségkívül nem tartozik a magyar színházakban gyakran és szívesen játszott szerzők közé (főleg, ha eltekintünk a *Koldusoperá*tól, amelyet viszonylag problémátlanul lehet fülbemászó slágerekkel megtűzdelt zenés színházzá szelídíteni). Hogy Brecht egészen a közelmúltig mennyire nem számított közönségcsalogatónak, ahhoz elég csak Zsótér Sándor formátumos *Kurázsi mama*-rendezésének sorsát felidézni, amely 2012/2013-ban egy évadot élt meg a Radnóti Színház repertoárján (míg az ugyanott készült – egyébként szintén kiváló – *Vágyvillamos*t Blanche Dubois polgári egzaltáltságával 2011-től egészen 2018 májusáig műsoron tartotta a nézői érdeklődés). Ehhez képest mostanság mintha valóban konjunktúrája volna Brechtnek, és már korántsem csak az olyan kitartó rajongók számára tűnik fontosnak, mint amilyen Zsótér. A már említett klasszikusokon kívül előkerült *A szecsuáni jólélek*, *A kaukázusi krétakör* (dömpingszerűen), az *Arturo Ui*, a *Galilei élete*, *A gömbfejűek és a csúcsfejűek*, a *Félelem és reszketés*, valamint a *Baal*. Brecht politikai-ideológiai aktualitását (sajnos) aligha lehet vitatni, arra azonban érdemes rákérdeznünk, vajon van-e színházesztétikai eredője is a mostanság tapasztalható konjunktúrának. És egyáltalán „melyik" Brechtnek szól a kitüntetett figyelem: a kanonizált drámaírónak vagy a korának egyik legátfogóbb médiaelméleti víziójával rendelkező színházcsinálónak? Egyáltalán lehetséges a kettőt külön kezelni?

Dráma- és színházkoncepció szétválaszthatóságának kérdésére a brechti életmű minden kétséget kizáróan tagadó választ ad. Az epikus színház reformtervezete épp abból a felismerésből fakad, hogy a polgári illúziószínház apparátusát nem lehet problémátlanul új (ti. marxista) tartalmakkal megtölteni. Brecht tudatában volt annak, hogy a „színház mindent magába színháziasít" (vagyis az illúziószínház bármilyen szöveget képes polgári melodrámaként játszani), ezt ellensúlyozandó születtek meg a kiforrott epikus darabok mintaértékű rendezései, és archiválódtak az úgynevezett modellkönyvekben a Berliner Ensemble előadásain készült fotók és részletes szerzői-rendezői magyarázatok formájában. Azonban ugyanezeknek a modellrendezéseknek – no meg a „műhűség" és az „eredeti értelem" koncepciójához módfelett reflektálatlanul viszonyuló örökösöknek – köszönhető az is, hogy a Brecht korai halála utáni évtizedekben dogmává merevedett az epikus színház formakánonja. A művek példázatosságát, didaktikusságát megkérdőjelező színházi recepcióval egyidejűleg megélénkülő színháztudományi kutatások rámutattak arra, hogy az epikus színház elmélete nem tekinthető koherens, ellentmondásoktól mentes koncepciónak – gondoljunk csak arra a feszültségre, amely a történet (fabula) és az eljátszásakor keletkező fiktív világ totalizáló egységének állandó megszakítása (elidegenítő effektusok) között keletkezik. Az üzenetközvetítés hatékonysága ezért mindig ki van szolgáltatva a színpadi folyamatokat létrehozó jelrendszerek uralhatatlan működésének; a fiktív történet és a társadalmi valóságábrázolás kétségkívül bonyolult viszonya mindig megtörik a színház itt és mostjának valóságán.

A magyarországi Brecht-recepció alakulástörténete még ennél is bonyolultabbnak tűnik, amennyiben az epikusság mint játékmód Major Tamás lelkesen ügyetlen közvetítési kísérletei ellenére sem talált utat a hazai lélektani realista játékhagyományba – Brecht minálunk sokkal inkább az irodalmi, semmint a színházi kánon részévé vált. Jó lenne, hogy ha csak több évtizedes késéssel is, de nem kizárólag *A kaukázusi krétakör* vagy a *Kurázsi mama* szerzőjeként válna élő részévé a színházi hagyománynak, hanem olyan színházcsinálóként és színházi teoretikusként, aki az 1920-as évek végétől kezdődően az egyre nagyobb teret nyerő technomédiumok termékenyítő közelségében gondolta újra a színház mint apparátus kulturális, mediális és persze politikai működésmódját. Ehhez alighanem elengedhetetlen volna a legismertebb slágerdarabokon kívül a terjedelmes életmű elméleti szövegeit is újraolvasni.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

A korábbi évek meghatározó Zsótér-rendezései után most tényleg több helyen és többféle felfogásban játsszuk Brechtet magyar nyelven. Szerintem különböző okok együttállásáról van szó.

Az első ok színházesztétikai. Egyre több fiatal alkotó kap teret a budapesti és vidéki kőszínházakban, és magától értetődő módon másképp akarnak színházat csinálni. Ehhez Brecht nemcsak azért tűnik jó kiindulási alapnak, mert eddig keveset játszották a darabjait, hanem azért is, mert másfajta színházi gondolkodásmódot követel. Egyszerűen szólva: nem működik kisrealista színházként. (Ez természetesen nem azt jelenti, hogy nem kell hozzá színházi lélektan.)

Önmagában ez persze nem magyarázat a Brecht-*revival*ra, hiszen pl. Beckett darabjai kapcsán is érdemes lenne színháznyelvi kísérletekbe fogni. De Brecht megingathatatlan főszereplője a német színházak repertoárjának, és a német színház egyre erősebb hatással bír a fiatal generációra. Ez a helyzet csak „fokozódni fog", amikor – hamarosan – lejárnak a Brecht-drámák szerzői jogai.

Brechtnek más előnye is van: kommunista volt. Erősebben kapcsolódik saját (színház)történetünkhöz, mint a történelem utáni Beckett. A keleti blokk összeomlása óta nem foglalkoztunk eleget az államszocialista múlttal – lehet, hogy Brecht most erre is esélyt ad.

De Brechtet nem érdemes ideologikus szerzőként olvasnunk – életműve túlmutat az ideológián. És nemcsak azért, mert drámáit különböző mértékben itatja át politikai szemlélete, hanem azért is, mert azok komplexitásukat és kulturális utóéletüket tekintve ellenállnak a leegyszerűsítő olvasatnak. Tehát a kommunizmus alatt itt most ne történelmi ideológiát értsünk, hanem színházit, és azt, ami Brecht színházfelfogásának egyébként is a lényege: a színház ne a polgári szórakoztatás eszköze legyen, hanem a világ megváltoztatásáé. Ez az a lényegi motiváció, ami Brechtet ma vonzónak és fiatalosnak láttatja. Társadalmi ügyekről, közügyekről, erkölcsi kérdésekről, és ily módon politikai ügyekről beszél, miközben Magyarországon éppen az ehhez szükséges vitahelyzet és -képesség megszűnését éljük át.

De ne csapjuk be magunkat. Egy Brecht-előadás is csak akkor képvisel formanyelvi újítást, és vet fel társadalmi kérdéseket, amennyiben ez az alkotók kiemelt szándéka, és ebben a szellemben interpretálják az alapanyagot. (Hans-Thies Lehmann például nem a dramatikus színházzal – és Sztanyiszlavszkijjal – szemben álló, hanem azt továbbgondoló jelenségnek látta Brecht epikus színházát.)

Bertolt Brecht: *A szalonkommunista*

Gomblyukában jácint, s a
Kurfürstendammon
Úgy érzi az ifjú,
Üres a világ.
A budiban
Világos előtte:
A semmibe szarik.

Belefáradva
Apja munkájába,
Koptatja a kávéházakat
S újságja mögött
Fenyegetően mosolyog.
Ő lesz az, ki
Széttapossa e világot,
Mint a tehénlepényt.

Havi 3000 márkáért
Hajlandó
A tömeg nyomorát színpadra vinni
Napi 100 márkáért
Bemutatja,
Milyen igazságtalan a világ.

Hajnal Gábor fordítása

TÉREY JÁNOS: SEN TE? TERMÉSZETESEN TE

Avagy miért játszanak derűre-borúra Bertolt Brechtet a magyar színházak?

Csodálom a sűrűjébe vágó felütéseit. A világszerű első jeleneteit. A világos drámaszerkezeteit, az ember- és anyagismeretét, általában lenyűgöz az arányérzéke (ott is érdekel, ahol falsnak vagy túlírtnak tartom), tanítható a jellemépítése, s az odaadó figyelem, amellyel kézben tartja ezernyi színét, táját és alakját. Idegesítenek az olyan figurái, mint Mi Csü háztulajdonosnő vagy Sin asszony – nem a nevük miatt –, de nehéz vitatni, hogy ők mind életnagyságban, emberszabásúan állnak előttünk. Bár hogy miért szerelmes Sen Te, a nemes lelkű prostituált abba az élősködő, elvetemült Pilótába, csak részben értem (biológia, kémia, jó, meghajlok előttük). A másik emblematikusnak szánt emberpár, a szintén tiszta szívű Gruse és a harcból hősként visszaérkező Szimon Csacsava együttese már sokkal jobban tetszik.

Különben is, mindig ez a jóságról papolás, és közben felejtsem el a korszerű irodalomtudomány jegyében, hogy maga a mosdatlan, zsarnoki, hazudozó, párhuzamos történeteket pörgető, hiperönző B. B. hogyan bánt élete emberi és szakmai függőségbe, abortuszba taszított vagy terhesen cserbenhagyott társaival?… Lásd Hiltrud Häntzschel könyvét, a *Brecht asszonyai*t, nem feledve, hogy női szemszögből íródott. B. B. unikális vonása, hogy nem volt szerelme, aki ne lett volna egyben munkatársa is. Pedig „egyébként" milyen szépen ábrázolja a kismama lelkét a magzat megfoganásának és a terhesség előrehaladásának állapotában *A szecsuáni jóember*ben! (Magyarul változó cím.) És volt is, akit nem tekintett bábunak, például Helene Weigelt azért nehéz lett volna.

Többször fordítottam is, és lépésenként közeledtünk egymáshoz. Nekem elsőre agitprop volt. Katonásan koppanó és szájbarágósan ideologikus. (Bár volna valódi fegyver az ész a káosz ellen, de szép is volna!) Papíron és a színpadon a kollektív termelést ünnepli, miközben napi gyakorlatában a hasznosság elve, a partner birtoklásának igénye és a tulajdonosi szemlélet érvényesül. „Ő azt mondja, hogy nem lelki, hanem alapvetően gazdasági mozgatórugói vannak az életünknek", jelenti ki hazai specialistája, Zsótér Sándor. Célra törő, roppant okos, vállaltan (ki)oktató-nevelő; de én nem tekintem a színházat sem iskolának, sem szeretetotthonnak, és nem igazán szeretek annak tudatában ülni a színházban, hogy színházat nézek (belefeledkeznék, ha lehetne). Figyelemre méltónak tartom, amikor a színész saját karakterének kritikáját adja a színpadon, de a kibeszélő (ön)véleményezésben nem követem a Nagy Elidegenítőt. Pedig kétségtelenül hatott rám is a brechti dramaturgia, például a *Kazamaták*ban a Szóvivő közvetve neki köszönheti a létét, és a későbbi songok beiktatására is részben az ő művészete biztatott. Utólag sem bántam meg, de a mi Szóvivőnket ma már kihúznám. Majdnem ugyanígy írnám meg a vérfürdőt, mert micsoda téma!, de nem szolgáltatnám ki a szöveget a narrátor szerepeltetésével a mindenkori rendezők didaktikus hajlamának, mert azzal a cselekmény elemi erejéből vesznek el valami fontosat. Tanulság: van módszer, amit muszáj kipróbálni, de elég egyszer (ám ezt sohasem tudtam volna meg, ha Papp András társaságában nem próbáltam volna ki).

Brecht költőnek is pragmatikus, és bár elsöprően szellemes, számomra még sincs humora. Szikár. Száraz, mint a parafa, gondoltam húszévesen, meg azt, hogy versének zenéje önmagában nincs, így aztán hozatja, importálja birodalmába

A kaukázusi krétakör Székely Krisztа rendezésében (Kamra). Fotó: Horváth Judit

A jóember Szecsuánból Zsótér Sándor rendezésében (Kecskemét). Fotó: Walter Péter

olyan nagy komponistákkal, mint Weill vagy Dessau, ők tehát csakis együtt jók. „Későbbi versei inkább napihírekhez írott glosszák, melyekben felemelt mutatóujjal inti olvasóit, hogyan viselkedjenek", legyint érett lírikusi korszakára Faludy György. Most sem gondolom egészen máshogyan, de annyi kiderült, hogy valójában akkor érzek rá az ízére, az érzelmességére, az érzékiségére, az igenis létező zenéjére, mikor fordítom.

1999-ben fordítottam először Brecht-dalszöveget Harsányi-Sulyom László számára, aki a Szkénében készített előadást *Szorító* címmel, egyfajta mixtúrát *A városok sűrűjében* alapján. Amikor elmentünk egy barátommal, hogy megnézzük a produkciót, elmaradt, többször pedig nem szántuk rá magunkat. Így aztán sosem láttam, amit sajnálok, csak arra emlékszem, hogy „a sárga, sárga földről" szólt a nóta, több közreműködő írta, és Lotte Lenya nyomán Péterfy Bori énekelte. Nemrég előkerült a szöveg, az eredeti *Matróztangó*hoz képest inkább szabad átköltés a rendezőtől kapott instrukciók alapján: „Hát legyél csak pofátlan élősködő, / És akármi hiányzik, mondjad! / Csak szívjad a dekket / És nyomd a piát! / Kibaszott gyönyörű a világ!" Annyi volt az előzmény, hogy „Ja, das Meer ist blau, so blau".

Másodszor Veress Annával vágtunk a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* fordításába a fénykorában lévő Krétakör számára. „Először: jöjjön a zabálás, / Kettő: a szeretkezés, / Harmadszor: bokszoljál parancsra, / Negyedszer: a vedelés. / A szerződésed rámutat, / Hogy itt neked mindent szabad." Az előadás azonban meghiúsult, a jogörökösök letiltották, ugyanis a játszási hagyomány szerint ezt a zenés darabot csakis valódi, képzett hangú operaénekeseknek engedik bemutatni. Majd jött *A szecsuáni jóember.* Kisiskolás korom óta kíváncsi voltam, mit takar ez a jelzős szerkezet – akkor jólélekként találkoztam vele –, és végre mikroszinten ismerhettem meg magát a történetet is. Kovács Krisztinával dolgoztunk rajta egy napsütötte Szent István körúti teraszon. Eddig háromszor mutatták be: a Vígszínházban, Pécsen és Székesfehérváron, olyan Sen Tékkel, mint Eszenyi Enikő, Stubendek Katalin és Petrik Andrea. Hozzám Petrik rendkívül emberi portréja és Bagó Bertalan fehérvári rendezése állt a legközelebb, de elfogultság okán nem ítélhetem meg egyik előadás értékeit sem.

Aztán POSZT-válogatóként megállapíthattuk Regős Jánossal, hogy B. B.-től majdnem mindig és mindenki ugyanazokat játssza: *Koldusopera, Szecsuáni*, *Kaukázusi, Kurázsi mama*; esetleg még az autoriter rezsimek alulról építkezését bemutató *Állítsátok meg Arturo Uit*, meg a fasizmustól sújtott társadalom hátborzongató körképét nyújtó *Félelem és reszketés/Rettegés és ínség/macskajaj a Harmadik Birodalomban*. Ezek a fölvértezett színművek bárhol nagyot ütnek, ahol billegni látszik a demokrácia. Leginkább talán Shakespeare alkalmas arra, hogy aktualitásokhoz közelítve hetet-havat beleerőltessenek a legkülönfélébb színházak, gondolván, ő mindent elbír, de azért Brechttel is szívósan próbálkoznak, leginkább a szegénységet, a morális züllést és a háborús sebeket felmutatva. Regős szerint „politikus színházat csinál, szinte minden darabja morális, társadalmi töltetű. A mi korunk tele van olyan társadalmi feszültségekkel, amelyeket Brechten keresztül nagyon jól meg lehet mutatni." Ez kétségtelenül így van, magánélet Brechtnél nem létezik társadalmi háttér nélkül; de tagadhatatlan, hogy a *Julius Caesar*ral, a *Danton halálá*val, *A salemi boszorkányok*kal meg a *Hermann csatájá*val is remekül ábrázolhatóak ezek a feszültségek, pedig ezek egyikét sem Brecht írta. Újra meg kell itt említenem Zsótért, aki szenvedélyesen tallózza végig az életművet, és Trill Zsolt legutóbb a *Galilei élet*ben alakított nagyot a Nemzetiben. Idén márciusig Zsótér sem újított műveleti repertoárján, amennyiben – praxisában nem először – Sen Te történetét rendezte, most Kecskeméten, célszerűen. A cím a szó szerinti fordítás lett: *A jóember Szecsuánból.* Semmi tűz, pedig Trokán Nóra most is nagyon jó, de az elgondolás ezúttal kevéssé meggyőző. Zsótér szakavatottan becsomagolta. Meglepő, hogy nem okoz meglepetést a nagybácsi önleleplezése sem, pedig annak revelációnak kéne lennie.

Ungár Júlia fordítását hallgatva elgondolkoztam, hogy vajon a Tisztánlátók találóbb megoldás-e, mint nálunk a – szó szerinti – Megvilágosodottak? (Nemes Nagy Ágnesnél a Fény Fiai, a németben *die Erleuchteten.)* Nem tudom. Később Halasi Zoltánnal konzultáltunk róla, hogy bármilyen istenségre vonatkoztatva furcsa a *megvilágosodott* minősítés – mintha ők is valahonnan a sötétség mélyéről jutottak volna ki a teljes világosságba, amiről pedig szó sincs. A kifejezés közismert mint a buddhizmus egyik (német) kulcsfogalma – a hinduizmus szava, a *móksa* megszabadulást jelent. Azonban a *tisztánlátó* inkább jósokra vagy médiumokra, úgynevezett látókra használatos jelző *(=clairvoyant).* A tisztánlátóról elsőre nem kimondottan az istenek jutnak eszünkbe, márpedig ez a három Brechtnél az égből ereszkedik alá. *A Fény Fiai* szókapcsolat pedig a gnosztikus képzetvilág része, például a qumráni tekercsek egyikén a világosság gyermekei szerepelnek (a sötétség fiainak ellenében). E tekercseket 1947-ben találta meg egy beduin kecskepásztor,

Brecht viszont előbb, 1940-ben írta a darabot, és aligha lebegett előtte gnosztikus példa. Tehát a Fény Fiai egy szép, költői megnevezés, de semmi köze Kínához. Meglehet, a Megvilágosodottakat több időbe telik mondani, de szerinte ez a korrektebb elnevezés. Amellett, hogy mindegyik inog egy kicsit.

Mire ezek a sorok megjelennek, Zsótér is megrendezte *A gömbfejűek és a csúcsfejűek*et a Nemzetiben.

Legnépszerűbb mégiscsak a gyermekelhelyezés viszontagságos története a hatalmi válság közepette, vagyis *A kaukázusi krétakör.* I. Tavaly először Székely Krisztáét láttam. Mit lehet még kifacsarni ebből a marxista citromból, kérdeztem magamtól a Kamrába menet. (Zsótér multiplexe volt az első *Kaukázusi*m a Vígszínházban, tetszett. Básti Juli, Börcsök Enikő, Venczel Vera, Harkányi Endre. Szamosi Zsófia mint vasúti forgalmista.) Mit lehet még kihozni a darab plebejus közegéből? Például Péterfy Borit énekesként. Pálmai Annát heroikus örökbefogadóként. Kocsis Gergőt Acdakként. A politikailag korrekt megoldás erkölcsileg nem megoldás. E szigorú tekintetű rendezőnek, aki a balett világából érkezik, sikerült Bertolt bácsival megbirkóznia. II. Nagyváradon Anca Bradu ortodox passiójátékot rendezett pópával, kamarazenével és füstölővel, nevetősre hangolva. Népi és neon. Piros, szürke, fehér. Mindenkinek tele van a töke a háborúval. Jó a szereplők mozgatása, kihasználva az összes mobilállvány. A legjobb látvány széles e vidéken, pedig puritán. III. Miskolcon Szőcs Artúré volt a harmadik *Kaukázusi* az évadban, úgyhogy a lehető legnagyobb kételkedéssel ültem be rá. Komolyan mondom, még egy Szimon Csacsava, és belehalok. Aztán megpillantottam Láng Annamária arcát az előcsarnokban. Jó látni őt valódi színházban és valódi darabban játszani, ragyogni. És Szimon ezúttal Simon (Zoltán). Gumiabroncs templom, kormányzói palota és függőhíd. Harci tevékenység, és még vizespóló-bemutató is Tenki Dalmával. Túlzás a vér Harsányi Attila arcán, túlzás a földanya melle, és túlzás (ráadásul értelmezhetetlen is) a lófasz-kórus. (Valami hiányzik Brechtből – kérdeztem magamtól, bár a rendezőtől kellett volna –, azért késztet túlzásra?)

TÖRÖK TAMARA

Brecht valóban az egyik legaktuálisabb modern klasszikus, amit egyrészt – gondolom – a világ politikai, gazdasági, társadalmi jelenségei magyaráznak. A szélsőséges, jobboldali pártok és populista vezetők megállíthatatlanul törnek előre gyakorlatilag mindenhol: Anglia a Brexitre szavazott, Olaszországban most alakul egy szélsőjobb-populista kormány, Spanyolországban és a skandináv országok legtöbbjében szintén a jobboldali populisták vannak kormányon, és persze egész Közép- és Kelet-Európában is nagyon jól áll a szélsőjobb. Érdekes, hogy a tíz évvel ezelőtt kitört gazdasági válság Marxot – legalábbis Nyugat-Európában – az egyik legolvasottabb szerzővé tette. A könyveladási statisztikák szerint a válságot követő évben a nyugat-európai könyvesboltok tízezerszer többet adtak el Marx könyveiből, a kapitalizmusról szóló elemzéseiből, mint korábban, és igazi Marx-*boom* van a könyvpiacon ma is, amikor egyre többen élnek szegénységben és szociális kirekesztettségben, és egyre nő a szakadék a gazdagok meg a szegények között. És újra sokat játszott szerző lett Brecht is, aki szintén a féktelen kapitalizmus és a fasizálódó tendenciák ellen lépett fel.

Másrészt ma Magyarországon leginkább a történetmesélő színház érdekli a nézőket és a rendezőket, és Brecht történetei – főként a leggyakrabban játszott *A kaukázusi krétakör* és *A szecsuáni jólélek* – mind nagy történetek. A két darab közös témája – hogy lehetséges-e jónak maradni egy embertelen világban, egy abszurd politikai helyzetben – ma különösen aktuális (persze nyilván legalább ennyire fontos a darabválasztásban az a színésznő is, aki majd Grusét vagy Sen Tét eljátssza). Ami viszont – úgy tűnik – mára érvényét vesztette, érdektelenné vált, az a brechti epikus színház eszköztára. Székely Kriszta *Kaukázusi krétakör*éből eltűnik a marxista Brecht, a didaktikus Brecht, az elidegenítő Brecht, csak a történetmesélő Brecht marad... A Grusét játszó Pálmai Anna szerencsére egyáltalán nem akar távolságot tartani önmaga és a szerep között, és a nézőknek sem bizonyos érzelmi távolságból kell szemlélniük a történetet, hanem nyugodtan „mehetnek" vele, a hatása alá kerülhetnek, meghatódhatnak-megrendülhetnek, kedvükre átélhetik a szereplők érzelmeit, sőt a songok is inkább érzelmi állapotokból, mintsem az elidegenítés kedvéért szólalnak meg. Bodó Viktor heidelbergi *A szecsuáni jólélek*-előadásában (ami valamivel „elidegenítőbbnek" hat) a Sen Tét játszó Lisa Förster ugyanilyen szenvedélyesen, a nézőkből nagy érzelmeket kiváltó módon játszik. (A megrázó, nagyon is átélhető Brechtek sorát számomra egyébként Novák Eszter 1998-as *Koldusopera*-előadása nyitotta.) Szóval úgy tűnik, hogy az érzelmes Brechtek korát éljük, bármennyire paradox is ez a megfogalmazás.

ZAPPE LÁSZLÓ

Rövid válaszom az volna, hogy fogalmam sincs. Ám ezt is illik megindokolni. De az ok is egyszerű. Bármilyen társadalmi-történelmi körülményre utaló válasz jut eszembe Brecht időszerűségével kapcsolatban, visszakérdezek. Vajon máskor ugyanezek a körülmények nem forognak fenn? És be kell lássam, hogy fennforognak. Brecht igazán népszerű darabjai – mostanában különösen *A kaukázusi krétakör* van forgalomban, korábban a *Koldusopera* volt ilyen sláger – a közepébe találnak súlyos társadalmi bajoknak. Ám hogy ezek a bajok korhoz, egyáltalán történelmi időhöz lennének kötve, azt erősen kétlem. Innen nézve akár azt a paradoxont is megkockáztatnám, hogy Brecht darabjai már megszületésük előtt is aktuálisak voltak, illetve lehettek volna, ha léteztek volna.

De persze nemcsak tartalomból áll a művészet, következésképpen népszerűsége sem pusztán tartalmi természetű. Brechté sem. Kedveltségében, főképp hosszan tartó, időről időre megújuló divatjában nyilván közrejátszik e darabok formálásának a szabadsága, merészsége, kötetlensége, kanonizálhatatlansága is. Amit tömören eredetiségnek is mondhatnék. Brechtet gyakran, főképp régebben szokás volt a V-effekttel, az elidegenítés gesztusával azonosítani. Én mostanában, mostani előadásokban mintha az ellenkezőjét tapasztalnám. Pontosabban a megszüntetve megőrzés dialektikája szerint az elidegenítés belsővé válását vélem érzékelni. Grusét és Sen Te/Sui Tát szeretni is kell, nemcsak megérteni társadalmi szorongattatásukat. A gengszter Bicska Maxival is együtt kell éreznünk, amikor cellájában retteg a haláltól. Ő is több mint egy, a társadalmi normáknak fityiszt mutató ökör. Brecht típusai, példázatos célzatú plakátfigurái egyúttal mindig emberek is, társaink a szenvedésben, a halandóságban.

Brecht elveket hirdet, de gyakorlatában sohasem doktriner.

Szóval zseni volt. Mondtam ezzel valami újat?

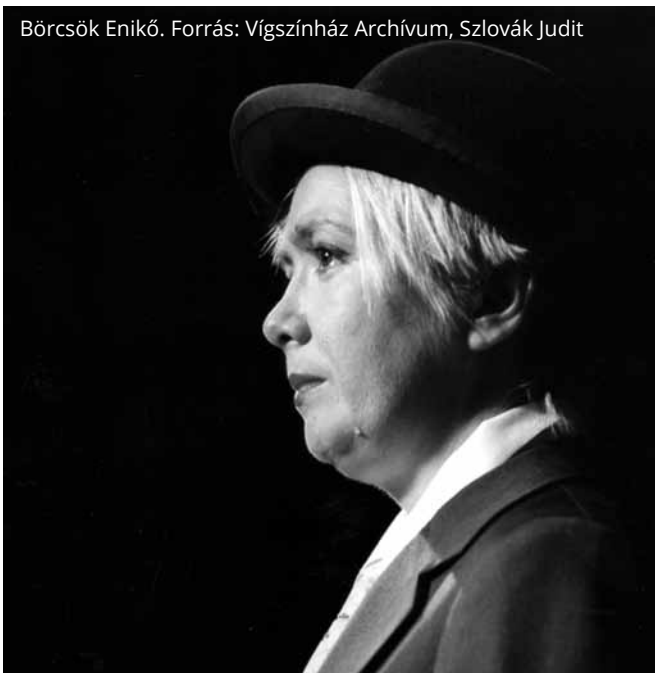
BORONKAY SOMA

BRECHT, ZSÓTÉR, BÖRCSÖK, TROKÁN

Sen Te Zsótér Sándor rendezéseiben – Vígszínház (2001), Kecskeméti Katona József Színház (2018)

Zsótér Sándor először 1998-ban rendezett Bertolt Brecht-darabot, *A vágóhidak Szent Johannáját* a Miskolci Nemzeti Színház Csarnokában. Azóta eltelt húsz év, és Zsótér már túl van a huszonharmadik Brecht-rendezésén, neve összeforrt a magyar Brecht-játszással. Eddig a szerző tizennégy különböző darabját rendezte meg, legtöbbször épp az itt elemzett *A szecsuáni jóember*t.

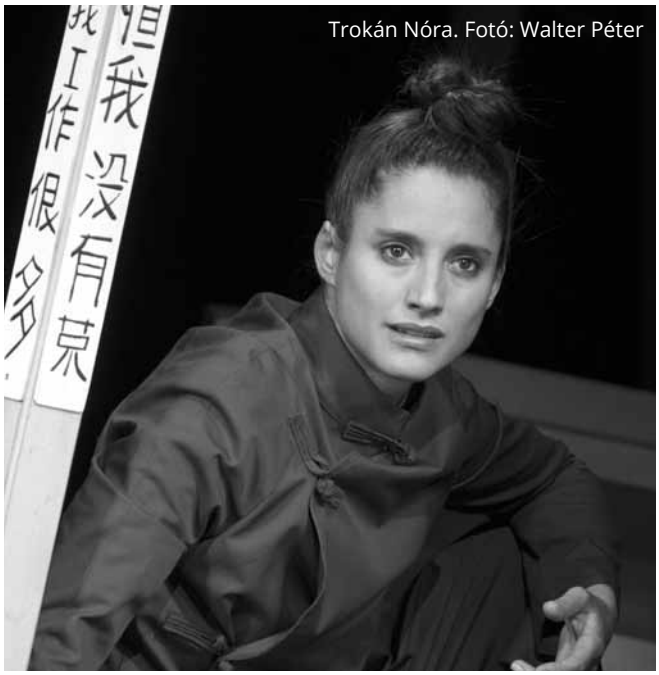
Mostanában ezt a darabot elég gyakran elővészik a szerzőtől Magyarországon. Ennek oka talán az, hogy ez a mű – sok Brecht-darabbal ellentétben – nem korhoz kötött, és a legáltalánosabb emberi dolgokról szól: pénzről és annak hiányáról, szerelemről, jóságról, az életben való boldogulásról. Politikáról egyáltalán nem esik benne szó, szerelmi történeteket pedig a közönség mindig szívesen néz. Illetve talán azért is tűzik gyakran műsorra a színházak, mert a darabban van egy furcsa színjáték a színjátékban: a jó főszereplőnőnek (Sen Te) el kell játszania a saját maga által életre hívott gonosz nagybátyját (Sui Ta) is, mely igazi bravúrszerep, a színész(nő)i kvalitás fokmérője – többek között Törőcsik Mari (1972), Börcsök Enikő (2001), Eszenyi Enikő (2012) és legutóbb Petrik Andrea és Trokán Nóra (2018) is megkapta feladatul. De pont ez a bravúrozás vonhatja el a figyelmet a színészet lényegéről, a történet minél pontosabb átadásáról, hiszen ha csak a trükk, a megjátszás megmutatása marad, a szerep szerepfelvételének indítékai elhalványulnak, az összefüggések, következmények felfejtése háttérbe szorul. Zsótért viszont pont a kettős szerep mechanizmusa érdekli a külsőségekkel szemben, és Major Tamás meghatározó, 1972-es nemzeti színházi előadásának szemléletét viszi tovább, melyben Sui Tát például csupán az különböztette meg Sen Tétől, hogy Törőcsik Mari öltönyben és kalapban jelent meg, maszkok használata nélkül. Elvégre színházban vagyunk, ahol a néző igazságként tudja interpretálni a látszatot is, nem kell a teljes valóságot megjeleníteni (hiszen az nem is volna lehetséges). Zsótér ezt nyilatkozta 2001-es vígszínházi *A szecsuáni jóember*-rendezése kapcsán: „Leginkább arról szerettem volna meggyőzni Börcsök Enikőt, hogy semmiféleképpen ne két embert játsszon. Akkor csupán egy színészi bravúr tanúi lehetünk. A darabnak nem tárgya, hogy Sen Te-t felismerik-e Sui Ta-ként. Itt most az az izgalmas, hogy hogyan kopírozódik egymásra a két alak."[1] Börcsök valóban nem két személyt játszik, hanem egy személy két különböző (sablonosan mondva: jó és rossz, tapasztalt és naiv) személyiségét. Ezt segítette több külsőség is. Egyrészt, hogy Benedek Mari Sen Tét mindig szoknyába öltöztette (igaz, ebben az előadásban több férfiszerep is szoknyásan jelent meg), míg Sui Ta jelmeze öltöny és kalap volt. Másrészt Börcsök Sui Tát mélyebb és keményebb hanggal játssza, fellépése is határozottabb. Jól elkülönülő színjátszás vezeti a nézőt, ami azt is érzékelteti, hogy ez a megjátszás terhes Sen Te számára. Börcsök játéka tehát dupla színészet: egy színész eljátszik egy szerepet, és az a szerep eljátszik egy másik, önmaga által vállalt szerepet.


Börcsök Enikő. Forrás: Vígszínház Archívum, Szlovák Judit

Zsótér ezt a rendezői szemléletet viszi tovább több mint tizenöt évvel később Kecskemétre is, ahol Trokán Nóra játssza a főszerepet Ungár Júlia fordításában *A jóember Szecsuánból* című előadásban. Benedek Mari itt még jobban felerősítette a női–férfi attribútumokat, a nők piros ruhában és szoknyában jelennek meg, a férfiak kék munkásruhában. Ennek megfelelően Trokán Sen Teként szép piros egyberuhában, kibontott hajjal van jelen, Sui Taként kontyba tűzi haját, és piros ruhájára felveszi a kék munkásruhát – így jelezve: ő most férfi. Itt egyér-

1 Zsótér Sándor, „Hiszek a kimondott szó erejében", *Népszava*, 2001. nov. 2., 8.

telműen egy női színpadi karakter férfi karakterfelvételéről van szó, ami a nézők előtt manifesztálódik is: miközben Sen Te a *Dal az istenek és jók fegyvertelenségéről* című songot énekli, a színen változik át Sui Tává, ahogyan tette ugyanezen a ponton Börcsök Enikő is a vígszínházi előadásban. Trokán Nórán viszont a kék munkásruha alatt mindig ott marad a piros egyberuha – ő Sui Taként is Sen Te, beteljesítve Zsótér szándékát, a két szerep egymásra kopírozódik: amikor mint Sui Tát lájtuk a színen, akkor igazából a Sui Tát eljátszó Sen Tét látjuk. Ennek legszebb példája a dalt követő jelenet, amikor Sen Te szerelme, Jang Szun (Szemenyei János) mint férfi a férfival beszélget Sui Távál, és egyértelműen kiderül, hogy Jang Szun számára a pénz előbbre való, mint a szerelem, Sen Te pedig csak egy sámli céljai eléréséhez. Trokán Sui Ta minden mondata és minden megnyilvánulása mögött a szerelmes, könnyeivel és csalódottságával küszködő nőt láttatja. Börcsök Enikő Sen Téje ebben a jelentben inkább dühödt és kiábrándult. Börcsök egy kegyetlenebb Sui Tát és a tapasztalatai révén a világot egyre racionálisabban látó Sen Tét jelenít meg. Trokán Sen Téjét főleg az érzelmei vezérlik, és a megtapasztalt világ minden mocsoksága ellenére marad, aki mindig is volt: naiv és jólelkű szerelmes nő. Sui Ta racionális (de Sen Te-i szemlélettel nézve kegyetlen) döntései mögött érződik a jószívű, ám pont emiatt ellehetetlenülő Sen Te vívódása Trokán játékában. Ez Börcsöknél nincs, ott fix elhatározások vannak, Sui Tájában kevés Sen Te-ség van.


Trokán Nóra. Fotó: Walter Péter

Trokánnak nem ismeretlen a zsótéri színházszemlélet és színészeszmény, *A jóember Szecsuánbó*l a tízedik munkája és egymás után a harmadik főszerepe Zsótérnál; ahogy Brecht sem ismeretlen szerző számára, hiszen korábban játszott már az *Angliai második Edward élete*ben (2012) és a *Galilei élete*ben (2016), szintén Zsótér keze alatt. Eltartó, szinte kommentáló játékmódja jól passzol Brechthez, képes kifele beszélni, mégis szerepben maradni. Sen Te/Sui Ta kettős figurájában Trokán színészete egy magasabb szintre lépett. Az előadásban a néző birtokosa annak a többlettudásnak, hogy Sui Ta valójában Sen Te. Innentől kezdve az okoz a nézőnek feszültséget, hogy Sen Te hogyan reagál arra, amikor a szereplők őszintén nyilatkoznak Sui Tának (aki ugye Sen Te). Amikor a bírósági jelenetben a terhes Sen Te Sui Taként van jelen, és Trokán a sírástól összerogyva mondja, hogy „Nem bírom tovább!", akkor ez a mondat több szinten értelmezhető: benne van Sui Ta önfeladása, Sen Te küzdelme és Trokán Nóra személyes véleménye is. És Trokán ezt a hármat egyszerre tudja megmutatni egy erős színházi pillanatban és az egész előadásban. Úgy játszik el egy szerepet, hogy végig láttatja önmagát, nem karakterfelvétel van nála, hanem a karakter megmutatása a saját személyiségén keresztül, ami pont emiatt őszintének hat – ahogy a dokumentumszínházi előadások ún. szakértői is őszintébbnek tűnnek a nézőknek, mint a verbatim színház színészei. Ez az őszinte, naiv és végtelenül kedves megszólalásmód teszi szimpatikussá Trokán Sen Téjét, akinek a néző végig drukkol, hogy a körülötte lévők ne tépjék szét. Zsótér pedig a kecskeméti előadás alatt folyamatosan felhívja a nézők figyelmét a bemutatott világ elviselhetetlenségére. A díszletre a nézőkhöz intézett tételmondatokat („Ebben a városban minden négyzetkilométeren 3951 ember lakik") és költői kérdéseket („Te szereted a szomszédaidat?") vetít. Trokán Nórát, mikor a világ elviselhetetlenségéről énekel, a rendező kiállítja a színpad elejére. A felvonásvégek valójában kiáltások a nézőtéri pusztaságba. Az első felvonás végén Szemenyei János mint Jang Szun ordítja a nézők arcába: „Ez van!" – ilyen a világ, melyben élünk, több ezer éve. Az előadás legvégén pedig egy gyerekszereplő a maga teljesen naiv és ártatlan módján mondja el a jövő generáció szívbe markoló kívánságát a jelen tönkretevőinek. Fazakas Bendegúz maga a zsótéri színházeszmény megtestesülése, aki idegen pillantással, rettegve néz rá jelen világunkra, miközben Trokán Nóra mint a lelepleződött és kiszolgáltatott Sen Te ül mellette az alulról megvilágított proszcéniumon, és néz a nézők szemébe.

Zsótér Sándor Brecht-rendezései

1. *A vágóhidak Szent Johannája*, Miskolci Nemzeti Színház, 1998.03.20.
2. *Rettegés és ínség*, Radnóti Színház, 1998.12.20.
3. *A szecsuáni jólélek*, Vígszínház, 2001.10.06.
4. *A szecsuáni jóember*, Újvidék, 2001.12.07.
5. *Galilei élete*, Szegedi Nemzeti Színház, 2002.02.02.
6. *A kaukázusi krétakör*, Vígszínház, 2003.10.10.
7. *Kurázsi Mama és gyermekei*, Kecskeméti Katona József Színház, 2004.01.09.
8. *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2004.10.01.
9. *A városok dzsungelében*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2006.03.25.
10. *K. mama*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2006.09.28.
11. *Az anya*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2007.05.19.
12. *A kivétel és szabály*, Nemzeti Színház, 2008.11.22.
13. *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*, Örkény Színház, 2009.10.23.
14. *Félelem és macskajaj a Harmadik Birodalomban*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2010.11.20.
15. *A gömbfejűek és a csúcsfejűek*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2012.10.01.
16. *Kurázsi Mama és gyerekei*, Radnóti Színház, 2012.10.12.
17. *Angliai második Edward élete*, Kecskeméti Katona József Színház, 2012.11.30.
18. *Don Juan*, Maladype Színház, 2013.05.05.
19. *Galilei élete*, Nemzeti Színház, 2016.03.20.
20. *A városok dzsungelében*, Kaposvári Egyetem, 2016 nyara
21. *Szerelemáru (A szecsuáni jóember)*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.09.15.
22. *A jóember Szecsuánból*, Kecskeméti Katona József Színház, 2017.11.17.
23. *A gömbfejűek és csúcsfejűek*, Nemzeti Színház, 2018.05.24.

(Forrás: az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adattára és a Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárának katalógusa)

KOVÁCS NATÁLIA

TERMÉSZETRAJZ

Brecht: A gömbfejűek és a csúcsfejűek – Nemzeti Színház

Trokán Nóra és Farkas Dénes. Fotó: Walter Péter

Zsótér Sándor második alkalommal rendezte *A gömbfejűek és a csúcsfejűek, avagy gazdag a gazdaggal társul szívesen* című Brecht-darabot (először 2012-ben a Színművészeti Egyetemen). Érzékenységre vall most színpadra állítani ezt az egyébként alig játszott drámát, amelyet 1931–1938 között írt a német szerző, hiszen tökéletesen aktuális. Ami megrázó. A Hitler hatalomra jutásának és a nácik megerősödésének idején keletkezett szöveg ugyanis már-már didaktikusan másolta le a terjedő eszme és a hozzá tartozó retorika lényegét. A társadalom tudatos kettéosztását, az ideológiai alapú uszítást sajnos ma is jól ismerjük. Bizonyos, egyértelműen a nemzeti nacionalista propagandából vett szófordulatok úgy csengenek, mintha direkt utalások lennének a jelenlegi magyar politikai közbeszédre: Iberin, a hatalomra jutó vezér ideológiai alapon csihekre (csúcsfejűekre) és csuhokra (gömbfejűekre), vagyis rosszakra és jókra osztja Jahoo ország lakosságát, de e mögött valójában gazdasági okok állnak, és a belpolitikai feszültségek feloldásának szándéka. Mivel mindez kortárs tapasztalat is, szinte lehetetlennek tűnik úgy hozzányúlni az alapanyaghoz, hogy ne banálisan szájbarágós előadás szülessen belőle. Zsótér színházának ez mégis sikerül. Valószínűleg azért, mert nem a politikai mondanivalóra, hanem az emberi természetre fekteti a hangsúlyt, amely a hasonló – és sajnos mindig működő – technikák mozgatója.

A „Zsótér színháza" szókapcsolat alatt az Ungár Júliával, Benedek Marival és Ambrus Máriával közösen kialakított színházi nyelvet értem, amelyben mindig érzékelhető az erős rendezői koncepció, de amely nem létezhetne a többi alkotó nélkül. Zsótér színháza – eddigi tapasztalataim alapján – mindig megtalálja az utat Brecht darabjaihoz, ami ezúttal sem volt másképp. Két markáns, összetéveszthetetlen formanyelv találkozik ilyenkor egymással, amelyek közt előadásról előadásra szerves kapcsolat alakul ki. Egyik érti a másikat.

Kevés olyan rendező van Magyarországon – talán csak Bodó és Schilling ilyenek még –, akik képesek túllépni a Brecht-játszás itthon bevett hagyományán, amely pusztán

abban különbözik a kis- vagy lélektani realista színházi alkotásoktól, hogy vannak benne songok és feliratok, esetleg néha kifelé beszélnek a színészek. Brecht erősen politikus mondatait, nyílt utalásait is kevesen képesek úgy megragadni, hogy ne hassanak didaktikusan, és a rendezés ne beszéljen unalmasan direkt módon a jelenről. Ez utóbbi Zsótér színházában többek között azért sikerülhet, mert az a vizualitás és játékmód, amellyel dolgozik, finom részletek megfigyelésére ad lehetőséget a néző számára. A díszletek és ruhák szimbolikája és humora nem arra ösztönzi a befogadót, hogy elhiggye, amit lát, vagy beleélje magát a cselekménybe, pusztán közöl valamit egy-egy szereplőről és/vagy helyszínről – ezzel pedig teret ad a gondolatnak.

Legutóbbi rendezésében például a díszlet egy játékváros; mintha azt szimbolizálná, hogy Jahoo birodalma hatalmi játszmák terepévé vált. A tervező, Ambrus Mária egy interjúban elárulta *(szinhaz.hu)*, hogy a színpadképet Aldo Rossi olasz építész tervei és grafikái ihlették. Valóban felismerhetők benne Rossi tervei, sőt, Cornamontisné (Voith Ági) kávéháza egy az egyben egy Rossi-rajz megtestesülése. A színpadon a fővárost, Lumát látjuk, oldalt kulisszák jelzik a város épületeit, térben csak a fontosabb helyszínek jelennek meg: a palota (amely máskor a kolostor), a bíróság, a kocsma és a kávéház. Az épületek mind kicsik: például a palota előtti lépcső szinte csak jelzésszerű, ettől pedig egészen nevetségessé válik, amikor az alkirály (Udvaros Dorottya) drámaian elterül rajta. Vagy amikor először látjuk Nannát (Trokán Nóra), a bordélyházat szimbolizáló épület ablakán beszél kifelé, és ahogy a szűk térbe szorulva néz bennünket, mi pedig őt – az áruba bocsátott nőt – bámuljuk, német kikötővárosok piros lámpás negyedeinek kirakatai jutnak eszembe. Az egész egy groteszk makett, amelynek látszik a szerkezete: a kulisszák mögött végig ott áll egy emelős targonca, amely bizonyos jelenetekben szállítja a szereplőket, illetve a közlekedőfolyosókat is látjuk, ahol a színészek bejönnek a színpadra, vagy kimennek a takarásba. Ahogy vizuálisan a tér szerkezete és a színházi mechanizmus válik láthatóvá, úgy leplezi le a történet a világ működésének módját, illetve a társadalom megváltozni képtelen szerkezetét.

Ilyen, gondolatoknak teret adó közlési mód jellemzi a színészi játékot is, ráadásul teljesen eltérő játékmódok és technikák férnek meg egymás mellett, amelyek így kontrasztba és reflexív viszonyba is kerülnek egymással. Zsótér képes a legjobbat kihozni a színészekből. Igaz, az is látszik, ha valakivel nem találták meg a közös hangot a munkafolyamat során. Ez azért lehet így, mert rendezései intellektuális és fizikai kihívás elé állítják a színészeket, amelynek teljesítésére nem mindenki alkalmas. *A gömbfejűek és csúcsfejűek* ebből a szempontból vegyes élményt nyújtott, meglehetősen bizonytalanul indult az előadás, szinte az egész első jelenet szétesett, mert a Missena államtanácsost játszó Mátyássy Bence túl halkan szólalt meg, ami erőtlenné tette párbeszédét az alkirállyal. Nagyjából a harmadik jelenettől, Nanna színre lépésétől éreztem azt, hogy valóban elindult az előadás. Utána viszont már kimondottan jól működtek a poénok és gegek is, és a kezdeti nehézségek ellenére azt gondolom, ha nem láttam volna az előadást, kevesebbet tudnék Udvaros Dorottyáról, a színészről. Az nem újdonság, hogy nagy szakmai tudása és tapasztalata van, azonban ebben a rendezésben ennél sokkal több is kiderül róla: hogy önismeretben sem szenved hiányt, és képes kifinomult humorral reflektálni mindenre, amiről – szerepén keresztül – beszél. Lenyűgöző látni, ahogy

Mi? Bertolt Brecht: A gömbfejűek és a csúcsfejűek, avagy gazdag a gazdaggal társul szívesen
Hol? Nemzeti Színház
Kik? Udvaros Dorottya, Mátyássy Bence, Herczegh Péter e.h., Kristán Attila, Trokán Nóra m.v., Söptei Andrea, Nagy Márk e.h., Mészáros Martin e.h., Farkas Dénes, Voith Ági m.v., Varga József, Tóth László, Katona Kinga, Farkas Dénes / Díszlettervező: Ambrus Mária / Jelmeztervező: Benedek Mari / Fordító, dramaturg: Ungár Júlia / Rendező: Zsótér Sándor

több évtized alatt finomra csiszolt játékmodorában egyszerre jeleníti meg szerepét, önmagát és a kettő közötti távolságot, amit nevezhetünk véleménynek vagy tapasztalatnak. Illetve két szerepet jelenít meg, azonban ezek szoros kapcsolatban állnak egymással. Az egyik az alkirály, a másik pedig a Szent Barnabás kolostor főnökasszonya. Mindkettő vezető pozíciót betöltő, köztiszteletben álló személy, akik erkölcsi ítéletet mondanak mások felett, ugyanakkor saját morális mércéjüket leginkább a pénz és a látszat határozza meg. Udvaros játékával is megalkotja a párhuzamot, amelyet a szöveg eleve megteremt a két karakter között: hangját mindvégig kissé elvékonyítja és megemeli; nem pont pátosszal beszél, de hanghordozásában van valami ahhoz hasonló emelkedettség, ami felsőbbrendűséget sugall a másik beszélő fél felé, miközben a vezető kifinomult viselkedését jelzi és karikírozza, aki tudniillik *egy bizonyos szint fölött nem megy egy bizonyos szint alá.* Mindez aprólékosan kidolgozott, pontosan lekottázott gesztusrendszerrel párosul, amely egyrészt a színház természetére reflektál és brechtiesen elidegenítő gesztus, másrészt – az előadás keretein belül – a hatalmi pozícióhoz tartozó szimbólum. A másik karakter, aki hasonló, mégis más, de szintén nagyon pontosan kidolgozott gesztusokat alkot meg kezével, Iberin. Herczegh Péter mozdulataiban felismerhető Hitler, de a színész nem utánozza teljesen pontosan a diktátort. Egy-két mozdulat tökéletesen hasonlít, mások viszont csak a jellegzetes ritmust veszik át: erőből, nagy lendülettel indított, hirtelen megállított mozdulatok ezek, amelyek közben a férfi egész teste megfeszül, nyakán kidagadnak az erek. Ebben a koreográfiában valósul meg a színpadon Iberin józan őrülete. Az pedig, hogy a vezetők hasonló módon gesztikulálnak, azt sejteti, hogy egyik nem különb, mint a másik. Iberin az uszító, a rettenetes ideológia kitalálója és terjesztője, de az alkirály ad neki teret, és lényegében az egyházi vezető is együttműködik vele. A vezetőkkel tökéletesen ellentétes Kristán Attila realizmusba hajló játéka Callas, a paraszt szerepében. Ő a szegény és szerencsétlen, műveletlen ember, aki nem engedheti meg magának azt a luxust, hogy adjon a látszatra, ennek megfelelően viselkedésében nincs is semmi megtervezett kifinomultság; helyette hangos, harsány kiabálások, nagy kitörések, részeges hőbörgés, meglepődés van. Kristán olyan intenzitással viszi színre ezt az egyszerre szánni való, ugyanakkor alantas figurát, hogy jól érzékelhetően a közönség kedvencévé válik, ami nem is csoda, hiszen öröm nézni, ahogy árad belőle az energia és a humor.

Ő az, aki minden kornak az áldozata: a gazdag–szegény viszálynak azért, mert a nagyurak az ő kárára szereznek gazdasági hasznot, az ideológiainak pedig azért, mert belőle kovácsolnak politikai fölényt. Kérdés, hogy amikor nevetünk rajta, inkább kinevetjük őt, vagy valójában együtt érzünk vele.

KAPPANYOS ILONA

NEM ÖRÖMBEN FOGANT

A brechti elidegenítő effektus újraértékelése Michael Thalheimer A kaukázusi krétakör-rendezésében

A brechti elidegenítés segít elkerülni a szenvedés látványának giccses, szentimentális, álkatartikus megszépítését, elveszi a nézőtől a jóleső sajnálkozás örömét, hogy passzív, belenyugvó együtt-érzés helyett aktív, tettre kész kérdések fogalmazódhassanak meg benne. A huszonegyedik századi néző számára azonban az elidegenítő effektus ismerős, megnyugtató elem – ma már ezzel a nehézséggel találja szembe magát minden Brecht-rendezés.

Brecht elidegenítő technikája a mediális közvetítésnek arra a technikailag új fázisára reagál, amikor a filmhíradók fekete-fehér vetítése már közelebb hozza a nézőhöz a szenvedés és fájdalom sorozatképeit. A filmszínházak idegen terében vetített valóságkonstrukció inspirálta az elidegenítés dramatikus technikáját, Brecht a valóság észlelésének ezt a metódusát alakítja át, fordítja színpadra. Viszont 2018-ban már élő adásban, nagy felbontásban fogadjuk be a világ borzalmait, a zsebünkből előhúzott okostelefonon bármikor megnézhetjük a világ túlfelén haldokló tízezreket. A technika Brechtnél sikeresebben idegenít el, a néző kiindulópontja már a brechti elidegenedés végpontja. Ahhoz, hogy Brecht egy mai színpadon *Brechtként*, és ne melodrámaként működjön, a brechti V-effekt újraolvasására van szükség – Thalheimer ezt tette.

Michael Thalheimer *A kaukázusi krétakör*-rendezése majdhogynem nézhetetlen. Fáj nézni, nézése vagy a fájdalomban való részvételt, vagy a részvétel állandó visszautasítását igényli. Díszletmentes, kopár színpadon játszódik, a színészek kifelé fordulva beszélnek, a szereplők neme részben nem azonos a szerepük nemével, végig színpadon áll a zenés kísérő és a narrátor. Itt semmi nem valószerű, még a brechti referenciákon belül sem, csakis maga Gruse, Stefanie Reinsperger tenyeres-talpas teste, és az a két óra (szünet nélkül), amíg élni és szenvedni látjuk. Grusét érzékeljük az egyetlen embernek a színpadon, mert a drasztikus húzások eltüntetik a kerettörténetet, jelzésszerűvé válik a politikai szál, Szimon háttérbe szorul, a csodálatos Acdak bíróból egy rettegve bohóckodó átlagember marad. Itt egyedül Gruse számít.

2018 áprilisában Budapesten láttam az előadást, és nézőként a legelső pillanattól eltartottam magamtól, előtérbe helyeztem a rendezés és a színészi játék nem hiperrealista elemeit, emlékeztettem magam, hogy alsógatyán keresztül nem lehet erőszakot tenni. Bár a színész sír és reszket, sírása és reszketése nem valódi, hanem csak színészi játék. Ha a padlóra zuhan, az akkor is valótlan, ha valóban fáj neki. Ez az automatikus, nem brechti eltartás, bár közvetlenül, az előadás időtartama alatt csökkentette a játék hatását, utólag bizonyítja az erejét. Az előadás választ kényszerített ki belőlem, majd hagyta, hogy felismerjem: rosszul válaszoltam. Bár a fájdalom nem befogadásának vannak erkölcsileg védhető okai, mégis ez a rossz válasz. Kísért a tapasztalat a fájdalom képeivel dolgozó politikai manipulációról, kísért a felismerés, hogy a fájdalmában gyenge és majdhogynem meztelen embert nézni kéretlen, akaratlan intimitás, mégis ez a rossz válasz. Elfordítottam a fejem, és *A kaukázusi krétakör* referenciális rendszerében ez annyit tesz, hogy a segítséget kérő gyermek kiáltását nem hallottam, magamat minden szép és boldog dolog iránt süketté tettem.

Thalheimer a színpadi performativitás brutalitásával tart távol, s az elidegenítés ilyenfajta újrapozícionálásával teszi Brecht szövegét ma is kérdező, provokatív szöveggé. Thalheimer előadása csak arról beszél, hogy van egy Gruse nevű nő, aki megy, és

Fotó: Eöri Szabó Zsolt

visz egy gyereket, aki az övé, és nem adja senkinek. Thalheimernél a gyerek semmilyen, tényleg csak egy csomag, mert egy csecsemő nem teljesen külön személy, hanem az anyja testének a része. Michael Thalheimer Michelje egy üres lap, a gyermek lényege csak az, hogy van, és Gruséhoz tartozik. Ebben a rendezésben egyértelmű, hogy amikor Gruse Michelhez beszél, önmagához beszél: nem egy csecsemőt nyugtatgat és tanítgat, hanem őrületközeli, kétségbeesett állapotban monologizál. Michel Gruse része, a színpadi mozgás többször megmutatja: amikor Gruse összegömbölyödik, akkor a kívül lévő rész Gruse, a belül lévő rész Michel. A megverhető, megerőszakolható rész Gruse, és az a rész, amelyhez senki nem érhet hozzá, az Michel. Gruse a saját belsejét, a lelkét, az integritását védi. Ebben a gyerek konkrét milyensége annyira mellékes, hogy az előadás egyharmadánál megfordult a fejemben a gondolat, ha a gyermek meghalt volna, én nem vettem volna észre, Gruse pedig vinné ugyanúgy tovább.

Brechtnél Gruse nem megszüli a gyereket, hanem felveszi a földről, nem szoptatja, hanem tejet vesz neki: nem testi, biológiai valójában szüli meg, hanem emberközi, társadalmi létezésében ad neki újra és újra életet. Thalheimer előadásában Gruse azonban *megfoganja* a gyereket, azután vallja a saját gyermekének, miután leütött érte egy páncélost. Más olvasatokban ez annyit tesz, áldozatot és kockázatot vállalt érte. Thalheimer rendezésében a páncélos erőszakot tesz Grusén, és a gyermek Gruse gyermekeként ebből az aktusból fogan. Ennek az aktusnak mind az erőszak, mind a páncélos katona fájdalmas és nehéz meggyilkolása a részét képezi. Gruse a gyermekét vérrel és testi fájdalommal, üvöltve szülte a világra, mostantól kezdve tehát az övé. Ezt az értelmezést alátámasztja az, hogy Szimon hiányzik a második felvonásból, illetve nem hiányzik, hanem egyszerűen nincs ott, nem jön vissza. Az első felvonás végén visszakéri a keresztjét, és annyi. Brecht megteremti a lehetőséget, hogy Gruse, Michel és Szimon új családdá épüljön, és boldogan, reménytelien, együtt nézzenek a jövőbe. Sőt, Gruse elárulja Szimonnak, hogy mivel a gyermeket kettőjük eljegyzésének napján vette fel, az spirituális értelemben kettőjük szerelméből fogant: az abnormális család normalizálódik. Thalheimernél ez a mondat Szimonnal együtt hiányzik. A gyermek nem Szimoné, Szimonnak semmi köze hozzá. A gyereknek csak anyja van, apja nincs: apjuk az úri gyerekeknek van. Azt, hogy a férjezetlen cselédlány gyereke kitől van, senki nem tudja, és a dolog senkit nem is érdekel, még békeidőben sem. Háborúban pedig kérdezni sem nagyon kell. Halljuk, amikor Gruse újdonsült anyósa rákérdez a gyerekre, és a Thalheimer-előadás kulcsmondattá teszi a választ: „nem örömben fogant". S halljuk az elfogadó mormogást is, hiszen az ország tele van háborús erőszakból született gyermekekkel.

Thalheimer hangsúlyozza: Gruse és Szimon nemcsak a gyerek miatt nem lehetnek együtt. Hiába találkoznak a háború után, nem értik, mit élt át a másik. Gruse történetét láttuk, Szimonét nem, csak a mediálisan ismert háborús képek-klisék miatt sejtjük, hogy a látatlan történet ugyanúgy borzalmas, mint Gruse látott története. Szimon ebben a háborúban elkövetőként is, áldozatként is részt vett. Nem kizárt, hogy ő is ugyanúgy erőszakolt meg nőket, mint ahogy a páncélosok megerőszakolták Grusét, és nem tudjuk meg, ő maga milyen erőszaknak volt kitéve. Mindketten megváltoztak, és a köztük lévő kapcsolat nem elég erős ahhoz, hogy ezt a törést elviselje. A rendezés két jelentős zenei pillanata, két felismerhető zenei idézete a Gruse–Szimon kapcsolatot keretezi: amikor Szimon megkéri Gruse kezét, a *Somewhere Over the Rainbow*, amikor a háború után újra találkoznak, a *Hallelujah* dallamát halljuk szóló elektromos gitáron. Szép, csendes pillanatok ezek, amelyeket azonban eltart, elidegenít a szép, csendes zene: a szerelem más valóságtartományban létezik, mint Gruse élete, a dalokban megjelenített érzelem Gruse szemszögéből fikció. Gruse tényleg és véglegesen ekkor dönt Szimon és a gyerek között. Gyermeket vállal.

Thalheimer szerint ebben az előadásban Gruse lényege a vállalás, és a vállalt feladat melletti kitartás. Brecht maga fogalmazta meg *A kaukázusi krétakör* megírásának és újraírásának kapcsán 1944-es jegyzeteiben, hogy Gruse egyszerű igavonó állat, strapabíró, makacs, és úgy néz ki, mint Breughel festményén Dulle Griet. Ez a Griet azonban nem egyszerűen egy durva parasztasszony, hanem a flamand közmondásban emlegetett bolond nő, aki elmegy kifosztani a poklot. Brecht Gruséja így olyan erős, mint Dulle Griet, s annyira bolond is, mert a testi és a lelki szenvedést is elviseli – üvöltve, vergődve, de elviseli. S mivel kevés méltósággal indult, keveset lehet elvenni tőle, belehalni nem fog szinte semmibe. A szenvedését és az ellene elkövetett bűn nagyságát nem csökkenti, hogy újra meg újra meg újra túlél. Gruse azonban nem keresztény szent, hogy a nemi erőszakot a világ erkölcsi rendje ellen elkövetett bűnként fogja fel, és akár önnön életének árán is megakadályozza. Az erőszak egy őellene elkövetett bűn, amelyet túl akar élni. Michelért vállalná a halált, és mivel a halált vállalná, vállalja az erőszakot is.

A Berliner Ensemble a trauma színpadi megjelenítését nem az elidegenítés brechti technikáival, hanem ismétléssel fokozza, hogy láthatóvá váljon: a nemi erőszak éppolyan háborús sérülés, mint a harctéri sebesülés. A háborús nemi erőszakot azonban sérülésként, sajnálatra vagy akár tiszteletre méltó sebhelyként elismerni szinte lehetetlen. Thalheimer Gruséja a nagy térben magára maradva testével, kinezikus pozíciójával is állítja: a katonatrauma legalább a többi katonával összeköt, a nemi erőszak azonban izolál.

Nem mondom, hogy nincs happy end: Gruse fogja kisbabáját, összegömbölyödik, nyöszörög. Ő győzött. Egy pillanatra megáll, aztán viszi ugyanazt a terhet tovább, amíg meg nem hal. Nélkülözés várja, félelem és megaláztatás, de ez nem egyéni sorstragédia.

Miközben ezt a Brecht aktualitásáról szóló szöveget írom, olvasom a híreket: az egyszerre, csoportosan megerőszakolt menekült rohingya nők lassan terhességük kilencedik hónapjának végére érnek. Az Orvosok Határok Nélkül mozgalom megpróbál felkészülni a sok ezer szülésre, amelyet inadekvát körülmények között kell majd mindenkinek túlélni. De nemcsak a bangladesi menekülttáborokban, hanem mindenhol ott van a fájdalom, amihez nincs közünk, és amivel nem tudunk mit kezdeni. Thalheimer nem engedi, hogy alkalmazzuk a már ismert, elérhető brechti elidegenítő effektusokat, a rövid előadáson belül újra és újra visszavezet Gruséhoz és az empátiához.

A tapsrend alatt az egyik férfi színész (talán Tilo Nest) ráteszi a kezét Stefanie Reinsperger görnyedt vállára, szinte kitámogatja színésztársát a rivaldafényből. Ez a gesztus ugyan szerepelhagyás, mert Grusén senki sem segít, már emlékeztető, hogy csak színházban vagyunk, és nem kell sajnálni ezt a fáradt, megtört lányt. De itt hiába idegenednénk el, a saját szemünkkel látjuk, hogy Gruse történetének még a játéka is túl súlyos, viselhetetlen. A színész, aki csak két óráig van itt, és aki csak úgy tesz, mintha Gruse lenne, alig áll a lábán.

A krétakör tanulsága: „azoké legyen, ami van, akik jól bánnak vele". Azé a gyermek, aki felneveli, és azé a föld, aki megműveli. A föld a munka hatására gyümölcsöt terem, a gyermek a munkálkodó szeretettől jó (hasznos) felnőtté érik. Aki a termelést praktikus és etikus szempontból jól végzi, azé legyen a termelés eszköze.

Ebben a szocreál mesében az anya nem a föld, hanem a munkás megfelelője. Az anya teste nem passzív anyaföld, amelybe elhintik a magot, és az gyermeket terem. Az anya itt nem a termelés megragadni való eszköze, hanem ő maga ragadja meg a gyermeket, hogy kitermeljen belőle egy jobb jövőt. Gruse (és ez még a leginkább kiszolgáltatott Grusékra is igaz) az anyaságnak nem tárgya, hanem alanya. Nem rajta tétetik, hanem ő teszi.

ÍZLÉS, KONTEXTUS, OLVASHATÓSÁG

Táncplatformok – magyar szemmel

Hárman együtt a legtöbb európai és azon túli táncplatformot bejárták, tapasztalataikat a dunaParton szervezőként/kurátorként is felhasználták. RÁCZ ANIKÓ, a SÍN Kulturális Központ nemzetközi kapcsolatokért felelős munkatársa, SZABÓ GYÖRGY, a Trafó művészeti vezetője és BÁLINT ORSOLYA újságíró, tánckritikus beszélgetett.

Bálint Orsolya: Az európai táncplatformok világa picit olyan, mint az Eurovíziós Dalfesztivál: Reykjavíktól Tel Avivig ér, de bármikor elfér benne egy dél-afrikai vagy egy brazil is. Határok nélkül érvényesülnek a trendek, az Y-generációtól kezdve már szinte mindenki ugyanazokon a nemzetközi táncakadémiákon is cseperedett, ugyanazoktól a koreográfusoktól vett workshopokat, minden platformon szembejönnek a markáns technikák és ideológiák. Hogy egy nemzeti táncplatformnak mennyire van nemzeti arculata, az szinte már csak sztereotipizálás: az izraeli táncosok elképesztően fizikálisak, és minden előadást átpolitizálnak, a magyarok előszeretettel használják az improvizációt és a színpadi meztelenséget, a cseh platform legjobb előadásait szlovákok készítik… Ti érzékeltek egyáltalán törésvonalakat az európai táncszcénában?

Rácz Anikó: Földrajzi értelemben nem. Az is igaz, ahol én jártam – az olasz, német, izraeli, svájci platformon és a skandináv Ice Hoton –, ott formabeli különbségeket érzek, minőségit nem. Nem tudnám azt mondani, hogy akár csak a szakmai közönségnek jobban tetszene, amit tőlünk nyugatabbra látunk. Legfeljebb könnyebben viszonyul hozzájuk, mivel azok a produkciók jobban be vannak ágyazva, jobban ismeri a kontextust körülöttük, folyamatos diskurzusban van a művészekkel.

Szabó György: Európa a centrum, ami meghatározza a piacot, mert itt költik a legtöbb pénzt. Ehhez az uralkodó esztétikához kell illeszkedned, különben nincs esélyed, csak ha baromi erős, amit csinálsz, és át tudja törni ezt a falat. Lásd Nagy József, alias Joseph Nadj betörését még a nyolcvanas évek elején, de ő akkor már Párizsban élt. Sokan átköltöznek, ilyenkor elkezdődik az esztétika színezése, bővítése, végül is a belesimulás. A görög Dimitris Papaioannou is most kanonizálódik: még Görögországban él, de már egyre többet dolgozik Franciaországban. A színházban ugyanez a trend, előbb-utóbb az alkotók oda költöznek, ahonnan a pénzt kapják.

B. O.: Mi a helyzet a tengerentúliakkal? Hol ér véget egy európai kurátor/producer komfortzónája?

Sz. Gy.: Európa mindig kinyúl a kontinensekre, de nagyon mást nem mernek behozni, mint ami az itteni ízlésen belülre esik. Van egy esztétikai mezsgye, és ami azon kívül van, olyat európai ember igazából nem is lát. Én sok ázsiait nem ismerek, nem jártam Dél-Amerikában sem. Japánban voltam, meg Észak-Amerikában, Bagnolet-kurátorként[1] Montrealban is. Afrika komoly lelkiismereti kérdés a franciáknak és a belgáknak, a németek inkább politikai alapon foglalkoznak vele. Kelet-Ázsia azért lehet még érdekes, mert odáig nem hatott az európai kultúra, azt még le lehet válogatni. A kínaiak egy-két társulatot kivéve a maguk esztétikájában alkotnak, ami furcsa és idegen egy európai számára.

R. A.: Voltam nyáron az American Dance Abroaddal egy tíznapos programon, ahol szakembereknek mutattak amerikai modern és kortárs táncot. Philadelphiában jártam, New Yorkban, és elmentem a Jacob's Pillow fesztiválra. Én ott is otthon éreztem magam. Azt látom, amit Gyuri, hogy ami onnan vagy akár Afrikából eljut Európa nagy színpadjaira, az már nagyon europizált, de valószínűleg ezek a művészek Berlinben vagy Londonban is tanultak. Tavasszal voltunk Plovdivban az amerikai showcase-en, ott sem éreztem azt a fajta idegenséget, amit mondjuk az ázsiai produkciók kapcsán. A japán platform – ahol Dél-Koreától a Fülöp-szigetekig voltak előadók – a piac nagysága, sokfélesége miatt elsőre számomra kódolhatatlan volt. Az volt az a benyomásom, hogy a válogatás inkább az ázsiai szakembereknek szólt, európaiként nem kaptam sorvezetőt, referenciákat sem, mindegy volt nekik, hogy távoli belépőként hogyan találom meg ott a helyemet. Csak pár olyan előadást láttam, amin érezni lehetett a nyugati hatást, azokat tudtam olvasni. Lehet, hogy másodszorra már eggyel beljebb vagyok, vagy el kell mennem harmadszor, negyedszer is, mire megtanulom olvasni a szimbolikát, jobban megértem az ottani művészek közegét, hogyan függetlenek, hogy viszonyulnak az ottani *mainstream*hez. Ez sok hosszú beszélgetés alatt derül ki, ráadásul az ázsiai emberekben nagy a szégyenlősség. Európában nagyon gyorsan szóba tud kerülni, hogy te mit gondolsz az országod politikai rendszeréről, társadalmáról, Japánban viszont én nem ezt tapasztaltam.

Sz. Gy.: Az izraeli Yasmeen Goddernek volt egy gyönyörű darabja, a *Strawberry Cream and Gunpowder*, amit 2005-ben bemutattunk a Trafóban. Bár a béke iránti vágyról szólt, volt benne még Kalasnyikov is. Kétszer ment telt házzal, a közönség viszont nem nagyon szerette, mert nem tudták értelmezni. Én igen, mert volt hozzá személyes élményem. Mikor egyszer Tel Avivban jártam, éjjel sétáltam haza az utcán, előttem fiatal csajok jókedvűen mentek épp be a klubba. A bejáratnál ott állt egy biztonsági ember, és ebben a nagyon pozitív, nagyon jókedvű közegben egyszerre megcsillant a gépfegyvere. Ez olyan kép, ami egy életre megmarad, hogy mi ez a boldogság, milyen békében élnek ők. Vagy ott van Arno Schuitemaker, aki nemrég járt nálunk, neki

1 Lásd következő, „Nem egyszerűen csak piac" című cikkünk első megszólalóját, Gustavo Fijalkowot a nemzeti táncplatformok kialakulásáról, történetéről.

Rácz Anikó. Fotó: Balassi Intézet

Szabó György. Fotó: Csányi Krisztina

teljesen más a mentalitása, a holland kereskedő nép, hideg fejjel, matematikus aggyal építkezik. Ha az ember kimegy Amszterdamba, látja a kanálisokat, a bicikliutakat, ezt a szabályozottságot, és ráismerhet erre a műben is. De ha ezek a referenciák, ez az élményanyag nem adódik hozzá, sok mindent nem fog érteni.

B. O.: A platformokra utazás, az egyéb programok, beleértve az informális beszélgetéseket is egy pohár bor mellett, legalább annyi információtöltetet tudnak még adni, mint a napi 4-5 előadásos program, amitől a végére platformzombivá válik az ember, annyira telítődik. Van, ahol ez is a cél, hogy mindent megmutassanak, ami csak a padláson akad (a lengyeleknél tavaly volt még markológépes balett is), másutt inkább azt válogatják be, ami eladható, sőt praktikusan utaztatható. Az idei cseh platform, amin áprilisban mindhárman ott voltunk, eléggé szűkös volt a hét előadásával. Ilyen lenne egy ideális platform, vagy ez már inkább válságra utal?

Sz. Gy.: Szerintem hiba, hogy évente rendeznek platformot. Szerencsésebb lenne kétévente, mint a lengyeleknél, a németeknél vagy nálunk. Ennek politikai oka van, a cseh táncszcéna – és a főszervező Tanec Praha – így tudja a saját pozícióját a város és a kulturális döntéshozók felé megtartani és erősíteni. De az idei után úgy látom, legalább 3-4 évig nem érdemes most ide visszamenni. Ugyanígy elmentem Szófiába az Aerowavesre is, oda sem megyek most pár évig, mert nem az a szint, ami engem érdekel.

R. A.: A dunaPart kapcsán is sokat beszélgettünk erről, milyen típusú és mélységű kontextust kínáljunk a bemutatott darabok mellé. A cseh platformon a művészek elvitték a vendégeket egy-egy sétára Prága kevésbé ismert környékeire, közben volt alkalom beszélgetni bármiről. Itt éreztem, hogy ez a platform nem csak forma. Kérdés, mennyire gondolják a szervezők vásárnak, vagy menynyire akarnak keresztmetszetet adni. Az olasz vagy a lengyel platformon a kortársbalett-társulatoktól a függetlenekig minden volt. Egy nagy, széles képet próbáltak mutatni a teljes táncéletükről, még arról is, amiről azt gondolják, nemzetközi szinten nem feltétlenül releváns, de meg kell nézned, mert az is olasz vagy lengyel tánc.

Sz. Gy.: A dunaPartot rendszeresen kritizálja itthon a szakma, hogy miért nem közösségi szemlélettel csináljuk, mint másutt. Az igazság az, hogy akkor csak olyasmit mutathatnánk, ami politikailag korrekt, ez viszont köszönő viszonyban sem lenne azzal, amit a külföldi producerek keresnek. Ha rájuk gondolok, akik azért jönnek el, hogy találjanak produkciókat, amik minőségben megállják a helyüket, azokkal szemben ez kiszúrás. Nekünk az a jó, ha ezek az emberek elkezdik vinni a magyar kortárs tánc hírét, legközelebb egyre többen jönnek el, és lesznek meghívások is.

R. A.: A legjobb *feedback*, amit az ember kaphat, amit most sokaktól hallottam Prágában is, hogy de kár, hogy nem voltam ott a dunaParton, legközelebb jönni akarok, mert hallottam a kollégáimtól, hogy érdemes. Ezt csak releváns programmal lehet elérni.

Sz. Gy.: A magyar kultúrpolitika rettenetes gyengesége, hogy nem ismeri fel a platformok jelentőségét. Zenében talán valamennyire igen, de a színház és a tánc területén biztosan nem. Vannak külföldön kultúrintézetek, de azok az előadások túlnyomó részét csak a négy fal között mutatják be, bár azért tapasztalható némi előrelépés. Hiábavaló az input, amit a hazai kulturális piac beletesz, ha az exportját többnyire rossz vágányra viszik. Eleve nagyon kevés, ami innen kijut külföldre. Mi fizetünk mindent, és csak nagyon kis közönség látja kint. És nem tudom, egyáltalán mit épít ez, annyira belterjes.

R. A.: Nekem vannak ellenpéldáim, a szófiai magyar intézet például nagyon proaktívan áll ehhez. Ott kialakult már egy együttműködés a DNK nevű színházzal, ahol a kurátor, Mira Todorova időről időre meghív nemzetközi kortárstánc-produkciókat. Az intézet és Todorova között van egy szakmai kapcsolat, meg szokták kérdezni tőle, hogy mit akarna meghívni Magyarországról, és az intézet ebben mit tud segíteni. Ez egy stratégiai, tervszerű gondolkodás, nagy szemléletbeli különbség, amihez persze kellenek a személyes szakmai kapcsolatok is.

Sz. Gy.: A platform igazából a szerelembe esés fóruma. A British Council például teljesen tudatosan csinálja, hogy egy ázsiai platformra hozzák magukkal az intézetek és fesztiválok döntésképes vezetőit. Nagyon fontos, hogy legyen egy kapcsolatod, aki ebbe invesztál, például fizeti a repülőjegyeket, megadja a lokális praxist, ami szükséges az eligazodáshoz. Ha nincsen ilyen kapcsolatod, akkor mindent te fizetsz, és jó eséllyel kudarc lesz a projected. Ennek a párbeszédnek a felépítése lenne nagyon fontos. Nálunk annak ellenére, hogy a Balassi Intézettel nagyon jó az együttműködésünk, a jelenlegi gyakorlat elsősorban nem erről szól.

R. A.: Egy másik jó példa a Berlini Magyar Intézet *Montag Modus* nevű programja, amelyben minden hónap első hétfőjén több berlini és magyar művészt mutatnak be egyszerre, valamilyen tematika vagy fókusz szerint. Ezáltal a hely beágyazódik az ottani kulturális életbe, elkezdték látogatni a berlini magyarokon kívül az ottani művészek, aztán a tágabb közönség is.

B. O.: Vannak olyan helyek is, ahol még csak csírákban létezik kortárstánc-élet, vagy nagyon mostoha körülmények közt, diktatúrában, cenzúra alatt működik. Isztambulban tavaly ősszel a Visegrádi Alap pályázatából (ez is nagy szó, ritkán támogatnak

a V4-eken kívüli programot) az ottani magyar, szlovák, cseh és lengyel kultúrintézetek és nagykövetségek bevonásával szerveztünk egy komplex V4-es platformot *Moving Visegrad* néven. A négy országból érkező táncosok közös rezidenciájától (a végén munkabemutatóval és közönségtalálkozóval) a helyi táncművészeti egyetemen tartott elméleti workshopokon át a test tematikájú V4-es filmfesztiválig. Húszmilliós városról beszélünk, de épp a nehéz helyzet miatt óriási volt a kíváncsiság és az éhség ezekre a programokra, rengetegen jöttek el. Csak az kellett, hogy a négy ország tapasztaltabb szakemberei magukhoz ragadják a kezdeményezést, és a helyiek lokális tudásával kiegészítve a semmiből elkezdjenek közösen felépíteni valamit, amit a helyi közösség utána már önállóan is folytathat. Nagyjából ugyanezekkel a szereplőkkel régóta tervezzük egy visegrádi táncplatform létrehozását is, ami nem feltétlen csak fesztivál vagy showcase lenne, sokkal inkább egy *think tank*,[2] de ironikus módon ez épp a V4-en belül évek óta nem jön össze. Nagyon sok nagyon különböző érdek van, a lengyeleknél folyamatos a belharc (aki óvatlanul ott maradt a platformjuk zárása után, parádés pódiumbeszélgetés kiadásban élőben is végignézhette), a csehek köszönik szépen, remekül elvannak, elég jó a támogatási rendszerük, éveken át lehet újrajátszani a darabokat, kiváló az országos rezidencia- és a fesztiválhálózatuk, a szlovák táncosok és koreográfusok meg már így is náluk (meg Brüsszelben) dolgoznak. Legutóbb Prágában az European Dancehouse Network „Atelier" szakmai fórumának is ez az összefogás volt a témája, csak még inkább kiterjesztve, akár még Oroszországra, Ukrajnára és Fehéroroszországra is, elhagyva a Nyugaton egyre negatívabban rezonáló visegrádi jelzőt.

Sz. Gy.: Mindig előbbre vannak, akik régóta csinálják a platformjukat, a csehek például 24 éve. Nekünk ebben is van lemaradásunk. Még '89-90 környékén csináltunk egy platformot, és mikor vége volt, az Aerowaves későbbi alapítója, John Ashford és a Holland Táncintézet akkori főnöke odajöttek hozzám, és megkérdezték: „Gyuri, te miért hívtál meg minket? Ez annyira gyenge szint, hogy még korai bemutatni a nemzetközi szcénának." Ez akkor nagyon fájt, utána nem is tartottunk platformot, legközelebb Angelus Iván csinálta, de az is elég negatív kritikákat kapott. Utána csak a Bagnolet volt, nagyobb nemzeti platform évekig nem. Aztán 2008-ban jött az első dunaPart, már a színházzal közösen. De szerintem egy kis nemzetnek pont elég kétévente egy vegyes platform.

A beszélgetést lejegyezte: Bálint Orsolya

2 Agytröszt.

NEM EGYSZERŰEN CSAK PIAC

Körkérdés külföldi táncszakemberekhez

Milyennek látják a nemzeti táncplatformokat, és azokból milyen főbb irányvonalak, trendek, témaválasztások rajzolódnak ki a kortárs tánc egészére nézve? Vannak-e karakterjegyek, jellegzetességek, amelyek jól láthatóan megkülönböztetik egymástól a különböző nemzeti táncplatformokat? Ezeket a kérdéseket tettük fel nagy tapasztalatú, ismert kurátoroknak, fesztiválszervezőknek, intézményvezetőknek. A tucatnyi megkérdezett közül négyen válaszoltak.

GUSTAVO FIJALKOW

dramaturg, független kurátor, menedzser

A nemzeti táncplatformok (NTP) nemzeti keretek között szervezett táncfesztiválok, melyek a nemzeti reprezentáció igényét hivatottak képviselni.[1] Történetük 1969-ig nyúlik vissza, amikor is Jaque Chaurand francia koreográfus életre hívta a *Le Ballet pour demain* versenyt Bagnolet-ban, Párizs egy hátrányos helyzetű külvárosában. Célja a modern tánc mint feltörekvő forma láthatóságának a növelése volt, szemben a világhírű klasszikus balettel, ami a legtöbb állami támogatást kapta.[2] A kezdeményezés kifizetődőnek látszott, hiszen a vezető sajtóorgánumok rövid időn belül tudósítottak az eseményről, ami a politikusok figyelmét is felkeltette, következésképpen megnőtt a műfaj támogatása. A jelentős nemzetközi érdeklődés hatására pedig immár a világ minden tájáról jelentkeztek koreográfusok, hogy részt vegyenek a versenyen. A nemzetközi részvétel lebonyolítására Lorrina Niclas, az esemény másodrendezője nemzeti platformokat kezdeményezett, hogy azokon válasszák ki a megadott

1 A tavaly negyedszerre megrendezett budapesti dunaPart vegyes platform színházi és táncelőadásokkal. *A szerk.*

2 A „modern tánc" abban az időben és kontextusban olyan feltörekvő színházi táncformát jelentett, ami nem klasszikus balett volt. Másrészt külön kell választanunk a modern, posztmodern, modern balett, kortárs, expresszionista és táncszínház stb. fogalmakat is.

Panelbeszélgetés a 2017-es dunaParton. Fotó: Brozsek Nikolett

irányelvek szerint a versenyzőket, akik aztán Párizs mellett megmutatkozhatnak.

Az Egyesült Királyságban Therese Beattie és John Ashford gondolta úgy, hogy az ország kellő számú táncelőadással rendelkezik ahhoz, hogy saját fesztivált rendezzen – párhuzamosan a bagnolet-i versenyre válogató nemzeti platformmal –, és nemzetközi szervezőket tegyen érdekeltté benne. Így jött létre a *Spring Collection*, az első NTP 1992-ben a londoni Southbankben. Az első *Spring Collection* után Walter Heun, Nele Hertling és Dieter Buroch megszervezték a Német Táncplatformot (Dance Platform Germany), melyet a brit seregszemle után egy héttel tartottak, hogy megkönnyítsék a tengerentúli látogatók számára az utazást. Azóta a világ számos országában jöttek létre hasonló események, Dél-Koreától egészen Izlandig találkozhatunk nemzeti táncplatformokkal.

A jelenség tehát nemzeti képviseletet lát el, amit az események nevei mutatnak leginkább: Dance Platform (in) *Germany* – Táncplatform Németország(ban), *Czech* Dance Platform stb. Kijelenthető, hogy az indíték ezek létrehozására egyszerre gazdasági és művészi volt. Művészi szempontból az NTP-k a hazai kortárs táncművészet jobb láthatóságát segítették, ami az alkotás körülményeinek és feltételeinek javulásában is megmutatkozott. Gazdaságilag pedig abban játszottak fontos szerepet, hogy a feltörekvő koreográfusokat megismertessék a nemzetközi szervezőkkel, ami például az izraeli International Exposure esetében nagyban hozzájárult az izraeli tánc külföldi sikeréhez. Ennélfogva a NTP-k táncművészetre tett hatása többnyire pozitív, de mindenképp óriási jelentőségű.

De mit is jelent valójában, ha egy nemzet kreativitását egy belföldi válogatás alapján mérjük? A bemutatott darabok feltételeznek-e bármilyen különös sajátosságot, csak mert bekerülnek a *nemzeti* címszó alá? Mi és ki kerülhet be egy ilyen nemzeti válogatásba? És ami még fontosabb: ki nem? *Kit* jogosítunk fel arra, hogy megtestesítse a nemzetet, és annak *mit* és *hogyan* kell reprezentálnia? És mivel a tánc leginkább a táncosok testében létezik: mi az a *mozgáskultúra*, amit nemzetiként szentesítünk?

A nemzetet emberek alkotják, a társadalom. A társadalom pedig sosem képezett monolitikus tömböt. Összességében mindig is különböző szegmensekből, csoportokból és egyénekből állt. Azonban ha az államhatalmat tévesen és helytelenül arra használják, hogy bebetonozzák a nemzeti léttel kapcsolatos azon narratívákat, amelyek kirekesztéshez vezetnek, lehangoló belegondolni, hogy a *nemzeti* táncplatformok nem többek egyfajta piactérnél, ahol a táncot adják-veszik. Ennek megváltoztatása rajtunk, a tánc területén dolgozókon múlik.

MIRNA ZAGAR

művészeti vezető
Dance Week Festival, Horvátország

A horvátországi Dance Week Festival eseménysorozatán belül több mint harminc éve szervezzük meg a Horvát Koreográfiai Platformot (Croatian Choreographic Platform). Ennek fő témája a horvát kortárs tánc alakulásának és helyzetének körüljárása. Mivel azonban a kultúra és a művészet egyre inkább árucikké válik, át kellett gondolnunk megbízatásunkat, mivel nem számoltunk azzal, hogy a kisebb nemzetek vagy kisebb táncközösségek esetében – mint amilyen a miénk is – egy ilyen platformnak elsődlegesen az a célja, hogy az alkotókra felfigyeljen a nemzetközi szakma, hogy munkáikat külföldön is megismerhessék. Így az átmenet jegyében tavaly és idén szervezetünk nagy erőfeszítéseket tett (a szűkös pénzügyi keretek hatékonyabb felhasználásával), hogy új bemutatókat és projekteket támogasson.

Néhány évvel ezelőtt a platformok valóban nagyon hatékony megoldásnak bizonyultak a helyi táncszcéna bemutatására azoknak, akiknek mind a nemzeti kultúra, mind a kontextus újnak számított. Az idő múltával azonban ezek az elvek felülíródtak.

Ezek a promóciós lehetőséget nyújtó platformok egyre inkább piactérként működnek, ahol ugyan sok a vásárló, csakhogy ezek a vásárlók az alku megkötésekor saját szempontjaik szerint válogatnak, annak alapján mérlegelnek, hogy a kínálatból mit látnak eladhatónak a hazai piacon, az otthoni közönségnek és kontextusban. Vagyis tapasztalataink alapján a platformoknak fókuszt kell váltaniuk. Személyes meglátásom szerint az előadóművészeti piac telített ilyen platformokkal, amelyek többsége mégsem él annak lehetőségével, hogy az oda látogató szakem-

bereknek ténylegesen megmutassa, nemzeti szinten mi zajlik a területen, hogy mankókat adjon nekik a látottak értelmezéséhez.

A helyi közönség körében ugyanakkor igen népszerűek ezek a platformok, már csak amiatt is, mert ilyenkor a nézők viszonylag rövid idő alatt több jellegzetes hazai/nemzeti alkotást, egyéni művészi hangot megismerhetnek, ami lehetővé teszi számukra az összehasonlítást, és a különféle munkák alapos és produktív megvitatását. A tapasztalatok természetesen évről évre, platformról platformra változnak.

KNUT GEISSLER

művészeti vezető
Festival Off Europa, Németország

Nagyon sajnálom, de a trendek nem épp a legfontosabb szerepet játsszák a művészetről való gondolkodásomban. Hogy őszinte legyek, próbálok nem foglalkozni velük. Fárasztó, tulajdonképpen majdhogynem szomorú dolog csak azért szem előtt tartani bizonyos témákat, mert azok közös(ségi)ek. Kurátorként ennél sokkal, de sokkal érdekesebb kihangsúlyozni a különbségeket, támogatni és bemutatásra kiválasztani a rendhagyó formai és tartalmi megközelítéseket.

A platformok között természetesen vannak különbségek és hasonlóságok, mindazonáltal inkább arra szeretnék javaslatot tenni, hogy szerintem milyennek kéne lennie egy ideális platformnak. Számomra azok az irányvonalak a meghatározóak, melyek mentén kiaknázhatjuk a helyi jellegzetességeket. Ez nemcsak a művészekre és a művészi eredményekre, de a játszóhelyekre és/vagy a kapcsolati hálóra is vonatkozik, ez utóbbiakon keresztül ugyanis jobban megismerhetjük az adott produkciók születésének körülményeit, akár a finanszírozás rendszerét is beleértve. Az a táncplatform, amelyik csakis a produkciók külföldi eladásáról szól, nem igazán érdekes, és főleg azokat a művészeket, társulatokat fogja erősíteni, akiknek a legtöbbször már nincs szükségük további támogatásra. Egy ország/régió táncéletének fejlődését, a hálózatépítést és a jövőbeli együttműködéseket leginkább az segíti, ha a feltörekvő generációra és az ő munkáikra fókuszálunk.

LAURIE UPRICHARD

senior kurátor
Contemporary Arts Center, New Orleans, USA

1990 óta járok táncplatformokra, amikor fellendülésüket a még kétévente megrendezésre kerülő Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint-Denis (közismertebb nevén: Bagnolet-i koreográfiai verseny) segítette és támogatta. Akkoriban 19 országban volt ilyen platform, amelyek a nemzetközi találkozóra való előválogatás egyfajta fórumaiként működtek, és nemcsak nemzetközi láthatóságot nyújtottak a művészeknek, de sokak karrierjét is elindították. Azokat, akik ilyen platformokat szerveztek (amit a New York-i Danspace Project vezetőjeként számos alkalommal magam is csináltam), egy ideig abban is támogatták, hogy más országok hasonló platformjain részt vegyenek. Közösen először mindig a biennálét megelőző év szeptemberében találkoztunk, hogy számba vegyük a jelentkezéseket. Majd márciusban ültünk össze ismét, hogy meghallgassuk Lorrina Niclas döntését, kikre esett a választás. A versenyből időközben fesztiválla alakult júniusi seregszemléken sokan személyesen is jelen voltunk – rengeteg szakmabelivel ismerkedtem meg és kerültem ott szorosabb barátságba, köztük művészekkel, akiknek a pályáját még ma is követem.

Személy szerint úgy érzem, mindegyik platform magán viseli a házigazdák karakterjegyeit, ahogy a város vagy a helyszínek hangulatát is. A brit platform (British Dance Edition) például minden évben nagyon más volt, ahogy Londontól Cambridgeig, Newcastle-tól Edinburgh-ig körbejárta az Egyesült Királyságot. Az egyik meghitt és intim volt, a másik inkább terpeszkedőnek és ridegnek tűnt. Nyilván a helyi közlekedés és az időjárás is hatott a hangulatra. De akárhogy is, a dolog lényege mindig az, hogy az ember elmegy, és különféle produkciókat néz, amelyeknek ha húsz százalékát erősnek találja, már elégedett lehet. A részvétel másik fontos oka, hogy ilyenkor adódik lehetőség minőségi időt tölteni a kollégákkal. Ha van kivel ki- és átbeszélni a dolgokat egy-egy előadásokkal teli nap előtt, közben és után, annál hatékonyabb módszer nincs is a saját működésed, programstruktúrád átgondolására, ahogy arra sincs jobb pillanat és helyszín, hogy a jövőbeli együttműködéseket megalapozd, vagy a meglevőket szorosabbra fűzd.

Viszont amerikaiként jelen lenni valamelyest mindig is hátrányt jelentett ezeken a platformokon. Hiszen szervezeteink támogatása csekély, egy külföldi társulat amerikai bemutatkozását könnyen megvétózhatják, amikor kiderül, hogy az utazás, a szállás, a vízum és a napidíj pluszköltségként hozzáadódik a művészek tiszteletdíjához. A Bagnolet idején a platform házigazdái még jutottak olyan forrásokhoz, amelyek segítségével egy-egy válogatást megtámogathattak. Nekem az volt a szerencsém, hogy több, többségében nyugat-európai ország nagykövetségével és konzulátusával sikerült együttműködést kialakítani, amelyek aztán támogatták a hazai művészeket, bár távolról sem mindig. A kiválasztott művészek pedig mindig nagylelkűen álltak hozzá a kérdéshez, igyekeztek hazájukban utazási és egyéb hozzájárulásokat találni, hiszen egy amerikai vendégszereplés számukra fontos lehetőség volt.

A budapesti dunaParton 2008-ban, 2011-ben és 2017-ben is részt vettem. Először 1992-ben jártam Budapesten, hogy feltérképezzem a kortárs előadó-művészeti életet, és azóta is érdekel, milyen irányba fejlődnek az általam látott művészek, ahogy az is, hogy találkozzam az új, feltörekvő generációval. Szeretem a várost, a befogadó helyek adottságai is jók, könnyű eljutni egyik helyszínről a másikra. Ennek ellenére 2008-ban és 2011-ben csalódott voltam a táncos válogatás láttán, de 2017-ben már azt tapasztaltam, hogy több szempontból is előrelépés történt. Korábban elsősorban azért voltam szomorú, mert néhány férfi koreográfus munkájában nőgyűlölő szálakat véltem felfedezni. És bár ez bizonyos fokig még mindig igaz lehet, 2017-ben számos erős darabot láttam női alkotóktól, és a férfiak által ábrázolt párkapcsolatok is többnyire plátóinak és/vagy egyenrangúnak látszottak. Az is feltűnt, hogy a produkciók aktuális kérdéseket és problémákat vetettek fel, inkább fordultak a körülöttünk levő világ felé, mint korábban. A legnagyobb probléma, amit több amerikai delegált is felvetett a 2017-es dunaParttal kapcsolatban, a táncos és a színházi kínálat különválasztása volt. Amíg mindkét műfaj része a programnak, hasznos lenne minden résztvevőnek mindkettőt látni, hiszen a legtöbben közülünk multidiszciplináris intézményekben dolgoznak.

A magyar (és bizonyos mértékben más közép- és kelet-európai) munkákban legjobban a humort szeretem, az ironikus felhangokat, és azt, hogy senki sem veszi magát túlságosan komolyan. A produkciókat ezen kívül olyasfajta teatralitás jellemzi, amelyen érződik, hogy a régióban nagy múltja és fontos szerepe van a színháznak. Amikor ezt a teatralitást túlzásba viszik, a produkció gyakran a melodráma felé hajlik, de amikor épp csak érintik, olyankor ténylegesen megjelenik a magyar tánc igazi erőssége. Ez számomra nagyon különbözik attól az önértékeléstől, amit esetenként a nyugat-európai színpadokon látunk.

A szövegeket rövidített, szerkesztett formában közöljük.
Fordította: Farkas Kristóf

RÁDAI ANDREA

KICSI TEREKBEN NAGY DILEMMÁK

Bulgarian Dance Platform

Kissé világvége hangulatban indultam el április végén Szófiába a Bulgarian Dance Platformra, nem sokkal a magyarországi választások után, melyek eredménye nem sok jót ígér a magyarországi kulturális élet szempontjából. Persze lehet, hogy csak felgyorsul az a folyamat, mely már régen beindult egész Európában – nem csak Magyarországon egyre nehezebb alkotónak, kurátornak és kritikusnak lenni. Bulgáriában a nagyon szűkös keretek között működő kortárstánc-szcéna például – a nagy balett-társulatokat leszámítva – jobbára csak zsebkendőnyi terekben, néhány tucat néző előtt tud megnyilvánulni. A fesztivál legfrekventáltabb, legnagyobb helyszíne is jóval kisebb, mint mondjuk nálunk a MU Színház: a DNK (Space for Contemporary Dance and Performance) aprócska szeglet a monumentális Nemzeti Kultúrpalota (NDK) alagsorában. Ezen kívül kis galériákban, alig besötétíthető – nem színházra specializálódott – termekben lehet kortárs táncot látni, és persze a Derida Dance Centerben, mely szintén fontos központja (csomópontja, szervezője) a területnek.[1]

A Bulgarian Dance Platform egyébként az évente megrendezett, kortárs táncot és performanszot középpontjába állító nemzetközi fesztivál, az Antistatic „nyúlványaként" jött létre. A fesztivál és a platform életben tartói, szervezői maguk is alkotók: Iva Szvestarova, Willy Prager és Sztefan A. Sterev. A szervezőt pedig úgy értem, hogy ők foglalják le a hotelszobákat, osztják ki a jegyeket az előadások előtt, sőt ha kell, elteszik a maradék ételt ebédről, és kiosztják vacsorára, aztán meg rohannak fellépni. Semmilyen feladat nem derogál nekik, és részben ettől lehet ez a fesztivál ennyire, példaértékűen minimalista, azaz kis költségvetésű (és keresetlen, közvetlen).

A Platform küldetése – a szervezők megfogalmazása szerint –, hogy valóban betekintést, azaz reprezentatív képet adjon arról, hogy egészében véve hol tart a bolgár kortárstánc-szcéna, és milyen tendenciák jellemzik. Nem tudom, hogy egy másfajta válogatói szempontoknak megfelelő program milyen lett volna, mindenesetre a kínálat meglehetősen vegyes volt a teljesen érdektelen produkcióktól kezdve az érdekes kezdeményezéseken át a rendkívül színvonalas, határfeszegető darabokig. Az is kiderült számomra, hogy a bolgár kortárs tánc mintha főleg inkább a performansz és/vagy a fizikai színház irányából, mint a tiszta tánc alapú műfajok felől termékenyült volna meg.

Még a tisztábban tánc alapú, egyébként nagyon különböző karakterű előadások többsége is tartalmazott teátrális elemeket. A *Mainstream* például a tömegkultúra által ránk erőltetett gesztusok mögött megbúvó, alóluk ki-kikandikáló belső lényünkkel foglalkozott: eltúlzott grimaszok, plakátszerű testtartások és mozdulatok csúsznak át valami sokkal ellenőrizhetetlenebb szférába, majd vissza (koreográfia: Marion Darova). A *FLAPSƎ* című előadásban a fehérre mázolt, csukott szemmel, tátott szájjal táncoló alakok artisztikus mozdulatsorai, a túlburjánzó, álomszerű hangulatra komponált képek hamar kifáradnak (Zsivko Zseljazkov), akárcsak a *Salome* nagyon hamar kiismerhető, vontatottan ismétlődő jelrendszere (Miroszlav Jordanov). Bulgária egyetlen állami modernbalett-társulata, az Arabesque Balett is bemutatkozott a fesztiválon, noha kissé kilógott a kínálatból a Szófia operettszínházában megnézhető, fiatal koreográfusokat (Aszen Nakov, Filip Milanov, Angelina Gavrilova) felvonultató válogatás, mely formanyelvében emlékeztetett a magyarországi balett-társulatok munkáira. Itt és most csak egyetlen jellemző gesztust emelnék ki: a darab közben elsötétülő színpadon a táncosok gyorsan egy korláthoz erősített hosszú madzagra kötözték magukat hosszadalmasan, hogy aztán nagy nekifutásokkal és megakadásokkal demonstrálhassák – a mit is? – talán a szabadság hiányát.

A *Synchronicity* izgalmas ötletre épül: a táncos egy „kocka" közepében táncol, melynek az élei bizonyos időközönként és sorrendben felvillanó fénycsövek (koreográfia, előadó: Sztaniszlav Genadiev). Egy darabig kifejezetten izgalmas figyelni a mintázatokat, aminek köszönhetően – mivel a túlontúl szemkáprázató villanások között sötét van – a mozgás és a ritmus percepciója is megkérdőjeleződik, átalakul. De mivel a táncos lába rögzítve van egy félgömb alakú, körbefordítható alkalmatossághoz, a táncos mozgástere, lehetőségei igencsak korlátozottak, így hamar monotonná, repetitívvé válik az előadás.

Az *Impossibility in Its Purest Form* című előadás előtt a produkciót jegyző Atom Theatre táncosai bemelegítést tartanak (de nevezhetjük beavatónak is), melyben bárki részt vehet, nem kell hozzá tánctudás. Ha az ember bele tudja ereszteni magát az efféle együttlétekbe, most sokat tanulhat az érintésről, a térről, a testek között való közlekedésről, és jó érzés ily módon megismerkedni idegenekkel, összemosolyogni velük. Ebben a hangulatban ülök be az előadásra is, s ez az érzés és kíváncsiság ki is tart a végéig, hiszen a két lánynak (Kalina és Sztefania Georgieva, ők testvérek) vannak lélegzetelállító pillanatai, ötletei (például amikor székeken, egymással szemben ülve billentgetik, majdnem felborítják a másikat), de az egész túl sokféle és töredékes marad, és a technikai tudás hiánya is feltűnő olykor. Nem látom az ívet a vörös selyemből való kibontakozás, a cserkészruhába

1 Idén az Aerowaves hálózat is Szófiában, fő helyszínként a Derida Dance Centerben tartotta szokásos évi vándorfesztiválját a szervezet által kiválasztott tavalyi 20 legjobb európai kortárstánc-előadás bemutatásával. L. Megyeri Léna, „Az idők változnak, de változik-e a tánc is? Spring Forward 2018, Szófia", *Színház* 51, 5. sz. (2018): 43–45. *A szerk.*

való átöltözés, a duettek, a termékenységi táncra emlékeztető jelenet és a közös almaevés között.

A jobbára táncos kifejezőeszközökkel dolgozó Garage Collective *NEON* című előadása épp azért tűnik ki az eddig vázolt mezőnyből, mert hiányzik belőle a jelentésre való törekvés görcsössége (koreográfia: Zsana Pencseva, Alekszandar Georgiev és Irena Cvetanova). A produkció elején az egyik táncos hét, a mennyezetről lelógó, flitterrel bevont lufit pukkaszt ki, csillámesővel borítva be egy-egy pillanatra a színpadot. Mindez egy lassú és pontos, hamar kiszámíthatóvá váló koreográfia szerint történik – a néző mindig nagyon várja a robbanást, ami aztán csak pillanatnyi kielégülést hoz. A három táncos később félköríveket, háromszögeket rajzoló egyszerű mozdulatokkal teríti be a színpadot, mintha egy lassított diszkót néznénk. A *NEON* – bár tarthatna pont feleennyi ideig – végig ebben a mederben, ugyanabban a ritmusban marad, aminek szinte hipnotizáló hatása van. A kitartottságtól önironikussá válik minden mozdulat: mintha a saját tudatába zárt ént látnánk működés közben, ahogy komolyan veszi önmagát, ahogy nagy komolyan táncol, megigazítja a ruháját, pózol, énekel – de a lassú mozdulatok által mintha épp a komolyan vehetetlenséget érnénk tetten, azt a pillanatot, amikor elsiklik a lényeg. Mintha magunkat látnánk, miközben élünk.

A platform további előadásait nem a (tiszta) tánc felől, sokkal inkább a performansz, vagy ha úgy tetszik, a posztdramatikus kifejezésmódok felől közelíthetjük meg. A *Golem* (rendező: Anna Dankova) is inkább minimalista testszínház: a három fellépő (ők a fogyasztót szimbolizálják) egy hármuknak szűk „kisbolygón" – kör alakú, felfújható matracon – küzd egymással a minél több rágógumiért, amit aztán mind betömnek a szájukba. A félig összerágott, vörös színű drazsék plusz nyelvként lógnak ki a szájukból, roppant gusztustalan és titoktalan az egész. A *Madame Kifla* (rendező: Miroszlava Zahova) hasonlóan társadalomkritikus, az előadás a női szépséggel foglalkozik. A négy fellépő a szépségszalonok sterilitását felidéző díszletben egy géphang parancsait teljesíti. Eleinte csak a hajukat kell kifésülniük vagy a szájukat kirúzsozniuk, de aztán egyre több és bizarrabb a kérés, egyre jobban kicsavarodnak, megfeszülnek a lányok, erőszakot tesznek a saját testükön. Tényleg valahogy így működnek a ránk erőltetett szépségideálok. Galina Boriszova az egyik legnagyobb múltú alkotó a bolgár kortárs táncban, munkája, a *The Story of Yesterday* lényegében a performerek testével, fizikailag jeleníti meg az álmok és a valóság között lebegő emlékfoszlányokat. Az alakoknak ritkán látszik az arca, kúsznak, másznak, építenek, lebontanak, újrarendezik a teret, egy ízben kinyitják a szabadba nyíló ajtót, és facsemetéket hoznak be – mindebben rengeteg humor és könnyedség van, elillanó jókedv és felsejlő szomorúság, nosztalgia.

Ivo Dimcsev volt a Platform egyértelmű nemzetközi sztárja. A performer már 2005-ben feltűnt nálunk, a szegedi Thealter Fesztiválon *Lili Handel* című előadásával. Nem sokkal később Magyarországon is csinált produkciókat, először a La Dance Companyval és Ladányi Andreával, majd egy csapat pályakezdő színésszel Zsámbékon. Dimcsev elképesztő sikerének a titka, hogy határtalanul performatív testként tud jelen lenni a színpadon, anélkül, hogy kategorizálható lenne bármilyen technika, irányzat, nyelv, kor vagy akár nem szerint. Ráadásul nagyon sokoldalú művész: nemcsak performer, hanem énekes, költő, képzőművész is. *Avoiding the deLIFEath* című performanszában többek között ezekkel a tevékenységeivel ismerkedhet meg a néző. A négyórás előadásban Dimcsev körülbelül fél-fél órát szentel minden kedvenc alkotófolyamatának. A kiállítás szekcióban egy fiú festményeket, szobrokat, fotókat hoz be, miközben Dimcsev zongorán kísér és kommentál. Aztán egy workshop következik, ahol a közönséget tanítgatja a hang és a test elválasztására. Majd zongorán improvizál, pornografikus képet fest, verset ír Fb-kommentekből, énekesként lép fel, és „fizikailag megterhelő" interjút ad (ami azt jelenti, hogy az asszisztense kínozza, azaz hátrahajlítja az ujját, miközben ő kérdésekre válaszol). Minden jelenet előtt új ruhákat, parókát próbál fel, kísérletezik, mi a legoptimálisabb helyzet, körítés.

NEON. Fotó: a Bulgarian Dance Platform engedélyével

Dimcsev időnként „rémálommá váló" alkotófolyamatainak feltárásától várja saját rutinjainak felforgatását – a közönség számára pedig a kísérletezgetés maga a show, Dimcsev művészi egójának, személyi kultuszának az ünneplése és leépítése, nevetségessé tétele, szétfolyása.

A szervezők közül ketten is benne vannak az általam a fesztivál egyik legjobbjának tartott *Shamebox* című előadásban. Iva Szvestarova és Willy Prager a nyilvános szégyen és megszégyenítés gesztusaira épített etűdöket mutat be a színpadon. Folyamatos fejrázásig fajul a szégyenlős elnézés, főhajtás; tejjel öntik le magukat; tojással dobálják egymást; azt imitálják, hogy égő csillagszórót dugnak az egyikük fenekébe; pornót szinkronizálnak. A legemlékezetesebb jelenet az a kettős, amelyikben egymás után bejelentkeznek egy live videókamerás szexchatbe. A közönség egy kivetítőn olvashatja a többi felhasználó kommentjeit, miközben Iva és Willy a szégyenről próbál diskurálni velük. Iszonyú és mulatságos ez a helyzet – a kommentelők zavara, hogy nem azt kapják, amit vártak, de persze nem adják fel, a performerek „nyomora", hogy épp egy ilyen fórumon – ahol a szégyennek egészen más a mértékegységrendszere – erőltetik saját monomániájukat. Aztán amikor épp könnyesre röhögtem magam, a következő pillanatban mély szakadékba, zokogásba ránt az előadás: Willy a vallomásában ahhoz a ponthoz ér, amikor beismeri, hogy először nem akart hazamenni külföldről az apja temetésére. Soha ilyen pőrén nem mutatkozott meg előttem az emberi gyarlóság, és közben elönt saját gyengeségem tudata. Így megélni a szégyent: felemelő.

SENKIT NEM ÉRDEKEL, HOGY MILYEN NEMŰ EGY NAGYBŐGŐ

Beszélgetés Ivo Dimcsevvel

A bolgár koreográfusról tizenegynéhány évvel ezelőtt hallottunk először *Lili Handel* című szólóperformansza kapcsán. Azóta komoly karriert futott be páratlan színpadi jelenlétének, a test átalakulását kutató módszereinek és erős koncepcióinak köszönhetően. Az elmúlt három alkalommal az ő előadásaival zárt a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó (TESZT), de a közelmúltban megtartott bolgár táncplatformon is szerepelt. Tavaly először egész estés koncertműsorral *(Songs from my Shows)* állt elő, amelyet a testművészettel kombinált. Aztán, ahogy azt szinte jósolni lehetett, a sikerre való tekintet nélkül idén is folytatta a „kortárs művész popkoncertezik" irányt, ám tánckarral egészítette ki a produkciót. ARTNER SZILVIA SISSO persze nem csak erről az új irányról kérdezte IVO DIMCSEVet.

– *Nem láttalak még koncerten, de a* Songs from my Shows *című előadásod után úgy tűnik, könnyen lehetnél popsztár is. Megfordult ez valaha a fejedben?*

– Nem igazán. Elvagyok az előadásaimmal, nem panaszkodhatok, szeretem, amit csinálok. Ha csak énekelnék, valószínűleg nagyon unalmas lennék. Még így, tizenöt év néha őrült, formabontó kísérletezése után sem mondhatom, hogy megtaláltam az állandó kifejezési formámat. A felkészültségem, illetve az eszköztáram viszont sokkal komplikáltabb, mint egy „normális" színészé, táncosé vagy énekesé. Ha csak ezt a nagyon konvencionális kifejezési formát használnám, mint az éneklés, azokkal a művészi tapasztalatokkal, amik mögöttem vannak, az túlságosan korlátozna. Néha egyébként is úgy érzem magam a mikrofon mögött, mintha börtönben lennék. Erősen korlátozó, mert a szabadságomat belülről kell megtalálnom, a show felépítésében és a formájában.

– *Hogyan képzed magad? Illetve hogyan éred el a hatást, ahogy megszólal a hangod?*

– Az énekesek többsége megpróbálja összekapcsolni a hangot a szöveggel. Már amennyire tudja. Némelyeknek képzett a hangja, némelyeknek nem. Én nem tehetek úgy, mintha kiváló technikám lenne, mert sosem tanultam profin énekelni,

Ivo Dimcsev: Sculptures. Fotó: Bíró Márton

így a testemmel való erősebb kapcsolatom segít az éneklésben. Nagyon bonyolult lenne mozgás nélkül énekelnem. Éveken át mozgástréningek segítségével képeztem a hangomat, mert a mozgással együtt természetesebb ez a folyamat. Ha fejleszteni akarnám, akkor a mozgásomat kellene megváltoztatnom hozzá. A workshopkon a diákjaimnak szintén együtt tanítom a hangképzést és a mozgást, illetve azt, hogyan kapcsolódik össze a kettő. Fiatalabb koromban, olyan húsz évvel ezelőtt, biztattak, hogy tanuljak énekelni, meg is próbáltam, de pár hónap után feladtam. Külső nyomásra kezdtem el, és nem éreztem természetesnek azt a hangomat, túl sok volt az előírás, a szabály. Inkább elkezdtem felfedezni, és lehetőleg nem kárt tenni benne. Jobb nekem így, mert szabadabb vagyok, és szabadabban bánok a testemmel is. Ez talán valami különlegesebbet nyújt a közönségnek is, de én biztosan jobban érzem magam benne. Jóban vagyok a hangommal. Úgy tűnik, mintha széles volna a hangterjedelmem, holott nem az. Csak annyi a titka, hogy az alap hangfekvésemet nagyon gyorsan tudom kombinálni a falzett hangommal. Ez a gyors átvitel kelti azt az illúziót, hogy valami csoda történik, pedig ez csak egy normális hangterjedelem. Tehát használom a természetes férfihangomat és a magasat, ha úgy tetszik, a dívahangomat, és ez váltja ki a hatást. Egyébként nemrég találtam meg és tettem komfortossá a magam számára ezt a hagyományos képzettségnek tűnő technikát. Így klasszikus kapcsolódást nyújtok a dallamhoz, a dalokhoz.

– A szövegek hogy kapcsolódnak az előadáshoz? Fontos, hogy miről szólnak a dalok?

– Igen, meglehetősen drámai szövegeim vannak. A dalaim a szerelemről szólnak. Arról, hogy valaki elhagyott, vagy hogy épp boldog vagyok, ilyenekről. Plusz visszaadják azoknak az előadásaimnak a hangulatát, amelyekből válogattam őket. Sokszor abszurdak is. A darabjaimra utaló dalok különlegesebbek, a magam számára írt dalok általánosabbak. Utóbbiak talán azért hatásosak mégis a színpadon, mert a dramaturgiai érzékem a képzettségem miatt kicsit fejlettebb, mint a dalszerzőké általában.

– Egyedül csinálsz mindent?

– Leginkább magam írom a dalaimat egy kis szintetizátoron, ami elfér a bőröndömben, és amit viszek magammal mindenhova. Vagy otthon a zongorámon. Szerencsés vagyok, mert nagyon könnyen megy a dalírás, fogalmam sincs, hogy miért. Igazából nem is tudok zongorázni, mindössze pár akkordot ismerek, még a nevüket sem tudom, csak éppen be tudom fogni őket, és ez elég a zeneíráshoz nekem. A hangom magától működik, a szöveghez pedig improvizáció útján találok dallamot. Sokat improvizálok, például van egy előadásom, a *Concerto*, amiben egy órán át csinálom ezt egy zenésszel. A színpadon folyamatosan zenei struktúrákat kell komponálnom a közönség előtt, és ez a gyakorlat magabiztosságot ad, meg rutint is a dalszerzésben. Van, hogy három dalt is megírok egy nap.

– Komfortosan éreztem magam a koncerted alatt nézőként, nem úgy, mint korábban az előadásaid alatt. A performanszaid bennem folyamatosan a kitettség, a veszélyeztetettség érzését keltik rajtad, az előadón keresztül, mert úgy érzem, hogy te teszed ki veszélyeknek magad a színpadon. Hol vannak a határaid?

– Talán veszélyben vagyok, nem tudom. Szeretem kipróbálni magam. Bár inkább az van, hogy nem teszem könnyűvé a dolgomat, fegyelmet követelek magamtól is. Nem azért megyek a színpadra, hogy jól érezzem magam. Kihívások elé állítom, önfeláldozásra ítélem magam, de azért azt tudom, hogy valamennyire kézben is kell tartanom a folyamatokat.

– Mi a legbonyolultabb dolog, amit kézben kell tartanod? A legnagyobb kihívás?

– Úgy tapasztaltam, hogy az például nem különösebben

okoz gondot, ha meg kell vágnom magam, vagy vért kell vennem magamtól a színpadon. Az ilyesmi logikusan következik nálam a színpadon, hiszen a darab része. Ez valóban nem kihívás. A kihívás általában az, ami túl személyes. Nem biztos, hogy mindenkinek szórakoztató, amit csinálok, de a cél az, hogy megvalósítsam a művészi ambícióimat, és ez akkor jó, ha a közönség számára azért szórakoztató. Nem könnyű a saját művészetemet megértetni a nézőkkel, akik nagyon különböző háttérrel rendelkeznek a befogadáshoz. Úgy kell alakítanom az előadást, úgy kell átlépnem a határokat – amit gyakran megteszek –, hogy a közönség tudjon konfrontálódni, de még ne érezze rosszul magát. Az igazi kihívás számomra tehát az, hogy elég érdekes legyek ahhoz, hogy lekössem a nézőket, és ne hagyják el a színház épületét, sőt, esetleg szórakozzanak is. Néha az előadás sokkal fontosabb, mint maga a próbafolyamat, mert ott értem meg a reakciókból, hogy mit hiányolnak az emberek. Olyan precíznek kell lennem, amennyire csak tudok. Az *I Cure* című előadásom ilyen szempontból nagyon lényeges volt, mert a precizitás az egyik fő eleme. Egy ilyen interaktív előadásban úgy kell szórakoztatni az embereket, hogy ne utasítsák vissza az együttműködést, valamennyire engedjenek be a személyes zónájukba. De minden show más. Ez a koncert például biztonságos a közönség számára, mert elég hagyományos formája van. Számomra viszont nem biztonságos, mert nemcsak arról van szó, hogy el kell elénekelnem egy dalt, amit ráadásul ilyen hagyományos formában nem is szoktam, hanem kortárs művészként kell elénekelnem azt a dalt. Egy kortárs művésznek ilyenkor a biztonságot például az jelenti, hogy a popműfajon ironizál. Önmagam számára is biztonságos, hogy szabadon bánhatok a dalokkal, dekonstruálhatom a popéneklés műfaját, például azzal, hogy leállítom az egészet a dal közepén, aztán újrakezdem, vagy egy másikra váltok, esetleg közbevetek valamit. Nekem ez a ki-be járás ad biztonságot, ezt tudja nyújtani a kortárs színpad. Egy tévéműsorban vagy a popszínpadon ez már nem férne bele.

– Erős koncepcióid vannak. Mennyi teret adsz az improvizációnak?

– Semmit nem változtatok menet közben a dalokon, mindig ugyanúgy éneklem őket. A performanszokban nem baj, ha kicsúszom a dallamból vagy félremegy a hangom, de a koncertpróbán mindig nagyon precíz vagyok, és a koncerten is. Egy bizonyos pillanatban egy bizonyos dolgot csinálok mindig. Ebben nincsen semmi radikális persze, sőt, ez baromi hagyományos dolog. Az egyedüli radikalitás ebben az, hogy ezzel elárulom a saját hitemet.

– Reflektálsz-e nemiidentitás-kérdésekre az előadásaiddal?

– Nem beszélek ilyesmiről, illetve ha igen, akkor is csak a testen keresztül. Abban hiszek, hogy a test az előadás során átalakítható, más-más kontextusba helyezhető, különböző archetípusokat hívhat elő. Ha a genderre koncentrálnék, akkor nagyon leszűkíteném a kifejezésmódot. Még ha viszonylag sok mindent közvetíthet vagy fejezhet is ki a test, akkor sem szólhat kizárólag a nemről. Még a tizenkét évvel ezelőtt készített és kifejezetten a nemi identitásra reflektáló előadásom, a *Lili Handel* sem szólt egyáltalán a szexuális orientációról. A testnek nincsen neme, számomra ez a normális. A testemmel a művészetemet fejezem ki, és nem a szexualitásomat, semmi köze ennek a társadalmi elfogadottság kérdéséhez sem. Nem szívesen lépek fel például melegfesztiválokon, mert nem a nemi identitásomat szeretném demonstrálni az előadásaimmal, és már volt, hogy ezért majdnem inzultáltak is. Semmi politikai megfontolás sincs az előadásaim mögött, egyszerűen csak az, hogy hagyom, hogy a testem mindenféle átalakuláson mehessen keresztül, ami az előadáshoz kell. Sem a táncnak, sem a színháznak, sem semminek, amit csinálok, nincs köze a nemi identitáshoz, kizárólag a testhez. Csak köztem és a közönség között lévő kapcsolatban, vagyis az előadás érdekében mutatom a test átalakulását. Most éppen úgy kezelem mint hangszert. Hogy lehetne egy nagybőgőt nemi identitással felruházni, amikor annyi a dolga, hogy zenéljen? Senkit nem érdekel, hogy milyen nemű egy nagybőgő.

– Mikor született meg a performer Ivo Dimcsev? Hol vannak a művészeted gyökerei?

– Az első emlékeim a szófiai óvodámból vannak, ahol volt egy előadás, amiben a farkast kellett játszanom. Három-négy éves lehettem, elfelejtettem a szöveget, sírni kezdtem, és lejöttem a színpadról, majd odalépett hozzám az óvó néni, vigasztalt, de mondta, hogy menjek vissza. Szóval az első előadásom bukás volt. Az a félelem azóta is megvan bennem, hogy elfelejtem a szövegemet, ebből adódóan keményen próbálok. Ez már afféle alapparanoia lett nálam. Megesik, hogy annyit gondolok arra, hogy elfelejtem a dalszöveget, hogy a végén tényleg elfelejtem. A tudás tréning kérdése; ha valami megakad, akkor meg kell tanulni improvizálni, vagy valahogy másként megoldani a problémát. Felelősebbé tesz ez a gondolkodás. Talán ennél is fontosabb tapasztalat volt, szintén gyerekkoromban, amikor otthon magamra vettem a nagymama köntösét vagy valami más női ruhát, és úgy szórakoztattam a vendégeket. Nagyon furcsa átalakulást éreztem, kegyetlen érzés volt, de csináltam megállás nélkül. A vendégek szórakoztak rajtam, de olyan is volt, akit sokkolt, aki úgy érezte, hogy ez provokáció a részemről, pedig csak egy kisgyerek voltam. Ha teázni jöttek át délután, vagy csak egy kávéra beugrottak, folyamatosan ilyen előadásokat tartottam nekik. Szegények nem tudták egyszerűen élvezni a teázást, mert muszáj volt odafigyelniük rám. Tulajdonképpen kényszerítettem őket, hogy a közönségem legyenek. Sok évig terrorizáltam őket. Aztán tizenkét évesen folytattam ugyanezt az iskolában, mert szórakoztatni akartam az osztálytársaimat is. De míg a családban elfogadták ezt az extravaganciát, az iskolában már inzultálni kezdtek miatta. Kiközösítettek, megvertek többször is, mert túl extravagáns voltam nekik. Aztán elmentem egy gyerekszínjátszó szakkörbe, ez volt az első hivatalos színházi élményem. Tizennégy évesen kísérleti drámaiskolába jártam, ahol megtanítottak bánni a hangommal, a testemmel, így tizennyolc évesen már elég komplex színházi tapasztalatokkal rendelkeztem. Ezek a tapasztalatok sokszor öntudatlanul épültek be.

– Hogy kerültél kapcsolatba a nemzetközi színházi világgal?

– Huszonhárom évesen táncosként dolgoztam különböző koreográfusokkal Bulgáriában. Később koreográfusként határoztam meg magam. Sok minden érdekel, festeni is szeretek, de a testemmel dolgozom a legkönnyebben a színpadon. És hát úgy alakult, hogy legtöbbször koreográfusok hívtak meg előadásokba. Gondoltam, oké, akkor talán tényleg koreográfus vagyok. Az első szólómunkám a *Lili Handel* volt, az értette meg velem, hogy nem tudok másképp, mint egyedül dolgozni, és hogy speciális képességeim vannak a nemtelen test előhívásához. Előtte két táncosnővel akartam dolgozni, de rájöttem, hogy képtelen lettem volna nem férfiként meghatározni magam velük szemben. Így inkább a *Lili Handel*en dolgoztam, és ez az előadás hirtelen meghozta az ismertséget. Különböző fesztiválokra hívtak, elkezdtem turnézni, így jutottam el Magyarországra is. Kinyitotta az ajtókat számomra a világ felé ez a darab. Azóta is járom a világot. Megyek, ahova meghívnak, Magyarországra újabban nem, de Bécsben az ImPulsTanz Fesztiválon jelen leszek. Temesvárra pedig most már visszahívnak egy ideje. Itt kedves, magasan kvalifikált, kritikus közönségem van.

STEPHEN ELLIOT WILMER

MENEKÜLTEK DOKUMENTUMSZÍNHÁZA

Az utóbbi időben a dokumentumszínház a politikai témák színrevitelének jelentős műfajává vált. Habár kezdetei az ókori görögségig nyúlnak vissza olyan drámákon keresztül, mint Aiszkhülosz *Perzsák*ja vagy Phrünikhosztól a *Milétosz bevétele*, és Attilio Favorini[1] arra is rámutatott, hogy a francia forradalomhoz hasonló színháztörténeti pillanatokban alkalmilag felbukkan a műfaj, mégis a XX. század során vált ismét fontos gyakorlattá. A dokumentumszínház a weimari Németországra elsősorban Erwin Piscator és Bertolt Brecht alakjain keresztül gyakorolt hatást, a Szovjetunióban korai propagandadarabok formájában bukkant fel, Amerikában pedig a Federal Theatre Project *Living Newspaper* című előadásai képviselték. A XX. század második felében számos művész kísérletezett dokumentum- és verbatim anyagok színrevitelével politikai hatáskeltés céljából: Németországban például Peter Weiss (*A vizsgálat*, 1965), Rolf Hochhuth (*A helytartó*, 1963) és Heinar Kipphardt (*Az Oppenheimer-ügy*, 1964); az Egyesült Államokban Robert Berrigan (*The Trial of the Catonsville Nine*, 1971) és Eric Bentley (*Are You Now or Have You Ever Been?*, 1972); Nagy-Britanniában Joan Littlewood (*Ó, az a csodálatos háború!*, 1963) és John McGrath (*The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, 1973).

Az évezred végén új formák bukkantak fel, mint a Tricycle Theatre bírósági darabjai (például Richard Norton-Taylor *The Colour of Justice* című szövege a Stephen Lawrence meggyilkolásával kapcsolatos nyomozásról, 1999), vagy azok a verbatim bemutatók, amelyek interjúkon és beszámolókon alapultak, például Anna Deavere Smith színdarabjai a New York-i felkelésekről (*Fires in the Mirror*, 1992) és a Los Angeles-i zavargásokról (*Twilight: Los Angeles, 1992*, 1994), vagy Moisés Kaufman *A Laramie-projekt* című szövege (Matthew Shepard meggyil-

1 Attilio Favorini, ed., *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*, New York: Ecco Press, 1995.

Maia Morgenstern a Milo Rau rendezte The Empire-ban. Fotó: Marc Stephan

kolása kapcsán, 2000), illetve David Hare *Stuff Happens* című darabja (2004). Ezen felül néhány alkotó olyan önreflexív előadásokat is létrehozott, amelyek a dokumentarista színház által képviselt igazságot kérdőjelezték meg és rombolták le, mint Hans-Werner Kroesinger (*TRUTH – Commissioned by the Heart of Darkness*, 2002), valamint Rabih Mroué és Elias Khoury (*Three Posters*, 2000) munkái. Ez a fejezet a dokumentumszínház közelmúltbéli alkalmazásait vizsgálja, elsősorban az államnélküliség és menedékjog kérdésein keresztül, s bemutatja, hogy a menekülteket tematizáló kortárs dokumentumszínház miként haladta túl és szegte meg a dokumentumszínház bizonyos, kutatók által is azonosított funkcióit. Arra is kitér a fejezet, hogy némelyik tipológia, például a verbatim színház esetében, túl szigorúvá válhat, pedig a színházi alkotók sokkal jobban szeretnek különféle formákat kombinálni ahelyett, hogy egyetlen paradigmában maradnának.

A dokumentumszínház témája a közelmúlt folyamán vált a színháztudósok háziiparává. Számos könyv és cikk jelent meg, amelyek különféle produkciókat elemeztek, megkülönböztették az eltérő típusú előadásokat, és kategóriákra osztották jellegzetességeiket.[2] Carol Martin a *The Drama Review*-ban megjelent „Bodies of Evidence" című cikkében[3] a dokumentumszínház hat funkcióját különböztette meg:

1. *újranyitja a tárgyalásokat* az igazságszolgáltatás kritikája céljából;
2. *létrehoz további történeti beszámolókat;*
3. *rekonstruál egy eseményt;*
4. *vegyíti az önéletrajzot és történelmet;*
5. *kritizálja a dokumentarista és fikciós műfajok eljárásait;*
6. *feldolgozza a színház szóbeli kultúráját*, ami során a gesztusok, szokások és attitűdök a technológián keresztül átadódnak és megismétlődnek.

Derek Paget[4] ehhez hasonlóan a dokumentumszínház, dokumentumfilm és dokumentumirodalom öt funkcióját különítette el:

1. *újraértékelik* a nemzetközi/nemzeti/helyi történeteket;
2. az elnyomott vagy marginalizált közösségeket és csoportokat *ünneplik* az ő történeteik és törekvéseik megvilágításán keresztül;
3. vitatott eseményeket és ügyeket *vizsgálnak meg* helyi, nemzeti és nemzetközi kontextusban;
4. információt *terjesztenek* az „élvezetes tanulás" koncepciójának alkalmazásával – attól a gondolattól vezérelve, hogy az oktatás nem feltétlenül ellensége a szórakoztatásnak; és e funkció szempontjából a dokumentumszínház a kezdetektől fogva különösképpen nyitott a didaktikusságra, főként a *meggyőzésre* irányuló kísérletein keresztül […];
5. a dokumentarista fogalmat magát *vallathatják ki.*

Martin nyomán Paget és sok más kutató is kiemeli, hogy a dokumentarista színház hajlamos egyoldalú eseteket közvetíteni. Ahelyett, hogy egyszerűen, részrehajlás nélkül mutatnának be dokumentumokat, a dokumentarista produkciók jellegzetes dokumentumokat válogatnak ki, és figyelmen kívül hagynak másokat, azért, hogy demonstrálhassák az igazság kudarcát, vagy bizonyos politikai álláspontokat támogassanak. Peter Weiss egy korai írásában a politikai lehetőség mellett érvelve így fogalmazott: „A dokumentumszínház állást foglal. Sok témája magától értetődően megköveteli és feltételezi az ítélkezést. Egy ilyen típusú színházban az objektivitás nagy valószínűséggel csak egy olyan fogalom, amelyet az uralkodó csoport használ annak érdekében, hogy igazolja cselekedeteit."[5] Míg Martin és Paget rámutatnak arra, hogy néhány színházi alkotó a dokumentarista színházat éppen az olyan fogalmak megkérdőjelezésére használta, mint az igazság és a hitelesség, ez a posztstrukturalista megközelítés nem igazán segített azoknak a művészeknek, akik politikai tennivalókat sürgettek. Ahogy Jamie Trnka megjegyzi: „Egyszerűen nem áll érdekében az érdekvédelmi szervezeteknek, hogy a dokumentarizmust a valóság természetének vagy az autentikus történetekhez való hozzáférésnek a megkérdőjelezésére használják; az ő céljuk az, hogy felnagyítsák a képviseltek történeteit, miközben az esztétikai általánosítás politikai lehetőségei felé fordulnak annak érdekében, hogy reflektív empátiát és aktivitást csaljanak ki."[6]

Illegális segítők

Míg a menekültek témájával foglalkozó színházi alkotók kiaknázták a Paget és Martin által említett funkciókat, a legnépszerűbb megközelítési módot Martin szavaival élve „az önéletrajz és történelem vegyítése", míg Paget megfogalmazása szerint „az elnyomott vagy marginalizált közösségek és csoportok ünneplése, az ő történeteik és törekvéseik megvilágítása", valamint „a vitatott események és ügyek helyi, nemzeti és nemzetközi kontextusban történő megvizsgálása" jelentette. Maxi Obexer *Illegale Helfer* (Illegális segítők) című darabja rádiódrámaként kezdte meg útját (WDR, 2015. április), majd később a salzburgi Schauspielhausban mutatták be, 2016-ban pedig a potsdami Hans Otto Theaterben. Obexer olyan emberekkel készített interjúkat, akik illegális akciókban vettek részt azért, hogy aláaknázzák a kitelepítés folyamatát. […] Tíz szereplőt mutat be német ajkú országokból (Svájc, Ausztria és Németország), akik a menekülteknek illegális módon segítettek, vagy éppen tudatosult bennük, hogy így kell tenniük. A menekültek kitoloncolását megelőzendő a szereplők elbújtatták őket, átcsempészték őket a határon, vagy más utat találtak megsegítésükre.

Obexer jelzi, hogy bár nem szükségképpen vezette át az összes interjút szó szerint szereplői megszólalásaiba, hiszen párat a drámai hatás kedvéért megváltoztatott, mégis igyekezett hangsúlyozni aktualitásukat, valamint elköteleződésük mértékét: „A darab szereplőinek állításai számos emberrel készült interjúkból származnak, akik közül néhány több al-

2 L. Derek Paget, *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*; Attilio Favorini, *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*; Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*; Alison Forsyth and Chris Megson, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*; Freddie Rokem, *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*; Will Hammond, *Verbatim, Verbatim*; Tom Cantrell, *Acting in Documentary Theatre*; Marvin Carlson, *Shattering Hamlet's Mirror*.

3 Carol Martin, „Bodies of Evidence", *The Drama Review* 50, Issue 3 (2006): 12–13.

4 Derek Paget, „The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and its Continued Powers of Endurance", in Alison Forsyth and Chris Megson, eds., *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 227–228.

5 Peter Weiss, „The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre", *Theatre Quarterly* 1, Issue 1 (1971): 42. *(Az idegen nyelvű források esetén fordítás tőlem – D. K.)*

6 Jamie H. Trnka, „'We Accuse Europe': Staging Justice for Refugees, Migrants and Asylum Seekers in Europe", *Critical Stages,* Issue 14 (2016), http://www.critical-stages.org/14/we-accuse-europe-staging-justice-for-refugees-migrants-and-asylum-seekers-in-europe/.

kalommal is törvényt szegett, és volt, akit megvádoltak azzal, hogy az illegális bevándorlók számára illegális segítséget nyújtott. Másoknak is jogi következményekkel kellene szembenézniük, ha tevékenységük a hatóságok előtt kiderülne."[7] A darab Postdamban tartott bemutatója előtt a jobboldali Alternatíva Németországért (AfD) párt felszólította az államilag támogatott színházat, hogy ne játssza a darabot, mivel az nem csupán a bevándorlást támogatja, de az illegális tevékenységeket is bátorítja. Azonban a színházvezetés ellenállt ennek a politikai nyomásnak, és továbbra is műsoron tartotta a darabot.

Az *Illegale Helfer* az EU bevándorlást irányító szabályait ütközteti az ENSZ Emberi Jogok Nyilatkozatával, valamint felfedi az EU-folyamatok igazságtalanságait, amelyek az értékeléshez és késleltetéshez kapcsolódnak. Susanna, egy menekült, megállapítja, hogy „az állam feledékeny, amikor az emberi jogokról van szó, de rendkívül alapos, amikor saját törvényei kerülnek elő".[8] A darab megvilágítja a bevándorlókra érvényes kormányzati szabályozásokat, és a rendszer felforgatásának módjaira is rámutat. Például a Dublini Rendelet, amely szerint a menedékkérőknek vissza kell térniük legelső belépőhelyükre, hogy megindíthassák az eljárást, nem vonatkozik azokra a menekültekre, akik legalább 18 hónapig rejtőzködnek. […] De az EU-törvények igazságosságáról szóló kérdéseket is felvet a darab, valamint arra is rákérdez, hogy kinek az érdekeit szolgálják ezek a törvények, amikor jogászok is vitatják azokat. (A Dublini Rendelet például egyértelműen olyan nemzetállamok érdekeit szolgálja, mint Németország és Nagy-Britannia, amelyek nem határosak a Földközi-tengerrel, s olyan országokat kényszerít arra, hogy a menedékkérelmekhez kapcsolódó szabályozás oroszlánrészét kezeljék, mint Görögország és Olaszország.) Az *Illegale Helfer* az állam által használt jogi apparátust állítja szembe a társadalmi igazságossággal. […]

További példák az autobiografikus dokumentumszínház kapcsán

Sok más németországi színház is színre vitt önéletrajzi anyagok felhasználásával készült, menekültekről szóló dokumentumdrámákat. A Maxim Gorkij Színház például biografikus és autobiografikus anyagokat is felhasznált olyan előadásaiban, mint a *The Situation* (A helyzet) és a *Common Ground* (Közös alap). A Yael Ronen ötletéből született *The Situation* című előadásban […] jelenleg Berlin Neuköln/Kreuzberg nevű városrészében élő, ám eredetileg Szíriából, Izraelből és Palesztinából származó színészek meséltek aggodalmaikról és tapasztalataikról. […] Az előadás keretét a helyi lakosok számára elérhető német nyelviskola adta, ahol a szereplők találkozhattak, és megbeszélhették azokat a körülményeket, amelyek meglehetősen személyesek (ide értve az izraeli és a palesztin színész közötti kapcsolatot a produkció során). Ronen szintén színészektől származó önéletrajzi alapanyagokat használt egy másik darabjában, amely a balkáni háborúkról szólt. Ronen célja az volt a *Common Ground* című előadással, amely 2015-ben a rangos Theatertreffen fesztiválra is meghívást kapott, hogy megvizsgálja a jugoszláviai háború hatásait, illetve megnézze, vajon történt-e „valós megbékélés" azon emberek között, akik most látszólag békésen élnek egymás mellett.[9] Ronen emellett szeretett volna úgy tekinteni Berlinre „mint valamiféle közös alapra, amely a konfliktusban szereplő különféle feleket képes összehozni, hogy azok valamiféle művészeti dialógust hozzanak létre". Hogy a darab pontosságát növelje, Ronen igyekezett olyan balkáni színészekkel dolgozni, akik a háborút követően vagy elsőgenerációs menekültekként érkeztek Berlinbe, vagy második generációsként élnek most ott. A próbafolyamat korai fázisában Ronen megszervezett egy tanulmányutat a balkáni országokba, és a társulat felfedezte, hogy „a legérdekesebb dolog, ami a csoporton belül történt, az maga az út volt", ezért elhatározták, hogy „a darab az utazásra való reflexióból fog állni". A próbafolyamat nagyon heves és nyers volt: „Van egy vita, ez az egyik leghangosabb veszekedés a színpadon, amely valóban megtörtént, és amikor megtörtént, nagyon sok érzelmet szabadított fel, az emberek sírtak. […] Számos további érzelmi alapú vita és összeomlás is történt. […] Muszáj volt felelősséget vállalnunk azzal kapcsolatban, hogy egy lépéssel túlmegyünk a darab létrehozásának célkitűzésén, de mindeközben tényleg vigyázunk erre a nagyon sérülékeny embercsoportra, amelyben igazán mély sebek szakadtak fel. […] A darab maga egy igen személyes csoportterápiás folyamatból tört felszínre."

Miközben Ronen rendezőként a külső megfigyelő szerepében volt jelen, aki a forgatókönyvet formálta és szerkesztette, a dialógusok nagy részének megírásában mégis a színészekre hagyatkozott: „Mindenkit megkértünk, hogy az utazás alatt vezessen valamifajta naplót […], és az egész darab ennek a tapasztalatnak a közös naplójává vált." Így a színészek biztosították az alapanyagot a darabhoz saját személyes emlékeikből és a tanulmányút közös tapasztalatából, de mivel néhány esetben ez az alapanyag túl közeli és kényes volt a színészek számára, Ronen olyan utakat keresett, amelyek megkönnyítették a játékot: „A folyamat során az intimebb dolgok is a darab részévé váltak, aztán a színészek – talán kicsit hirtelen – megijedtek ettől, így némiképp el kellett távolítani tőlük az anyagot: néhány kitalált dolgot is belekevertünk a tényekbe, vagy egy kicsit játszottunk az életrajzokkal, és néhány esetben megváltoztattuk a szerepeket is. Egy későbbi fázisban a színészek már meg tudták és meg is akarták magukat mutatni, de ezzel párhuzamosan egy kicsivel több művészi vagy fikciós álruhába bújtatták az eseményeket, azért, hogy létrehozzák a védelem közös rétegét."

A darab egyszerre dokumentálja a tanulmányutat és a színészek az ottani helyzetre adott reakcióit, csakúgy, mint személyes emlékeiket a balkáni országokban folyó életről Jugoszlávia szétszakadása alatt. A színészek kísérteties egybeeséseket is felfedeztek saját családi körülményeik kapcsán, ami újraélesztette a sötét emlékeket is, mint például az egyik színész apjának meggyilkolását abban a börtönben, ahol egy másik színész apja dolgozott. Azáltal, hogy önmagukat ilyen módon színre vitték, és megtestesítették történeteiket, a színészek saját, tanúként való jelenlétükön keresztül olyan típusú vallomásos színházat hoztak létre, amely előadásuknak hitelességet kölcsönzött.

Svájcban, a fentiekhez hasonlóan, Milo Rau rendező *Die Europa Trilogie* (Európai trilógia) című előadás-sorozata (*The Civil Wars*, *The Dark Ages, Empire*) is hivatásos színészekkel dolgozott, akik saját személyes történeteiket mesélték el. Ezek közül a 2016 szeptemberében bemutatott *Empire* (Birodalom)

7 Maxi Obexer, *Illegal Helpers*, engl. trans. N. Blackadder (kézirat, 2016), 2.

8 Uo., 21.

9 Yael Ronen, *Yael Ronen Über „Common Ground"* [Videóinterjú], 2015, www.youtube.com/watch?v=0hTUYEJS_wE.

című előadás direkt módon a menekültkérdéssel foglalkozik. Joseph Pearson szerint Rau a munkát a színészektől származó önéletrajzi nyilatkozatok sorozatával kezdte, amelyek később drámai formává alakultak: „A vallomásos három hét után, mikor a színészek egymásnak mesélték el saját történeteiket, az *Empire* dramaturgjai a beszélgetések leírásai alapján megkezdték a munkát, létrehoztak egy forgatókönyvet, amelyet rengeteg alkalommal átírtak, mire az összekapcsolódó monológok narratívája öt felvonássá alakult."[10] Rau egymás mellé helyezi például Akillas Karazissis görög színészt, aki antik görög tragédiák hőseit játssza, illetve Maia Morgenstern román színésznőt, aki olyan szerepeiről ismert, mint Mária Mel Gibson *A passió*jából, és aki most Bukarestben egy zsidó színházat vezet két Szíriából érkezett színésszel, akik az aktuális háború elől menekülve hátrahagyták családtagjaikat. A szíriai kurd Ramo Ali visszaemlékszik arra, hogyan börtönözte be hónapokra a szír kormány, amiért egy kurd színházi előadásban játszott. Később az előadás során egy videoklipben láthatjuk őt, ahogyan visszatér szülővárosába, Kamislibe, miután azt lebombázták. A másik szíriai, Rami Khalaf Párizsban talált munkát egy ellenzéki csoportban, és a darab egyik legrémisztőbb jelenetében saját eltűnt fivérét keresve egy fotókkal teli honlapot böngészik (a fotók közül párat ki is vetítenek az előadásban egy hatalmas képernyőre); a képeken az a 12 000 férfi látható, akiket a szíriai kormány kínzott halálra. Rau szerint „minden, ami elhangzik, az valóságos, és a színészek életéből származik".[11] Amikor a darab a Schaubühnében turnézott (2016), honlapjukon a következő volt olvasható: „Görögországból, Szíriából és Romániából származó színészek mesélnek művészi és valóságos tragédiákról, kínzásokról, menekülésről, gyászról, halálról és újjászületésről. Mi történik azokkal az emberekkel, akik elvesztették minden tulajdonukat vagy éppen szülőföldjüket, amely kríziseken és háborúkon esett át?… Az *Empire* című előadásban három olyan évet követünk végig, amelyek az európai kontinens kulturális gyökereivel, politikai jelenével és jövőjével kapcsolatos megfontolásokra érdemesek: előttünk Európa mint mitikus és pragmatikus birodalom, és az európaiak, akik egyszerre hordozói az ősi hagyományoknak és a véget nem érő *homo migrans* koncepciónak."

Ahogyan Forsyth és Megson rámutatott: „Az évezred dokumentumszínházának domináns diskurzusát a tanúság pozíciója határozza meg, ami reflektál arra a fordulatra, amely már az »intim« személyes ügyekben és a tanú perspektívájában érdekelt (és ugyanilyen fontos, hogy a tanúság másodkézből is működhet)."[12] Az *Empire*, csakúgy, mint a *Common Ground*, a színészek személyes emlékeit használta dokumentumanyagként, hogy egy olyan valós múltat mutasson meg, amely hatással van a színészek jelenére is. Azáltal, hogy saját történeteiket megtestesítették, a színészek hitelességet adtak történeteiknek, amelyek nem értek véget, hiszen szereplőik még mindig együtt élnek az utóhatásokkal. Ugyanakkor azáltal, hogy megosztották ezeket a történeteket a közönséggel, a színház a közelmúlt megvitatásának, valamint a jelenlegi ügyek felfedésének nyilvános fórumává vált. Milo Rau azt figyelte meg a trilógia kapcsán, hogy „a színház metaforává válik, egy olyan közös térnek a metaforájává, ahol mindenki egyszerre van egyedül és együtt. Ez az egész európai társadalom metaforájává is válik, ahol a generációk, történetek, történeti és politikai hátterek furcsa keverékével van dolgunk. Ez lefedi mindazt, amit a színház is lefed: egy furcsa családot, amelyik szörnyű időkön kell hogy közösen keresztülmenjen. Ez az, amiről az antik színház is szólt."[13]

A fordítás Stephen Elliot Wilmer Performing Statelessness in Europe *(London: Palgrave Macmillan, 2018) című könyvének 4. fejezetéből készült, a fejezet első részének rövidített verziója (73–84. o.).*

Fordította: Deres Kornélia

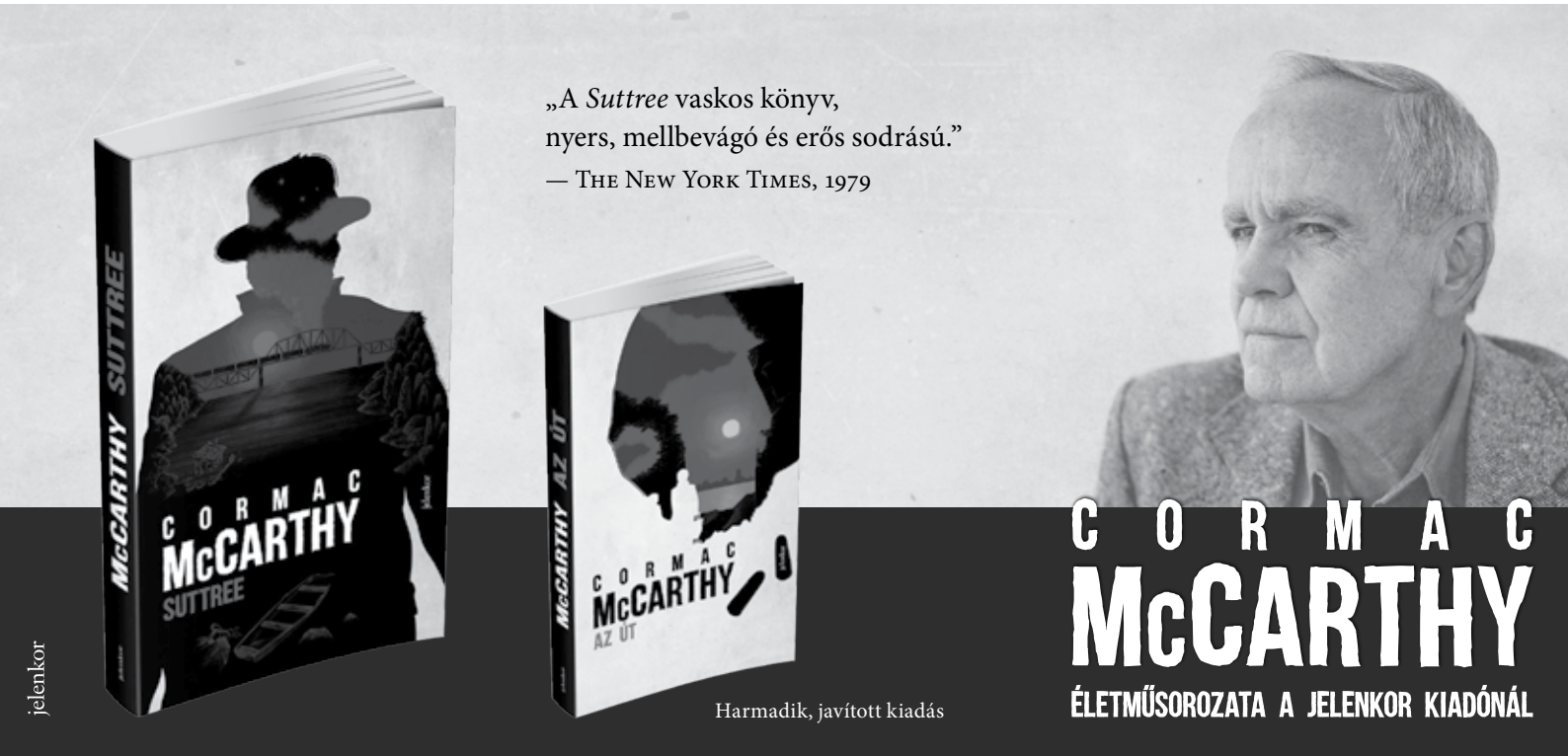
10 Joseph Pearson, *„Empire" on and Off-Stage: A Conversation with Milo Rau*, 2016, https://www.schaubuehne.de/en/blog/empire-on-and-off-stage-a-conversation-with-milo-rau.html.

11 Idézi Pearson, uo.

12 Forsyth and. Megson, *Get Real…*, xii.

13 Idézi Pearson, uo.

HIRDETÉS



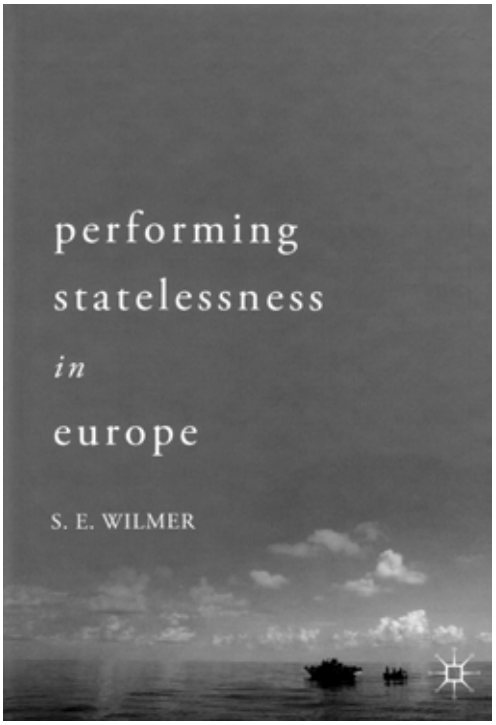
ADORJÁNI PANNA

OTTHONT KERESNI A SZÍNHÁZBAN

Stephen Elliot Wilmer, Performing Statelessness in Europe. London: Palgrave, Macmillan, 2018.

A színház különleges képessége, hogy relatíve gyorsan és változatos módszerekkel tud az életünk történéseire reagálni. Nemcsak a közintézmények, de egyenként a művészek is feladatuknak érzik, hogy a munkájukkal segítsék a felmerülő társadalmi problémák megoldását, legalább a diskurzusteremtés szintjén. S. E. Wilmer *Performing Statelessness in Europe* (A hontalanság színrevitele Európában) című könyve a hontalanság (*statelessness*) és a távozásra kényszerítettség (*displaced*) állapotait feldolgozó, Európában létrehozott színház- és performanszművészeti projekteket és előadásokat mutat be. A könyv fő kiindulópontja egyfelől a kontinensünkre többnyire a közel-keleti háborús zónából érkező menekültek ügye, hiszen ez a kortárs európai társadalmat legintenzívebben érintő hontalansági kérdés, de Wilmer kitér az izraeli–palesztin konfliktusra, csodálatosan részletes fejezettel szolgál a férjezetlen terhes ír nők szisztematikus elzárásáról a XX. században, és példát hoz a nomád művészi működésre is. De a kötet nem annyira arról rajzol térképet, hogy a hontalanság és a menekültstátusz hogyan tükröződött a közelmúltban az európai színházi munkákban, sokkal inkább arra keres választ, hogy milyen módokon és mennyire sikeresen vette fel a harcot a művészet a hontalanokkal és távozásra kényszerítettekkel szemben támasztott előítéletekkel.

A könyv alapvetően háromféle színházi feldolgozást különböztet meg: a drámákon alapuló – régi drámákat újragondoló vagy új drámákat színre vivő – előadásokat, a résztvevők személyes élményeit és/vagy valós történéseket feldolgozó dokumentarista jellegű vagy személyes munkákat, illetve a radikális és politikus performatív akciókat, és ezzel tulajdonképpen a kortárs európai típusú színház fő csapásait is felsorolja. Wilmer nem föltétlenül a műfajok szerint rendszerezi a bemutatott műveket, bár a műfajiság vitathatatlanul kölcsönhatásban van a különféle művészi módszerekkel. A könyv által felkínált szempontrendszer ehelyett az identifikáció kérdését járja körül, egyfelől az alkotókat illetően és munkáik belső dramaturgiájában, másfelől a néző perspektívájából. Wilmer a hontalanság fogalmát egyértelműen a nemzetállamok önmeghatározása felől értelmezi: eszerint a globalizáció relatíve gyengén hatott a nemzetállamok politikai struktúrájára, hiszen eredménye elsősorban a javak, és nem az emberek szabad mozgását jelentette az európai társadalmak számára, amelyek mind a mai napig az állampolgár kontra bevándorló kettősségén alapulnak. Eszerint a menedékkérő, a bevándorló, az iratokkal nem rendelkező személy a mindenkori Másikként (*the Other*) értelmezhető, akivel szemben születik meg a norma, a rend, az állam. Ahhoz, hogy ebben a feltétlen szembenállásban olvassuk a hontalan embert, el kell fogadnunk a nemzetállam koncepciójában inherens módon jelen levő statikus rendet. Vagyis: ahhoz, hogy meg tudjuk határozni, hogy ki a másik, ki az, akit a társadalmi konszenzus szerint kirekesztünk vagy elutasítunk, el kell tudnunk mondani, hogy ki az, aki viszont helyet kaphat. Ez pedig kötelezően azt vonja maga után, hogy különbségeket keresünk, olyan jellemzőket, amelyek által elhatárolódunk a másiktól: emberekként és kulturálisan, illetve a nemzetállamiság értelmében is. A szerző egyrészt Foucault-t hívja segítségül, aki a bolondság és a szexualitás kapcsán is leírta, hogy a társadalom a történelem során hogyan határozta meg azt, hogy kit rekeszt ki vagy zár el, másrészt Giorgio Agambent, aki a *homo sacer* fogalmával beszél azokról az emberekről, akik az emberi létezést a leglecsupaszítottabban élhetik csak meg, akiknek csak a puszta lét jár. Hogyan mutathatja fel tehát a színház



azokat a gyakran rejtett folyamatokat, amelyek szerint ezek az önmagukat statikusnak és törvényszerűnek mutató meghatározások alakítják a kortárs politikai kérdésekről folytatott diskurzusokat, illetve felülírják azokat az emberjogi elveket, amelyeken elvileg az európai civilizációnk nyugszik? A példákon átívelő részletes elemzésekben Wilmer azt hangsúlyozza, ahogyan a színház a színre vitt fikció, a performancia, az élő mivolt, illetve a személyes érintettség jegyeit segítségül híva képes gondolkodásbeli, sőt, akár a hozzáállás vagy cselekvés szintjén megjelenő változást is generálni a nézőben.

Az első fejezetek azt vitatják, hogy a fikciós keretek hogyan segíthetik az identifikációt, erősítik az empátiát és – közvetve – alakítják a reflexiót: például az antik görög drámák univerzális alakjai vagy az ismert dramatikus módszerekkel megalkotott fikciós darabok. Majd a könyv rátér a dokumentarista színházi projektekre, ahol vagy a dokumentum, vagy az érintett személy jelenléte hitelesíti az előadott anyagot, és vált ki erőteljes hatást a nézőben. A további fejezetekben olyan művészi alkotások kerülnek bemutatásra, amelyekben az identitás meglepő módokon kerül új megvilágításba azáltal, hogy elmosódnak annak előfeltételezett határai, vagy a túlzott vagy szubverzív azonosulás által megkérdőjeleződik annak stabilitása. A szerző külön fejezetben tárgyalja azt, hogy a színházi működésben hogyan kaphat szerepet a nomádság elve: a Théâtre du Soleil hatalmas, de a projektek során szorosan együttműködő együttesében különféle kulturális hátterű alkotók kapnak helyet, de a transzkulturális jelleg nemcsak a csapat összetételében, hanem a különféle színházi esztétikák keveredésében is jelen van. A Fluxus lazán szerveződő, kontinenseken és bizonyos értelemben korszakon átívelő mozgalma pedig arra jó példa, hogy egy pregnáns művészi manifesztum hogyan tudja a legkülönfélébb alkotói és emberi magatartásformákat közös fedél alá hozni. Az utolsó fejezetben Wilmer részletesen ír arról, hogy a német állami színházi intézmények hogyan dolgoztak a közelmúltban a menekültkérdéssel, és vállaltak gyakran nem csak szimbolikus felelősséget az országba érkező menedékkérőkért. A felelősségvállalás konkrétabb formái visszatérő elemei a könyvnek. Szó esik menekültek részvételével készült előadásokról vagy interjúk alapján készített drámákról és szövegkönyvekről, menekültek saját színházi projektjeiről és menekültek által írt saját darabról, arról, hogy hogyan válik a színház mint épület rövidebb vagy hosszabb ideig menedékké, illetve arról, hogy hogyan teremt munkalehetőséget egy-egy intézmény menekültek foglalkoztatásával és különféle színházi programok működtetésével, akár úgy is, hogy a menekült résztvevők honorálásával az intézmény törvényt hág át. Mindezek kapcsán egy sor kérdés merül fel: mikor képes a színház valóságosan és hosszú távú hatással fellépni a menekültek ügyében, illetve hogyan kerülheti el azt, hogy a menekültek szerepeltetése vagy a migráció témája ne csak ürügyként szolgáljon az alkotásban; hogy az alkotó, aki gyakran a menekült helyett beszél, ne használja ki őt, ne tárgyiasítsa; hogy a menekültek közösségére ne homogén masszaként tekintsünk; hogy róluk a színház ne az áldozat kontra terrorista kettőssége mentén szóljon?

Az elemzett előadások és kísérleti munkák sikerességét Wilmer többnyire a kritikai visszhang, illetve saját esztétikai-politikai szempontjai szerint méri, kevésbé jelenik meg a munkák környezete. Hajlamosak vagyunk ugyanis előfeltételezni, hogy a színház hatása a társadalomban a kritikával vagy a nézői reakcióval mérhető, holott gyakran a színház intézményisége már önmagában befolyásolja azt, hogy az adott munka hogyan és kikhez jut el. Az idézett példák túlnyomó többsége olyan közegekben jött létre, ahol a nézőközönség feltételezhetően a társadalom egy specifikus rétegéből kerül ki, és ahol az adott munkára irányuló tekintet már eleve edzett a témát illetően, vagyis ahol a nézők relatíve mérsékelten vagy árnyaltan előítéletesek. A jelentős alkotók fesztiválokon létrehozott akciói vagy performanszai (pl. Christoph Schlingensief) vagy a különféle színházi intézmények produkciói (pl. német állami színházak) bejáratott közönséghez szólnak. Ezzel szemben az intézményes kereteken kívül létrehozott beavatkozások szélesebb réteghez eljutnak, illetve jelentősebb médiafigyelmet kapnak (pl. a Janez Janša trió akciója), de gyakran válnak értelmezhetetlenekké vagy egyenesen öncélúakká (pl. a Zentrum für Politische Schönheit egyes tevékenységei). Úgy tűnik, egyelőre nem túl széles a középút a színházépület biztonsága és a radikális performatív gesztusok között, de legalábbis relatíve kis hagyománya van még a műfajokon átívelő, a színházi konvenciókat és a művészi felsőbbrendűséget radikálisan újragondoló formáknak. Egy másik perspektívából: nem derül ki, hogy az egyes alkotók milyen (új) szereppel ruházzák fel a színházat mint intézményt, illetve a színházat mint művészeti formát ebben vagy más politikai kérdésekben. Fontos kivétel a Shermin Langhoff által vezetett berlini Gorkij Színház, amely céljának tűzte ki, hogy nemcsak a színházi előadások témái által, hanem a munkáltatás és lakhatás értelmében is autentikus otthonná váljon a Berlint benépesítő sokféle kulturális háttérrel rendelkező emberek számára. Vagyis a színház nemcsak esztétikai értelemben és gesztusok mentén lép be a diskurzusba, hanem öndefiníciójában és működésével is, ezáltal pedig arra használja fel a színházi működést, hogy létrehozza egy jobb társadalom utópiáját. Ez a példaszerű működés, ami átjárja a színházi alkotás és létezés minden elemét, a maga összetettségében sokkal izgalmasabb, mint bármely radikális alkotói gesztus vagy szubverzív alkotás, amely végső soron mégis csak kommentárként lóg a mindennapi életünk felett, amely után haza lehet menni, vissza a mindennapi rendbe.

IDÉN NOVEMBERBEN
50 ÉVES A
SZÍNHÁZ
FOLYÓIRAT
Következő számunk
megjelenik októberben
www.szinhaz.net

KELLEMETLEN KÉRDÉSEK

GIANINA CĂRBUNARIU Artists Talk című előadásáról két rendező, GÁSPÁR ILDIKÓ és KELEMEN KRISTÓF beszélgetett.

Gáspár Ildikó: Beszéltünk róla, hogy mind a ketten olvastuk a szöveget még amikor megjelent a *Színház*ban. Olvasva is nagyon erős anyagnak tartottam.

Kelemen Kristóf: Én inkább a felvetést, az alaphelyzetet éreztem erősnek, de sok dolog papíron nem működött annyira jól, mint színpadon. Például a tolmácsolás: az előadásban sokkal pontosabban érzékelhető volt a tolmácsok viszonya a beszélgetéshez, még akkor is, amikor nem félre-, hanem pontosan fordítottak. Ez már kicsit arról is szól, hogy hogyan állítasz színpadra dokumentumszövegeket (vagy nyelvileg azt imitáló szövegeket, mivel itt szerintem inkább dokumentarista stílusú színdarabról van szó), és hogyan alakul ki egy figura, amikor a színész szájából elhangoznak ezek a sorok.

G. I.: Egyszer csak felismertem a szövegben Alvis Hermanis bevándorlásellenes mondatait, és ettől a darab, ami addig inkább társadalmi abszurdnak, parodisztikus pamfletnek tűnt a karrierhajhász kortárs művészek cinikus viselkedéséről, valósággá vált. Különösen épp ezt a jelenetet találtam dramaturgiailag is baromi izgalmasnak, a tolmácsok beiktatása miatt. Ahogy te is mondod, olvasva nem volt mindig világos, hogy mit kellene elképzelni, de az már akkor is érződött, hogy a tolmácsok bevonása még egy „szintet" teremt: a tolmácsolás nem is annyira a nyelvek, hanem inkább a nézőpontok és vélemények között történik, és a tolmács mint „szürke kisember" a nagy többség véleményét is képviseli, felelősség nélkül. Ettől persze a tolmácsé még a klasszikus dramaturgia szabályai szerint működő humorforrás is – valahogy úgy, mint a shakespeare-i bohócoknál.

K. K.: A jelenet így pont azt a konszenzus nélküli, zavart közbeszédet tudta bemutatni, amiben Magyarországon is

élünk, és amiből nem igazán tudunk kitörni. Szerintem itt a hívószó a politikai korrektség. Pont mostanában gondolkodtam azon (és sokat beszélgettünk erről Pálinkás Bencével), hogy mennyire működőképes fogalom a színházban a politikai korrektség, lehet-e például ezt a kérdést tematizálni a színpadon. A nehézség abban áll, hogy mindannyian nagyon eltérően viszonyulunk a témához, társadalmi helyzettől és politikai beállítódástól függően, és a legalapvetőbb szintekig lenyúlva is teljes a zavar és az egyet nem értés. Ez a közbeszédet is meghatározza, a politikusok pedig pont az indulatokat próbálják felszítani, ahelyett, hogy a konszenzusokat támogatnák.

G. I.: Számomra az is kérdés, hogy mit jelent a politikai korrektség, és tudjuk-e jól kezelni. Mit okoz, ha ez leginkább azt jelenti, hogy a színház udvarias keretek közé szorítja magát? Hol választható szét, hogy mi az, ami még a színház produktív és szellemileg ösztönző „anyaga", és mi az, ami már nem fér bele? Mondok példákat is. Ha most innen kicsit elrugaszkodva a *#meetoo* kampányra gondolok, mi az, ami még erőszakként bemutatható? És ez bemutatható-e akkor is, ha a létrehozáshoz szintén erőszakot alkalmaztam? Legitimálja-e a felhasznált erőszakot a „jó" művészet? És legitimálja-e a „jó" művészet a művészt mint morális lényt? És abba most még nem is mentünk bele, hogy mi a „jó" művészet: mondjuk, időnként van olyan, hogy sokan-kevesen azt gondolják valamiről, hogy az számukra értéket képvisel, akár esztétikai, akár egyéb tartalmi szempontból. Nevezzük most ezt „jó" művészetnek…

És innen visszatérve: mi van azzal a művésszel, aki – konszenzusosan – jelentős esztétikai és morális értéket képviselő előadásokat hoz létre, de közben kirekesztő kijelentéseket tesz? Lehetséges-e nem állást foglalni művészként a világról, amiben élünk? Mi számít állásfoglalásnak? Mennyiben fakad saját belső késztetésből az, hogy állást foglaljunk, és mennyiben próbálunk egy korszellem és egy trend elvárásainak megfelelni?

K. K.: Ezzel vissza is kanyarodtunk a Hermanis-jelenethez, amiben a rendezőt (név nélkül) megidéző művész (Alexandru Potocean alakításában) azt mondja, ő pont hogy nem akar megfelelni a művészeti szcénában uralkodó korszellemnek, és ettől válik üldözött, ambivalens, megkérdőjelezhető figurává. Miközben a szövegeiben visszaköszönnek a jobboldali politikusi közhelyek, amelyekből nehéz elindítani egy oda-vissza érvelést.

G. I.: Például?

K. K.: Például olyan, tudományosnak tűnő statisztikákat mondanak intuitív alapon, amelyek valójában ellenőrizhetetlenek. Az elmúlt években sokat emlegetett fogalom lett a „post truth" jelensége, ami arra utal, hogy a hatalom képviselői keresnek vagy gyártanak maguknak saját tényeket (ellenőrizhetetlen Facebook-posztokat vagy tévéműsorokat idézve), attól függően, hogy milyen politikai érvelést akarnak alátámasztani. De a lényeg pont a szövegmögöttiben keresendő: mi az, amit nem mond ki valaki. Egyre nagyobb hangsúly kerül a ki nem mondott szóra.

G. I.: Hermanis épp a kimondott szavai miatt került bajba. Elhangzott a szájából, hogy minden bevándorló potenciális terrorista. Ezt a kijelentést hiába támasztja alá adatokkal.

K. K.: Viszont érdekes, hogy vajon miért mondta ezt. Egy politikusnál egyértelműbbek a célok (például megnyerni a választást), Hermanisnál már kevésbé. Éppen ettől zavarba ejtő. Pedig a politikusokhoz hasonlóan ő is idéz „nem eléggé reprezentált" adatokat és statisztikákat, amivel azt akarja sugallni, hogy ő szembenéz az „elhazudott igazsággal" – a retorika pedig működik, még ha te vagy én nem is értünk vele egyet.

G. I.: Talán jó helyen keresgél Cărbunariu, amikor Hermanis saját bevándorlóidentitását veszi célba. Persze nem tudom, hogy ez is elhangzott-e egy interjúban, vagy az egész interjú az életrajza alapján készült fikció, de mindenképp lényegi: a közelkeleti menekültekkel való szembefordulás lehetővé teszi, hogy Hermanis kelet-európai bevándorlómúltja irreleváns legyen. Az eddig megvetett kelet-európai bevándorlóidentitásból összeurópai identitás lesz. Az európai kultúra áll szemben az ismeretlen idegennel, ezt kell megvédeni. Ez a társadalmi reakció pedig lehetőséget teremt a kelet-európai bevándorló számára, hogy teljes egészében integrálódjon, egy „csapat" legyen a nyugatiakkal. Szerinted mi lehet a művész felelőssége? Miben értesz vele egyet, és miben nem?

K. K.: Nagyjából semmiben, miközben épp az az izgalmas, hogy külön-külön olyan meglátásai vannak, amelyekkel elméletileg egyetértenék („nézzünk szembe olyan dolgokkal, amelyekről a közbeszéd máshogyan vélekedik", „emeljük fel a

Forrás: ARCUB Kulturális Központ, Bukarest, Piese Refractare Egyesület

hangunkat a többségi véleménnyel szemben"), de ezeket úgy teszi össze, és olyan mondanivalót kanyarít ki belőle, amivel egy ponton sem tudok azonosulni. Az említett részmeglátásokat viszont az *Artists Talk* mint előadás hitelesen képviseli. Nagyon tetszett, hogy az előadás a saját szintjén kritikát fogalmazott meg azzal a közeggel szemben, amelyben létezik. Azokhoz szólt, akik szó nélkül végigülnek és végigasszisztálnak hasonló szakmai beszélgetéseket és közönségtalálkozókat. Tehát valóban tükröt tartott a valóságnak. Nem úgy, mint amikor egy elit színházban egy olyan kisebbség helyzetéről beszélünk, amelyik jelen sincs. (Izgalmas csavar, hogy Cărbunariu pont olyan beszélgetéseket állított a középpontba, amelyekből hiányzik ez a kisebbségi, reprezentált fél, amelyekben csak az önmagába forduló művészközeg van jelen.)

G. I.: Kiváló felütés volt az első jelenetbeli néma várakozás az előadás szereplőire – vagyis a menekültekre –, akik aztán nem érkeznek meg, mert valójában eszünkbe sem jutott, hogy fontos, hogy ők mit gondolnak. Ez a megoldás is jócskán túlmutatott az önmagában is abszurd realitáson. Gondolatilag és formailag is elindította a fő kérdést, amit az előbb te is említettél. Vagyis: úgy használunk fel embereket, hogy anyagnak tekintjük őket, akár fizikailag, akár a sorsukat tematizálva.

A művészet egyik lehetséges kifejezőeszköze az absztrakció. De mit kezdünk a valódi emberrel? Hogyan absztraháljuk őt és a szenvedéseit? Többszörösen felmerül a művész felelőssége – és nemcsak elméleti, illetve gondolati szinten – a dokumentumfilmes jelenetben. Ha a menekülttábort felgyújtják a neonácik, az hétköznapi esemény. Tehát beavatkozni felesleges, hiszen holnap megint meg fog történni. A kerítésfestős jelenetben a legerősebbnek az utolsó gondolatot éreztem – magát a jelenetet kevésbé erősnek, mint a többit –, vagyis hogy a művészet érinthetetlen, és védhetőbb, mint az emberi élet. Ha művészi alkotássá nevezem ki a kerítést, nem lehet lebontani. És ez a legnagyobb gazemberség.

K. K.: Továbbá ez a jelenet arról is szólt, hogy a politika hogyan használja fel a művészetet. A hatalom az általa felhúzott falakat, a beszennyezett közösségi tereket és az emlékműveket jónak tűnő ügyekkel mossa tisztára. Visszatérve még a „légy a falon" dokumentumfilmes jelenetre: az előadásban a riporterek folyamatosan konfrontálják a művészeket, rákérdeznek a kellemetlen részletekre, az önellentmondásokra és az álszentségekre, tehát nem hagyják mindezt szó nélkül – pont fordítva, mint ahogy a valóságban történni szokott. Én ebben látom az előadás bátorságát és kiállását: nemcsak felmutat, hanem rá is kérdez, egyre jobban belemegy, és következetesen nem hagyja szó nélkül a visszásságokat. Az előadás nekimegy azoknak a nézőknek, akiknek maga a művészi produktum is szól. A *Négyzet* című film jutott eszembe, amely ugyancsak annak az értelmiségi, liberális közegnek mutat tükröt, amelyből a közönsége felépül. Nekem a film és ez az előadás is arról szól, hogy mennyire beáll a zavar, amikor a saját „jóléti" és liberális közegünkből kezdenünk kell valamit az olyan témákkal, mint a menekültválság vagy a társadalmi szakadékok folyamatos tágulása, és hogy mindez hogyan találkozik a művészeti piaccal, amelyben profitot kell termelni. Neked eszedbe jutott olyan előadás, film, könyv vagy művészeti projekt, amely hasonló kérdéseket fogalmazott meg?

G. I.: Nem igazán, talán azért sem, mert sok olyan részletet fedeztem fel, amelyek újabb és újabb gondolatok felé visznek. Például az általad is említett értelmiségi közeg viselkedését nagyon pontosan mutatta már az az egyetlen, többször visszatérő kérdés is, hogy „Ugye, nincsen szükségünk tolmácsra, hiszen mindannyian beszélünk angolul?". Egy nyelvet beszélünk, szó szerint. Ez megint csak a csoport összetartozását erősíti. Mindannyian civilizált értelmiségiek vagyunk. Mi megértjük egymást. És aki nem ért meg minket – például a nyelvtudás hiánya miatt –, kirekesztődik, nem tartozik ebbe a felvilágosult, európai értékeket képviselő, művelt és civilizált társadalmi csoportba. Az „örök" közönségtalálkozó kerete egy ezüst zsinórfüggöny és egy angol nyelvű neonfelirat: „Somewhere in Europe", vagyis valahol Európában. Ez a felirat nemcsak megteremti a helyszínt a szlogenszerű neonbetűkkel, de rengeteg spontán gondolatot is ébreszt, többek között azáltal, hogy jelenetről jelenetre egyre mélyebbre kerül, mígnem eléri a talajt. A kitömött madarakról is sokfelé lehet asszociálni. Neked mi jutott eszedbe róluk?

K. K.: Egyrészt az, hogy a kitömött állat mostanában nagyon trendi az európai színházban: mutatós esztétikailag, és azonnal megteremt valamiféle artisztikusságot. Az *Artists Talk* esetében viszont azt éreztem, hogy a preparátumoknak volt koncepcionális jelentőségük, inkább költői módon, és nem direkt jelentéssel – ez a dokumentarista forma mellé helyezve szerintem érdekes. Én úgy fordítottam le magamnak, hogy az állatok kiszolgáltatottsága és alkotássá tétele (preparálása) rezonál a menekültkérdés művészi felhasználásával. De az eszköz pont azért tetszett, mert nem ilyen egyszerűen és egy az egyben megfejthető képeket hozott létre. Mi volt a te megfejtésed?

G. I.: Valóban sokat látunk mostanában állatokat, állatfejű embereket, kitömött állatokat, és így tovább. De a trendisége ellenére elindította a gondolataimat. Érdekes volt, ahogy először megjelent a két döglött madár a kerítésről szóló jelenet közben. Több asszociáció is eszembe jutott: a halott madarakról az, hogy a kerítésnek csapódtak neki. Költöző madarak, amelyek akadályoztatva vannak ösztönös és természetes tevékenységükben. A madár köztudottan a szabadság allegóriája, de a szabad szellemé, a léleké, a békéé stb. is. Egy kicsi és törékeny állat, amely mégis beláthatatlan távolságok megtételére képes. És természetesen a gondolat – elcsépelt és giccses volta miatt – jól eladható. Aztán, miközben művészetről beszélgetünk, gyűlnek a dögök. És preparáljuk – művészetbe csomagoljuk őket. (Például, ha már kérdezted, hogy eszembe jutott-e még ilyesmi, ha kicsit másképp is, de eszembe jutott: én cinikusnak tartottam Ai Weiwei[1] mentőmellény-lótuszait a Belvederében.) Mindebből már természetesen következhet az említett Alvis Hermanis-interjú cinizmusa – a magát másoknál értékesebbnek (mert sikeresebbnek, műveltebbnek) tartó kelet-európai bevándorló története. És aztán az utolsó jelenet Irène-ről, a szélsőjobboldali lapokban publikáló, Franciaországban orosz bevándorló (sőt, menekült, hiszen családja politikai okokból távozik Franciaországba), zsidó származású írónőről, aki – Hermanishoz hasonlóan – bevándorlóként elhatárolódik a „más" bevándorlóktól, mígnem már nem lehet „más", sem a tehetsége, művészi sikerei miatt kivételezett. A jelenet alapjául szolgáló történet Irène Némirovsky élettörténete, aki szintén csak akkor értette meg, hogy nem határolódhat el attól, ami a nácik megszállta Franciaországban történik, amikor vele is megtörtént: már nem volt tagja többé a francia értelmiségi elitnek, már csak egy orosz zsidó volt. Ekkor kezdte el megírni

1 2016-ban Ai Weiwei kínai képzőművész 1005 darab mentőmellényt úsztatott a bécsi Felső-Belvedere kastély előtti mesterséges tavon. A 201, egyenként 5 mellénnyel kirakott virágformából álló, vízen lebegő installáció címe *F Lotus* volt. *A szerk.*

torzóban maradt utolsó regényét, amelyet két kislánya vitt tovább egy bőröndben a deportálás elől menekülve, míg a szülők koncentrációs táborba kerültek, és ott meg is haltak. Ez a kalandos és romantikus történet aztán természetesen tökéletesen alkalmas volt arra, hogy bestsellerré váljon – ezzel még ambivalensebbé téve az író személyét és történetét. Ez az utolsó jelenet már nem „igazi" beszélgetés, nem interjú, hanem a kérdező francia nyelvű monológja. A kérdéseire nem érkezik válasz, és csak apránként tudjuk meg, hogy a kérdezett már nem él – ezért nem is válaszolhat. Hallgatásán látszik, hogy nem választott hallgatás. Hallgatása legalább olyan provokatív, mint a kérdező kérdései. Az előadásban újabb különös figura jelenik meg, egy maszkos alak, aki a karjában hozza be az interjúalanyt, majd a háttérben ülve várja a beszélgetés végét. A jelenet kicsit összefoglalta azt a helyzetet is, amikor egy fiatal és tehetséges nő az a művész, akinek a felelősségére rákérdezünk. És itt a szerző-rendező Gianina Cărbunariu a saját biográfiáját is párhuzamba állítja a történésekkel: ő sem kivétel. Erről is szól ez az előadás. De térjünk vissza a kényelmetlen kérdésekhez. Valóban, a kérdezők szerepe az udvarias-nevetséges közhelyeket durrogtató beszélgetőtárstól eljut a provokatív, a logikai ellentmondásokra bátran rámutató, nem mellébeszélő interjúvolóig. A jelenetek feszültsége aztán már ebből adódik: a kérdezett művész váratlanul kényelmetlen helyzetbe kerül. Mintha a saját kérdéseinket tenné fel valaki – amelyeket mi nem merünk feltenni. Az egyik első jelenetben még kifordulnak felénk is, hogy van-e vajon kérdésünk a művészekhez. Emlékszel erre a pillanatra? Éreztél késztetést vagy indíttatást, hogy kérdezz tőlük valamit?

K. K.: Nem. Szerintem azt ott egy álinterakció volt, a nézők jelenlétének felmutatása, de inkább jelképes, mint továbbfejleszthető helyzet. Persze az is számít, hogy a Trafó háromszáz fős nézőterének egyik leghátsó sorában ültem – ekkora nézőtérnél még kevésbé érzem valódinak ezt a fajta kifordulást. Te éreztél ott késztetést, hogy megszólalj?

G. I.: Nem, én sem, hiszen az egész csak egy játék a játékban helyzet, ezért bármikor ki lehet belőle szállni, nincs benne valódi felelősségvállalás. És ezért nem is igazán tetszett.

K. K.: Az utolsó epizód (Irène története) hatásában is jelentős különbséget láttam a korábban olvasott szövegkönyv és az előadás között: attól, hogy kinn ült egy csillogó, királynői ruhás színésznő, megtestesítve a néma írónőt, aki a sírból már nem szólalhat meg, egyből nagyobb súlyt kapott a kérdező szövege. Pontosan leírtad: Cărbunariu Irène történetével azt a fajta arisztokratikus szűklátókörűséget hozta be, amely a hatalmon lévőkre és azok kegyeltjeire gyakran jellemző: valahogy nem néznek szembe azzal, hogy senkinek sincs biztos pozíciója. Ezzel pedig egyből a görög drámák *hübrisz* fogalmához jutunk el.

Beszéljünk a színészi játékról is, ami szerintem problematikus pontja az előadásnak: sokszor túl volt színezve, mondhatnám, *színészkedve* a szöveg. Azt a fajta félelmet láttam, amely gyakran megjelenik a kizárólag dokumentarista szövegekre épülő előadásoknál, hogy a színészek unalmasnak érzik magukat benne, ezért a szövegmondásra rápakolnak hamis hangokat és erőltetett figurákat. Ez általában azzal van összefüggésben, hogy civilként, személyesen nem tudnak mit kezdeni az anyaggal. Nagyon nehéz olyan partnereket találni az efféle produkciókhoz, akik úgy tudnak színészi/előadói energiákat mozgósítani, hogy közben intellektuálisan is együtt mennek az üggyel. Az előadásban a női színészek jobban megtalálták a hangjukat, mint a férfiak, főleg az Irène-t is demonstráló színésznő, Ilinca Manolache, de az őt kérdezgető férfi riporter, Bogdan Zamfir is finom, visszafogott játékkal, erős kisugárzással volt jelen. Te mit gondoltál a színészekről?

G. I.: A színészi játékot én másképp látom, mint te. Cărbunariu maga rendezte a szövegét, így nem is igazán beszélhetünk arról, hogy melyik színész felel meg, és melyik nem egy dokumentumszínjátszási normának, hiszen a kiválasztásuk az ő írói-rendezői elképzelése alapján történt, és nem egy „abszolút" dokumentumszínjátszási igazság határozta meg. Nem hiszek abban, hogy lehet olyan kijelentéseket tenni, hogy valamit hogy lehet, és hogyan nem lehet játszani. Ez a szabály érvényes akkor, amikor az ember egy *genre*-t követ, és az a célja, hogy olyan legyen, mint az, például klasszikus operett, és nem érvényes akkor, ha az alkotó a saját, szuverén elképzelését valósítja meg, amelyben többféle *genre* van jelen, ám ezek csak mankók az alkotók számára, eszközök, nem egyenlők a megvalósítandó céllal. A szövegben és az előadásban is fikciónak és dokumentarista megközelítésnek, farce-nak és tézisdrámának, paródiának és politikai, társadalmi pamfletnek ezt a finom keveredését láttam. Tulajdonképpen a színészi játékban szintén. A karakterábrázoló színészet (pl. középkorú producer – Gabriel Răuță – és fiatal filmrendezőnő – Ilinca Manolache) éppúgy jelen volt, mint az állításokat képviselő, közvetítő jelenlét. Izgalmas volt az is, ahogyan ezek találkoztak egymással egy jelenetben. A hagyományos, jellemábrázoló színészet nem mint eszköz tűnt hamisnak, hanem a szereplő hazug identitásával, társadalmi szerepjátszásával vált azonossá. És emögött volt ott a színész, aki ezt a szerepjátszást meglehetősen tudatosan képviselte. A producert játszó Gabriel Răuță időről időre kinézett a nézőkre: kutató-kihívó pillantása már nem a seggfej karakteré volt, hanem azé a személyiségé, aki „beleáll" ebbe a helyzetbe művészként, és nem csupán végrehajt, hanem maga is közölni akar. A kérdező (Bogdan Zamfir) eszköztelen nem-játéka (nem-színészkedése) csak még inkább erősítette a producer és a filmrendező viselkedésének alapvető – egzisztenciális – hazugságát. Mert nemcsak a művészszerepeket játszó művészek felelőssége, hanem a kérdezőé is legalább ennyire az előadást témája lehet, ahogy erre már te is utaltál. A hazugságot, a hazug rendszert szolgáló, tovább építő kérdező ugyanúgy szerepet játszik – alkalmazkodik a játékhoz. A kérdező is meg tudja változtatni a diskurzust, amiben vagyunk, de többnyire mindenkit az egymásnak való megfelelési vágy határoz meg: nem az igazságkeresés, a logikai ellentmondások lebuktatása, a kíváncsiság vezérel, hanem a klisékben leírható interjúműfaj hű követése. Az újságíró-moderátor is meg akar felelni a művésznek, „jól" akar viselkedni (például a második jelenetben a joviális és dörgölődző kérdező, Ruxandra Minau). Szeretetéhségünk pillanatnyi kielégítése érdekében pedig újra és újra beilleszkedünk, és tovább éltetünk egy hazug rendszert, viselkedésmintát. Ezen kellene legelőször változtatni.

K. K.: Különválasztanám a különböző riporteri, kérdezői attitűdöket: volt, aki valóban csak a művésznek akart megfelelni, de például a „légy a falon" vagy a Hermanis-jelenetben pont attól borult meg a helyzet, hogy a kérdező nem ment bele ebbe a játszmába, hanem végig konfrontatív szerepben maradt, maximum a végén vett fel egyfajta rezignált és bizonyos szempontból hasonlóan cinikus pozíciót, amikor látta, hogy nem hozható létre valódi párbeszéd, és nem tudja kimozdítani a művészt a saját arroganciájából. Itt pedig megint eljutottunk a kommunikációképtelenséghez, amely tovább mélyíti a szakadékokat – mind a művészeti piac, mind pedig a különböző kultúrák közötti feszültségek szintjén.

NÉDER PANNI

KIRÁLYOK A HÁZBAN

Theatertreffen 2018

Martin Wuttke a Faustban Frank Castorf rendezésében. Fotó: Thomas Aurin

Az 55. Theatertreffen fesztivál nyitóelőadása Frank Castorf monumentális, nagyjából hét óra hosszú *Faust*ja. A Volksbühne egykori intendánsának utolsó rendezése volt ez az általa huszonöt évig vezetett intézményben. Az újrázásnak 2018 májusában a fesztiválközpont, a Berliner Festspiele biztosított helyet. „Don't look back!" – azaz: Ne nézz vissza! –, üti fel Thomas Oberender, a Festspiele vezetője nyitóbeszédét. A mondat többszörös jelentéssel bír a Volksbühne történetét illetően: a 2015-ben elhunyt Bert Neumann látványtervező, a színház hajdani oszlopos tagja és Castorf jobbkeze viselt halála előtt egy melegítőfölsőt ezzel a felirattal, aztán a tavalyi intendánsváltást megelőzően óriási betűkkel volt olvasható ugyanez a Volksbühne homlokzatán.

A Theatertreffen vezetősége a „Don't look back!" szellemében arra tett javaslatot, hogy a *Faust*ot ne a bemutató egykori helyszínén élesszék fel. Az újrázás 500 000 euróba került, ami még német viszonylatok között is gigantikus beruházásnak számít. Oberender nosztalgikus-progresszív beszéde többszörösen aláhúzza a *Faust* meghívásának színházpolitikai jelentőségét – Castorf leváltása hatalmas port kavart, számos tiltakozást vont maga után. A tavaly márciusi bemutató már a búcsúzás, az életmű megkoronázásának jegyében született. Idén áprilisban, jóval a Theatertreffen programjának meghirdetése után derült ki, hogy az új intendáns, a belga Chris Dercon – korábban a Tate Modern múzeum vezetője – öt hónapig bírta az ellene irányuló gyűlöletet, mígnem lemondott a színház vezetéséről. A Berliner Festspiele másfél kilométeres körzetében szinte minden elérhető felület matricákkal van teleragasztva. „Gyere haza, Frank/Faust/Sophie [Rois]/Herbert [Fritsch]/Pollesch" – látható a metrólépcsőkön, utcai szemeteseken, lámpaoszlopokon és fatörzseken.

Castorf a fausti utat a francia gyarmatosítás keretébe teszi, mágikus realista és *trash* elemekkel megfűszerezve. Aleksandar Denić díszlete erős gesztusokkal operál, s már az első percben történelmi kontextusba helyezi a darabot: a forgószínpadon elhelyezkedő szellemkastélyszerű épület kocsmát, ruhaboltot, lakószobát, és hol vetítővászonként funkcionáló, hol múlt század eleji kolonialista óriásplakátokká változó elemeket foglal magában. Az épület homlokzatán vörös neonbetűkkel világít: L'Enfer – a pokol. Mellette a párizsi Stalingrad metrómegálló hiperrealista lejárója jelenik meg: a lepattogzott zöld zománcú vaskorlátok és a kőlépcső tökéletes másolatai az eredetinek. A megálló elnevezése a második világháború legvéresebb, legtöbb áldozatot követelő ütközetének, a sztálingrádi csatának állít emléket.

A rendező Goethe monumentális matériáját szabad ötletek jegyzékeként használja fel, amelyben megfér egymás mellett a túlzó giccs, egy ecetesüvegbe rakott gumiembrió rágcsá-

lása, az algériai forradalomra való kikacsintás és az Émile Zola *Nanájából* átemelt jelenetek sora. A Martin Wuttke által megformált, Iggy Pop-hatású Faust olykor gumimaszkot magára öltő, csámcsogó kéjenc szerepében tetszeleg, máskor intellektuális tépelődéseit elidegenített, tagolt dikcióba csomagolja, majd mindezeket sutba dobva pszichedelikus vágtával zakatol át az álomképeken. Castorf a tőle megszokott módon nem a történetre vagy az egyénre, hanem a minden érzéket megmozgató, sokrétű hatásgépezetre helyezi a hangsúlyt. Ez az előadás második órájában csúcsosodik ki, mikor Faust és Mephisto lemennek az aluljáróba. A föld alatt található csempefalas megálló is tökéletes mása a párizsi eredetinek, a metrókocsi pedig a negyvenes éveket idézi. Húszpercnyi utazást követünk végig a filmvásznon, s Castorf védjegye, az élőkamerázás új csúcsokat hódít meg, már-már másik univerzumba ragadja a nézőt. A faburkolatú vagon vetített hátterek segítségével zötyög át Párizson, tökéletes illúziót teremtve. Benne a két címszereplőn túl kizárólag fekete színészek ülnek régies ruhákban, akik később a múlt századok rabszolgai szorításából kiszabadulva már modern francia rapet adnak elő arany smukkokban.

Sokévnyi itteni színházba járásom alatt egyébként máig nem sikerült megfejtenem, miért ordibálnak ennyit a német színészek (tisztelet a kivételnek). Az új szereplők természetes jelenléte és beszéde felüdülés, befogadhatóvá és értelmezhetővé teszi az általuk elmondott szöveget, míg a többiek hangos kirohanásai az egysíkúság veszélyét rejtik magukban. A hajnalig tartó előadás minősége hullámzó – egyes pontatlanul szcenírozott, pusztán kiabálásra vagy olcsó paródiára felfűzött jelenetek erőtlenné válnak. További problémákat vet fel – Castorf rendezéseit e szempontból régóta és gyakran kritizálják – a rendező nőábrázolása a színpadon. A színésznők gyakran (fél)meztelenek, bántalmazások áldozatai, testüket könnyen áruba bocsátó figurákat formálnak meg. Kivétel ez alól a Volksbühne sztárszínésze, Sophie Rois, aki mindössze negyedórás jelenléte során a főboszorkányt jeleníti meg elrajzolt módon, társai viszont sokat mutató kombinéban ücsörögnek mellette. A másik kardinális kérdés a fekete színészekhez való hozzáállás. Habár a kolonializmus (díszlet)elemei tárulnak elénk, a rendező ezeket a játszókat klisészinten jeleníti meg, vagy elnyomottként, vagy fukszos bandaként. Egyből eszembe jut az utóbbi hónapokban felkapott Childish Gambino-videoklip, a *This is America,* amelyben az énekes a vérengzéseket váltogatva grimaszol és táncol, kifigurázza, majd szó szerint szétlövi a feketéktől elvárt sztereotípiákat. Castorfnál mindkét téma kapcsán feltűnő a reflexió hiánya, s ez erősen levon a nagyszabású produkció értékéből – nosztalgia, színháztörténeti és -politikai jelentőség ide vagy oda.

Thomas Ostermeier a *Rückkehr nach Reims* (Visszatérés Reimsbe) című előadásával képviselteti magát. A berlini Schaubühne színház intendánsa a francia filozófus-író, Didier Eribon Németországban rendkívül elismert önéletrajzi könyvét adaptálta színpadra. A 2009-ben megjelent mű részben memoár, részben politikai-szociológiai értekezés. Központi gondolata, hogy valójában a baloldal tehet a munkásosztály szélsőjobb felé tendálásáról, mivel ez utóbbi réteg cserbenhagyottnak érezte magát. A könyv keretét a homoszexuális Eribon Reimsbe való visszatérése adja: apja halála után, 30 év távollét után tér vissza a városba, ahonnan a szegénység és homofóbia miatt elmenekült. Míg Reimsben szexuális, addig Párizsban, a Sorbonne hallgatójaként szociális szégyent élt meg származása miatt: anyja takarítónő volt, apja egyszerű munkás, bátyja pedig hentes. Személyes történetén keresztül elmélkedik származásról, menekülésről, társadalom és egyén viszonyáról, osztályharcokról – különböző identitásai között félúton vergődve.

Am Königsweg. Fotó: Arno Declair

Ostermeier puritán, realista, faberakásos hangstúdióba helyezi a nem éppen színpad után kiabáló művet. Az előadás keretein belül a színésznőt, Katyt játszó Nina Hoss egy másfél órás filmhez olvassa fel hangalámondásként Eribon

memoárjának egy részét, miközben a rendezőt megformáló Sebastian Schwarz az üvegfallal elzárt pult mögül nézi, a félig biodíszletként jelenlévő színész-rapper Ali Gadema pedig hangmesterkedik. A kisasztalnál ülő színésznő feje fölött kivetített film a valódi Eribon egykori útjának *reenactment*-dokumentációja: egy hosszú vonatút, suhanó tájképek, az író saját anyjával való találkozása egy lepattant konyhában; ezekből és egyéb dokumentarista elemekből (utcai összecsapások, politikusok beszédei stb.) áll össze. Egyenletes, homogén hömpölygés – mindez Hoss profi rádióhangjával aláfestve. Felmerül a kérdés, mennyiben színház, amit látunk. Mennyire kívánkozik oda, mivel több az élő produkció, mint az eredeti mű elolvasása? A nagy hányadában illusztratív film folyamatos jelenléte természetesen megfoszt a fantázia lehetőségeitől, s bár esztétikus munka, nem kiugróan eredeti. A realista színpadi nyelv több esetben problematikus, az előadás pont azért bővelkedik szemet szúró figyelmetlenségekben (Nina Hoss egyszer sem hibázik a hangfelvétel során, Schwarz semmilyen rendezői instrukciót nem ad, a technikuson nincs fejhallgató stb.), mert nagymértékben ragaszkodik az életszerűségéhez. Megfigyeléseim természetesen apró-cseprő elemek, a játszók mesterkélt konfliktusai viszont kevésbé bagatellizálhatóak. Mikor Hoss az első stúdiófelvétel végén konfliktusba keveredik a rendezővel egy, a szöveg dramaturgiáját illető kérdésben, afféle tandrámába fordul az előadás. Színészek játszanak intellektuális német színészt és rendezőt, akik szociális és politikai kérdésekről vitatkoznak fűrészporízű mondatokat morzsolva foguk között. A második felvétel időpontjára a két férfi hamarabb érkezik, és Gadema spontánnak hatni akaró, társadalmi témájú rapet ad elő mikrofonpróba címszó alatt. A nézőket kérdezi, melyik verziót adja elő, s tapsoltatja is őket, csekély eredménnyel. A negyedik fal öncélú, pillanatnyi lerombolását azonnal ledobja magáról a matéria, bár a műsorszám eredeti, új dinamikát csempész az előadásba. A második szövegfelvétel végén Hoss újra ekézni kezdi a rendezőt, majd Katyből átvedlik Ninává, s saját édesapja történetét osztja meg a színpadon. Willi Hoss régen kommunista, majd a környezetvédelemnek elkötelezett zöldpárt-alapító volt, 2003-as haláláig az esőerdők megmentéséért tevékenykedett Brazíliában. Eribon apagyűlölettel átszőtt önéletrajzából lépünk át Hoss apaimádó autobiografikus történetébe, amelyet megkapó természetességgel tolmácsol a színésznő – a *Rückkehr nach Reims* az utolsó húsz percre élni kezd. Nézőként magyarságom elhanyagolhatatlan tény – a német kritikusokat szinte kivétel nélkül lenyűgözte Ostermeier éleslátása, Eribon kultkönyvének puszta adaptálása, a köznapi rezignáltság pontos színpadi lepárlása, a német értelmiség gondolkodásmódjának plasztikus megjelenítése.

Falk Richter hamburgi rendezése, az *Am Königsweg* (A királyok útján) Elfriede Jelinek legutóbbi drámájának ősbemutatója. A darab sötét képet fest az itt és mostról: „Vigyázat, jön az új király! A bajnok, az élharcos, a vezér, az apa, a megváltó, az isten: számos nevet visel az újonnan megválasztott király, ám valódi neve sosem hangzik el. Donald J. Trump az apropója, ám nem esszenciája Jelinek új darabjának" – így az előadás műsorfüzetének fülszövege, amely később Orbánt is a karaktert inspiráló példák közt említi. Az önmaga alakulására posztmodern hagyományok szerint folyamatosan reflektáló szöveg alapvető kérdéseket tesz fel a jobboldali populizmus és szuperkapitalizmus kart karba öltéséről, az autokráciáról, kizsákmányolásról, az új jobboldal elvakultságáról. A 73 éves színészlegenda, Ilse Ritter antréjával indul az előadás, az elegáns dámaként színpadra lépő nő maga Jelinek, a vak jós, aki bejelenti a király eljövetelét. Az írónő vívódásai, apokaliptikus víziói, a dráma megírásának nehézségei végigkísérik Ritteren, majd más színésznőkön keresztül az előadást.

A bevezetést követően, valamint Jelinek jelenlétének okán meglepő lesz a kijelentés: nem emlékszem, mikor nevettem színházban utoljára ennyit. Mindez a főkirályt alakító Benny Claessensnek, valamint a török származású standupos nőnek, Idil Baydarnak köszönhető. Claessens – aki egyébként megérdemelten megkapta a fesztivál legjobb fiatal színészének járó díjat – viszi a hátán az előadást. Az elhízott, affektáló, pink térdzokniban és térdig érő hálóruhában, koronával a fején parádézó színész egy olyan megalomán zsarnok képét festi fel, akinek gyermekdedsége és ripacsériája hahotázásra készteti a színházteremben ülő 1100 embert, miközben döntései vérfagyasztóak. E szempontból egyértelműen Trump-esszencia jelenik meg a színpadon az átgondolatlan, bugyuta twitterezés – aminek külön songot is szentel az előadás – hangulatának megidézésével. A király azt mondja egy ponton, játsszunk gyerekszínházat. Elnyújtott hangon kérdezi, hol az igazság és a demokrácia, majd a kérdéseket ismételve elkezdi azokat keresni a trónja, monumentális, gurulós oroszlánja és többméteres, felfújt földgömb labdája alatt. Hát, nincs eredmény, előfordul.

Falk Richter köznapjaink legégetőbb kérdéseit fordítja ki a paródia és a könyörtelenség keverékét egy időben színpadra, s azokat folyamatos párbeszédbe állítva. A kar tagjai stilizált módon kiszúrják saját szemüket, aztán később papokból vedlenek át Ku-Klux-Klan-tagokká, Muppet Show-figuráknak öltözve, táncolva ropogtatják gumipuskáikat, a mexikói határon betépve gitároznak, s néha kétségbeesve monologizálnak a demokrácia pusztulásáról. Mindezt a háttérben folyamatos vetítésdömping kíséri, három és fél órán keresztül váltakoznak gyors tempóban Facebook-fotók, mészárlásokat, pornófilmeket, politikusokat, fasiszta szimbólumokat és halottakat megjelenítő képsorozatok a hátsó díszletfalon. A király „Stop being poor" (Ne legyél már szegény!) feliratú pólóban parádézik, míg egy másik szereplő az összes könyvespolcon lévő könyvet cafatokra tépi.

Baydar, a fentebb említett standupos először arany melegítőben jelenik meg – amíg nem hangzanak fel igénytelen nyelvtannal összerakott, erősen akcentusos, lendületes mondatai, a jólétbe belekényelmesedett, stílustalan politikusfeleségnek tűnik inkább, aki azért otthon is Gucci tréningruhát ölt. Improvizált betétei során megszólítja a nézőket, török származása kapcsán tesz fel kérdéseket az alapvetően német közönségnek a kirekesztésről és egyéb aktuális társadalmi kérdésekről. Előadásmódja Claessenshez hasonlóan lehengerlő. A színészek többször beszólnak Jelineknek, hogy „Elfriede, mit akartál itt?", a nyafka király pedig, miután közli, hogy utálja a korrektséget, egy öndicséretrohama közepette odáig ragadtatja magát, hogy kijelenti, ő nem pusztán az isten, hanem Chris Dercon is, a Volksbühne volt-nincs intendánsa – csak hogy visszacsatoljak a Castorf egykori színházát övező diskurzushoz.

Richter rendezése kiugró színfoltja a fesztiválnak – szórakoztató, hosszú távon elgondolkodtató, a jelenre reflektáló produkciót alkotott meg kiváló csapatával. Ilse Ritter zárómonológjában Jelinekként megkér minket, hogy ne legyünk mérgesek, és inkább ne hallgassunk rá. Ezt követően nem rohan be egy gyerek sem a színpadra, ahogy a Fehér Házba, Parlamentbe, Kremlbe sem, hogy meztelen a király. Illetve talán elképzelhető, hogy mindez megtörténhet, de a kórus és az alattvalók rég kiszúrták a saját szemüket.

STUBER ANDREA

NAGYBAN JÁTSZANI

A Nemzeti Színház nemzetközi színházi fesztiválja, a MITEM 2018-as programjáról

Áprilisban lezajlott a Nemzeti Színházban az V. Madách Nemzetközi Színházi Találkozó, amely a hírek szerint minden eddigi MITEM-et túlszárnyalt mindenben. A rendezvénysorozat 20 játéknapján 14 ország 29 előadását láthatta a közönség. Összehasonlításul: első alkalommal, 2014-ben 12 nap alatt 13 ország 17 társulata lépett fel 20 előadással. Tavaly, amikor 16 napig tartott a fesztivál, szintén 29 előadást terveztek (11 ország 23 produkciójából), de akkor kettő elmaradt. Idén azonban megvalósult a 29, s az elmúlt évi 6720-as nézőszám 8377-re nőtt.

Ennyi a számokból talán elég is. Azt a kijelentést megkockáztathatjuk, hogy egy húsznapos színházi fesztivál egyrészt igen impozáns vállalkozás, másrészt alkalmasint lehetetlen végigkövetni. A nézőnézőnek színházmérgezést okozhat, a szakmai nézőt pedig majd három hét alatt bizonyára más helyekre is szólítja a kötelesség. (Kritikusi szempontból különösen kedvezőtlen egybeesés, hogy ugyanekkor tartották a Tháliában a Határon Túli Magyar Színházak Szemléjét, plusz még ott volt a Budapesti Tavaszi Fesztivál, amelynek keretében a Katonában is épp megfordult egy német színház a Bodó Viktor rendezte *A szecsuáni jólélek*kel.)

A harmadik bekezdésben már közelítsünk a lényeghez: mit hozott az idei MITEM. A 27 produkción túl kínált számos egyéb érdekes programot: közönségtalálkozót, filmvetítést, kerekasztal-beszélgetést, mesterkurzust színészeknek, de itt most csupán a színházi előadásokra szorítkozunk. Milyen élményt nyújtottak a résznézőknek, akik vagy tudatosan szelektálva látogattak előadásokat, vagy dátumfüggően, esetleg e két módszert bukolikusan vegyítve? A fesztivál érdeklődését és célirányát tekintve eddig alighanem az volt a leginformatívabb megnyilvánulás, amikor a tavalyi MITEM elé Nagy József koreográfus ezt írta a Nemzeti Színház magazinjában: Vidnyánszky Attila „egy hozzá közelálló művészi univerzumot akar bemutatni, a színházon belül egy olyan költői vonalat, amely az ő látásmódjára is jellemző. A számára fontos mesterek sorra jelennek meg előadásaikkal Budapesten, ugyanakkor teret biztosít felfedezésekre is". Az újság hasábjain Vidnyánszky Attila örömét fejezte ki, amiért Nagy József szavai visszaigazolják a szándékát: „[…] a MITEM – de igaz ez a Nemzeti Színházra is – tükrözi az én ízlésemet, hiszen valóban a színházfelfogásommal rokon rendezőket, társulatokat is meghívunk. De a MITEM koncepciójában van még egy ennél is fontosabb szempont: a nyitottság. Sőt, maga a nyitottság a koncepció!"

Idén is feltűnt az, hogy a MITEM-en az orosz színház jelenléte igen hangsúlyos: két pétervári és két moszkvai társulat érkezett. Az is egy szempont egyébként – a Nemzeti Magazinban olvastam –, hogy nyugati színházba könnyű eljutni, oroszországiba nehezebb és költségesebb, hát örüljünk neki, hogy helybe jönnek az orosz társulatok. Meg az orosz nézők is. A színház közönségforgalmi területein az a benyomásunk támadhatott számos estén, hogy a budapesti orosz kolónia rendes tavaszi kultúrrandijának vagyunk részesei. Az orosz művészvendégek zömével Vidnyánszky Attila értékes munkakapcsolatot ápol: Valerij Fokin és Viktor Rizsakov rendeztek a Nemzeti Színházban, Vidnyánszky Attila és ifj. Vidnyánszky Attila pedig rendeztek náluk; a pétervári Alekszandrinszkij Színházban, illetve a Mejerhold Központ Július együttesénél. A házigazdák egyébként négy produkciójukat játszották el a fesztivál keretében, a Vidnyánszky Attila rendezte izgalmas *Bánk bán*t, Sardar Tagirovsky eredeti *Figaro házassága*-verzióját, valamint ifj. Vidnyánszky Attila két munkáját: a *III. Richárd*ot és a *Woyzeck*et. Az utóbbi produkciónak egyenesen a bemutatóját tűzték a fesztivál programjába, ami mindenképpen arra utal, hogy a Nemzeti vezérigazgatója bizalommal viseltetik a fiatal rendező és független színházi formációja, a Sztalker Csoport iránt.

A szakmai kapcsolatokat a MITEM nyilvánvalóan bővíti és fejleszti: a vezérigazgató újabb és újabb külföldi rendezőket fedez fel, és hív meg dolgozni a Nemzetibe, prompt az előadás után például az újvidékiek elementárisan groteszk *Borisz Davidovics síremlékén*ek rendezőjét, a macedón Alekszandar Popovszkit, vagy a tallinni R.A.A.A.M. Színház *Vérfarkas* című produkcióját jegyző Szergej Potapovot. (Itt be kell bevallanom, hogy nekem személy szerint egyáltalán nem tűntek fel az észt előadás értékei.) Ugyanakkor félő, hogy mivel a Nemzeti Színházban dolgozó további rendezők munkái nem kerültek reflektorfénybe, így ők – Árkosi Árpádtól Csiszár Imrén, Dér Andráson és Kiss Csabán át Zsótér Sándorig – aligha kapcsolódhatnak be a nemzetközi színházi vérkeringésbe.

Romániát és Szerbiát most három magyar színház képviselte. Bocsárdi László szédítő koncert-színházával, az *Alice*-szel érkeztek a sepsiszentgyörgyiek. Az Újvidéki Színház a Danilo Kiš-novellából készült *Borisz Davidovics síremlékét* hozta, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház pedig Matei Vişniec-darabot mutatott be Zakariás Zalán színrevitelében, *Migránsoook – avagy túlsúlyban a bárkánk* címmel. (Egyébként az utóbbi két produkció a POSZT versenyprogramjába is meghívást kapott.)

Két színház jött Ukrajnából, kettő a volt Jugoszláviából (a Szlovén Nemzeti Színház és a Horvát Nemzeti Színház, utóbbi egy meglepően laposnak ható *Ivanov*val a legendás Eimuntas Nekrošius rendezésében). Visszatérő vendégként érkezett a *Pinokkió*t bemutató milánói Piccolo Teatro. Markáns arab blokk körvonalazódott: egy bejrúti társulat és a Tunéziai Nemzeti Színház is fellépett, szerepelt továbbá egy Belgiumban letelepedett iraki rendező táncos előadása, valamint Németországban élő és dolgozó szír színházcsinálók csoportja a *Szerelmed tűz* című darabbal. (A különböző nyugati or-

Szűcs-Olcsváry Gellért a Migránsoook című előadásban. Fotó: Eöri Szabó Zsolt

országokban élő három arab rendezővel pódiumbeszélgetés is zajlott „Az arab színház száműzetésben" címmel.)

Az idegenbe szakadt arab rendezők munkáit láthatták a legkevesebben – hétköznap délutáni időpontokban a Kaszás Attila teremben –, de szerencsés esetben ezek éppúgy betölthettek érzékenyítési funkciót migráns tematikában, mint a székelyudvarhelyiek erős, hatásos és elgondolkodtató *Migránsoook*ja. (Soha nem jutottam volna el magamtól például annak elképzeléséig, hogy milyen lehet görög szigetlakóként élni ott, ahol előbb mindig a gyerekjátékokat sodorja partra a tenger, csak azután a gazdáik holttestét.)

Idén a német színházból is kaphatott ízelítőt a fesztivál közönsége. Ez azért is nagy szó, mert Vidnyánszky Attilának – szűkebb szakmai körben elhangzott közlése szerint – nincs jó véleménye a jelenlegi német színházról, és nehezen talál olyan produkciót, amelyet érdemesnek tart a megmutatásra. Most azonban maga választotta be a programba a Berliner Ensemble Brechtjét, *A kaukázusi krétakör*t Michael Thalheimer rendezésében, amely mindenképpen jelentős estéje volt az előadássorozatnak. Ugyancsak a Berliner Ensemble-tól jött a Nico Holonics által játszott, kicsit indokolatlannak tűnően egyszemélyes *Bádogdob*. (Volt még Ruhr-vidéki *Bohócok a viharban* és lipcsei *Don Q*, de ezekről nem tudok beszámolni. Az utóbbi produkció a Progress Sopron 2017 nemzetközi alternatív és amatőr színházi fesztivál fődíjasaként nyert vendégszereplést a MITEM-en.)

Az általam látott 12 külföldi produkcióból messze nem mindegyik hatott feltűnően formátumosnak, izgalmasnak, eredetinek vagy revelatívnak, de mind színvonalasnak mondható. Külön lehetne méltatni az ifjabb Vidnyánszky Attila rendezte, nemzedéki előadásként is címkézhető *Woyzeck*et, amelynél a hittel teli fiatal színészcsapat energiái szinte szétrobbantották a Kaszás Attila termet. Valamint az Újvidéki Színház különleges, fekete és alvadtvér-színű produkcióját, a *Borisz Davidovics síremlék*ét. Továbbá Viktor Rizsakov moszkvai tanítványainak, a Július együttesnek *Három nővér*-változatát, amely ezernyi ötlettel színezve juttatta el Prozorov dandártábornok lányait a maguk idejéből a mába (hét magas, jóképű, sportos, jó mozgású fiatal férfiszínész társaságában).

A legérdekesebb tapasztalatokkal azonban a nagyszínpadi előadások szolgáltak számomra. Azok ugyanis arra a kérdésre adtak különböző, érvényesnek és kevésbé érvényesnek tetsző válaszokat, hogy mihez kezdhet ma a színház a nagyszínpadi formával. Hogyan kezelje a drámát, a színészt, és nem utolsósorban azt a sok száz embert a nézőtéren, aki valószínűleg a világ minden táján érzékelteti, hogy főleg gyors, pörgő, csillogó dolgokat szeretne látni a színházban?

A fesztivál nyitóelőadása, az Alekszandrinszkij Színház *Švejk. A visszatérés* című produkciója rögtön úgy nézett ki, mint ami akár Vidnyánszky Attila keze alól is kikerülhetett volna. A nagyszabású díszletben jókora, szoborszerű fejek sorakoznak profilból. Dekoratív színpadi masinéria, erős zene – az egyik muzsikusnak mintha valami békakuruttyoló hangszere is lenne! –, embertömeg gomolyog, a játéktér minden pontján történik valami. Foglalkoztatják a néző szemét. Ez a fajta artisztikus nyüzsgés ismerős a Nemzeti Színház előadásaiból, ugyanakkor van egy apró, de lényeges és érdekes technikai különbség: a színészeken nincs mikroport. A MITEM összes nagyszínpadi előadásának összes szereplője hallhatóan és érthetően beszél. (Legalábbis az orosz színészeket igazolom.)

A színpad magasában egy konvencionálisnak ható, széles mosolyú, pocakos, egyenruhás Švejk-figurát húznak be középre – a kerekes székben ülve szalutáló, hasban kitömött, fiatal Sztyepan Balaksint –, de a prezentáció egyre kevésbé szól a Švejk néven ismert szívderítő irodalmi alakról. Mindinkább a háború foglalja el a színpadot, egyébként szépen, teátrálisan kidolgozott csatajelenetekkel. (Legutóbb Szegeden, a Máté Gábor rendezte *Kazamaták*-előadáson élhettünk át ilyen derekasan rémisztő támadásokat; lövések, robbanások fülsüketítő zajában, repülő törmelékeivel, porfelhőjével.) A Valerij Fo-

Woyzeck ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében. Fotó: Eöri Szabó Zsolt

kin rendezte *Švejk* nem a Hašek-regényen, hanem egy kortárs szerző, Tatyjana Rahmanova drámáján alapul. Fájón nélkülözi a humort vagy az iróniát – talán az egy sorozási jeleneten kívül –, s bombasztikussága a hangeffekteken túl a stílusra is kiterjed. Miközben élénk interaktivitást feltételez a produkció, vagy legalábbis eljátszik evvel. A fehér köpenyes orvos a nézőtérről is sorozna be újoncokat, ám a beépített kuncsaft elszalad, egyenesen a színpadra. Amikor pedig elesik a katona, akinek a történelmet kellett volna megírnia – szép jelenet a temetése –, akkor a nézőtéren találják meg és jelölik ki a történelemírás következő felelősét, Varga József nemzeti színházi színész személyében.

Az egész, hatalmas háborús szcénába bele vagyunk vonva valamiképpen, meglehetős bizonytalanságban a kontextust illetően. Valószínű, hogy a pétervári néző nem ugyanarra gondol, mint a budapesti, amikor a színpadról agitálnak bennünket lelkesen, hogy harcolni kell az ukránok ellen, hozzátéve még, hogy a magyarok ellen is.

Michael Thalheimer egészen máshogy állt hozzá a tágas térhez. *A kaukázusi krétakör* berlini előadása voltaképp eltüntette szemünk elől a nagyszínpadot. Hatalmas sötétség honol. Mintha a pokol fenekét (nem) látnánk. Ulrich Eh tervezte a világítást, illetve a sötétítést. A feketeségben fényesen világító foltokat teremtett, amelyekben a szereplők a maguk magányosságában is mutatkoznak. Először egy gitáros férfit látunk hátul, aki a húrok közé csap, jajong a zenéje. Azután jobb oldalon világos öltönyös kommentátor-narrátorként bukkan fel az Énekes, Ingo Hülsmann. Nincs nagy felvezetés, templom, kormányzói trafikálás, hercehurca orvosokkal, gyerekkel. Abasvilinek elvágják a torkát, dől a vér. Gruse beleugrál, belefetreng a tócsába, testével törli fel a padlót.

Stefanie Reinsperger Gruséja megtermett nő, hosszú szőke copfokkal. Gyakran ül a színpad szélén, lógatja a lábát. Érzékelem, hogy Gruse vállalása lelkileg is, fizikailag is igen nagy tehertétel, súlyos igénybevétel. Nyilván azért is játssza ilyen erős alkatú, komoly fizikumú színésznő. Az eszközei nem számosak, nem is számolatlanok: némán hápog, rángatózik, reszket, kiabál, földre veti magát. Erőből viszi végig Grusét a történeten, magasról indítva, és fent tartva az utolsó, magányos pillanatig, amikor is felkuporodik egy hokedlira az elnyert pólyás babával.

Gruse kettőse a háborúból visszatért Szimonnal minden intimitást nélkülöz. Nincs a két színész közt szemkontaktus, a párbeszéd alatt velünk szemben állnak, a közönségre néznek. (A dialógusoknak ez a megjelenítési formája, úgy látszik, divatba jött: más előadások is éltek vele.) Hiányzik a hídon átkelés. Acdak sztorija, kinevezése és bírói működése is lerövidült, hamar eljutunk az obligát perig. A négerparókás, félmeztelen, a vértesek által vérrel leöntött Tilo Nest Acdakja hokedlin állva ítélkezik. Ekkor válunk meg a sötétségtől: a fény immár egy körbe von bírót, alperest, felperest. Acdak a döntésnél pénzt dob fel, majd egyik kezével a másik ellen kő-papír-ollót játszik, végül vérből rajzol kört a földre. Így születik meg végül a „majdnem-igazság kurta aranykora".

Az Andrej Mogucsij rendezte pétervári *A vihar* (Osztrovszkij drámája alapján) emberi erőforrást vesz igénybe a történet gördülékeny és látványos lebonyolításához. Gurulós, négyzet alakú platókon helyezik el a szereplőket és a jelenetek képeit, s ezeket úgy húzzák be a színre fekete csuklyás díszletezők kampós vassal, mint ahogy a jegesek szállították a jégtömböket, vonigával. A játéktér elejében képzőművészetileg értékelhető festett díszletfüggöny, gyönyörűen faragott bútorok, szegélyek. Felül festett pamacsfelhők, és pont ugyanilyen forma színes füstködöt pöfögnek ki magaslati dobozok. Tekintettel a dráma címére, időnként fantasztikusan élethű villámok jelennek meg az alapvetően sötét színpadi tér mélyében, és néha hátborzongató, expresszív képeket tesznek láthatóvá egy-egy pillanatra: pirosan világító szemű farkasokat vagy lábuknál fellógatott fekete lovakat. (Utoljára Bagossy László, illetve Pogány Judit *A Sötétben Látó Tündér*énél éreztem ezt: hogy nem vagyok biztosan abban, láttam vagy elkép-

zeltem.) Vizuálisan belehasítanak váratlanul az alapjában véve archaikusan teátrális színpadi világba.

Kátya Kabanova szerepében Viktorija Atrjuhova csámpásan álló, kezét zavartan tartó, Piroska-szerű, naiva benyomást keltő kislánynak hat. Titkos kedvese, Borisz délceg operaénekes, aki prózában nem is közöl, csak dalban. Frontálisan dialogizálnak. Bennem egyre erősebb a (rossz) érzés, hogy a rendező képeket és hangokat rendezett, nem színészeket. Aztán a végére Kátya váratlanul felnő. Halála – ahogy katartikus hatású éneklése közben kisétál a színpadról a nézőtéren át, a japán színházban alkalmazott hanamicsin, azaz virágos úton keresztül – nagy drámai erejű felmagasztosulás.

A moszkvai Vahtangov Színház *Oidipusz király*a tűnik olyan előadásnak, ahol a rendezőnek mintha sikerült volna áthidalnia a nagyszabású látvány és az emberközeli színjátszás közti távolságot. Rimas Tuminas rendezésében a színpadképet meghatározó tárgy egy hatalmas, lyukacsos henger. És görög. Füstöl is közben néha. Ananké szimbólumának tekinthetjük egyfelől, másfelől dekoratív és praktikus díszletelem, amely ki- vagy beforgatja a színre a lyukakba kapaszkodó szereplőket. Két fehér ruhás kislány vidáman szembekötősdit játszik az előadás elején, majd fekete öltönyös férfiak nyolcfős csoportja diffundál: ők a Kórus. A Görög Nemzeti Színház férfi színészei adják elő görögül a Kar szövegét. Nem értem őket, de ínyencségnek némi García Lorca-érzetet is keltenek. A produkció aduásza Viktor Dobronravov Oidipuszként. Elegáns, fehér öltönyös, borostás, rendezett férfi világos szemekkel, feszes tartással. Multifunkcionális színész, flikk-flakkot csinál, ha kell, vagy szaxofonozik, ha az van soron. Mindenekelőtt azonban úgy tudja előadni Oidipuszt, hogy a színpadi beszéde megemelt, a figura mégsem stilizáltnak vagy jelszerűnek hat, hanem emberi léptékűnek és realisztikusan érvényesnek. Élénken más színt hoz, de szintén létezőnek ható alak Kreón, akinek képében Eldar Tramov Jézus Krisztus Szupersztár-reminiszcenciát ébreszt, és hangsúlyosan jelen van a színen egy Sors brigád is, amely erős mozgásbeli kifejezésekkel él: láthatatlan arcú, bekötözött fejű alak és egy sudár nő (védő)szárnyakkal.

Mindezekhez a finomságukban is erőteljes hatásokhoz képest kicsit meglepő, hogy a rendező elfogadta a Teiresziaszt adó Jevgenyij Knyazev színészi ajánlatát, aki kulisszahasogató módon ordít, harsog, köpköd, hahotázik és hadonászik a vak jós szerepében. Iokaszté megjelenése szintén zavarba ejtő: egy merev, idős dáma mutatja be a tekintélyesség és a drámaiság pózait. Ismét arra kell gondolnunk, hogy a Vahtangov Színházban a közönség számára egészen más jelentése lehet Ljudmilla Makszakova belépőjének, mint a budapesti Nemzetiben. Ott ők egy legendát, egy színészkirálynőt látnak belépni. Mi pedig nem ismerjük Makszakovát, és ezen nem is segíthetünk. (Viszont ismerem Varga Mária Iokasztéját Horváth Csaba *Halál Thébában*-rendezésében, szívesen meg is mutatnám mindenkinek a Lajtától a Moszkva-folyóig.)

Miután Dobronravov Oidipusza, ez a nagy formátumú király végrehajtotta magán a saját ítéletét, a sorshenger előre-előregördül, fenyegetve a két fehér ruhás kislányt, sőt a közönséget is. (Mintha több befejezése is lenne az előadásnak.) A két kislány Oidipusz és Iokaszté gyermeke, Iszméné és Antigoné. Felnőnek majd, és belekerülnek más görög tragédiákba. Antigoné mondja később azt, ami az idei MITEM mottója: „Szeretetre születtem, s nem gyűlöletre." A kijelentés igazságtartalmát illetően azért támadhatnak halvány kétségek az emberben. Például ha elolvassa Szophoklész *Antigoné*ját.

HIRDETÉS

VIDÍTÓ
KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

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

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

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

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

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCS

SELYEM ZSUZSA

MI TÖRTÉNIK AZUTÁN, HOGY AZ EMBER BEVESZI AZ ELSŐ KOLORÁDÓBOGARAT?

Reflex4 Nemzetközi Színházi Fesztivál, Sepsiszentgyörgy

A 4. Reflex fesztivált idén a zene mint „a színház legősibb szervező eleme" köré építette fel Bocsárdi László, a fesztivál és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatója és rendezője. 12 napon át (május 4. és 16. között) 7 helyszínen 14 társulat változatos, elképesztő, döbbenetes előadásait láthattuk, a korrumpálótól a detoxifikálóig. Kísérőrendezvényként a város egyik csodája, a felújított Művész mozi volt a helyszíne a lengyel kulturális élet egyik specialitásának, a hétfőről hétfőre uszkve egymillió nézőnek sugárzott tévészínházi filmeknek.

Ezeket a tévészínházakat nem úgy kell elképzelni, mint egy előadás maximum kétkamerás felvételét, hanem – mondta a közönségtalálkozón Pászt Patrícia műfordító, dramaturg, a Krakkói Magyar Centrum alapítója, ezúttal pedig a fesztivál lengyel tévészínház-sorozatának szervezője és válogatója –, hanem mint szuverén műfajt, amelynek se térbeli, se technikai megkötése nincs, egyedül a szintén nagyvonalúan kezelt időbeli korlátra kell tekintettel lenni: legyen 1 óra (de ha félórával több, az se baj). És ezt művelik 1952 óta szakadatlan. A közép-európai fanyar vidámság és okos abszurditás szellemében a *Szolidaritás kísérleti üzem*ben (rendező: Adam Sajnuk) egy munkáslány életén keresztül a kultikussá vált Solidarność mozgalom átélhetővé, sebezhetővé, olykor nevetségessé, vagyis valóságossá válik. Aneta Groszyńska filmje, *A zsidó* egy kisvárosi, bezárás szélén álló iskola tanári szobájában játszódik, de bárhol lehetne a régióban, ahol a lepattintott értelmiségiek szellemi kapacitásuk és fel nem dolgozott, dicstelen történelmi örökségük romjain billegve próbálják fenntartani, már csak megszokásból is, halódó intézményüket.

A fesztivál flamenco táncelőadással kezdődött, főszerepben a Carlos Saura filmjéből ismerhető Farruco unokájával, Farruquitóval – azóta persze meglett férfiú, tömve nemzetközi díjakkal –, aki az óvatlan nézővel képes elhitetni, hogy a flamenco nem más, mint a hím tánca párzási időszakban. A szervezők dicséretére szolgál, hogy rá egy napra a *Sacromonte. Los sabios de la tribu* (Sacromonte. A törzs bölcsei; rendező: Chus Gutiérrez) című remek dokumentumfilm is megnézhető a fesztivál keretében, és ez árnyalja a képet. Granada cigánysorán, a Sacromontén a flamenco a betevő falatot jelentette: a gyerek a turista pénzén előbb elfutott a boltba ennivalóért, hogy ne essen össze tánc közben. A flamenco az élet minden területét átjárta, egyszerre volt megélhetési forma, közös nyelv, az érzelmek áradása és történetek elmondhatóságának eszköze; elmúlt, mert Sacromontét egy árvíz miatt ki kellett üríteni, lakóit szét kellett szórni, táncukat ki kellett árusítani. Nem, az éppen nem áll, hogy a közösségi kifejezési formát az egyéni bravúr reflektálatlan öntetszelgésébe kanalizáló előadóművész táncának annyi köze volt a sepsiszentgyörgyi szcénához, mint a *Gazdagok és szépek* sorozatnak mélyszegénységben élő nézőihez. Inkább egy elmulasztott vagy észre sem vett kapcsolódási lehetőséget láttam, hiszen a városnak szintén egy festői dombján, akárcsak Granadában, élnek a zenéjükről, táncukról híres őrkői cigányok. Kibicikliztem a helyszínre, láttam: parabolaantennák között, mélyszegénységben.

„Olyan messze vagyok a világtól – mondta egy sacromontei a filmben –, hogy akkor kel fel a nap, amikor már világos van." Sem a színházi előadáson, sem a flamenco mozin (ez utóbbi ráadásul ingyenes volt) nem láttam egyetlen őrkői nézőt sem, pedig velem és a többi kivételezettel együtt megerősödhetett volna az emberi méltóság érzékelésében, abban, hogy hiába ural ebben a városban is mindent a pénz, a tánc és a zene összehasonlíthatatlanul valóságosabb közös élmény lehet.

Ha a nyitóelőadás a sepsiszentgyörgyi magyar színház részéről felért egy freudi elszólással, a második nap bevonta közönségét a legmélyebb, legarchaikusabb, az európai kultúra alapjait megmozgató zenés színházba. A Grotowski szegény színházán felnőtt Grzegorz Bral wrocławi csapata, a Teatr Pieśń Kozła (Kecskeének Színház) adta elő a 2012 óta a világot járó *Songs of Lear*t (Lear énekei). A mindössze egy órán át tartó előadás alatt az idők kezdetén és az idők végezetén voltunk: alapként részint ott volt Shakespeare darabja a hiú és bolond apáról, részint meg a gregorián és kopt dallamokkal megszólaltatott történet egy istenről, aki halálra szánja szerető gyermekét.

Minden hang, minden mozdulat meg van komponálva. Ha felvételről nézzük, talán mesterkéltnek hat, viszont abban a térben, amit először is *beénekelnek* valami elképesztően szívszorító dallammal, abban a térben, ahol együtt lélegzünk velük, ott a kiszámítottság, pontos megtervezettség a tisztelet, a figyelem, a koncentráció tartozéka. A rendező-narrátor plusz 14 előadó visszafogott, fekete, polgári öltözetben visz bele a keresztútnak megfelelő 14 stáción át a teremtés eredendő ambivalenciájába, vagy legalábbis abba, amit mi ambivalenciának, a gnosztikus hagyomány szerint pedig egyenesen rossz-

Jelenet a She She Pop Tavaszi áldozat című előadásából. Fotó: Vargyasi Levente

nak érzékelünk. A vége természetesen az, hogy a hülye király meghal, a nézőknek csorog a könnye, és nem valami könnyű meghatottságtól – nekem talán leginkább attól, hogy az érthetetlen szépség mennyivel hatalmasabb minden gyarlóságnál.

Másnap Andriy Zholdak *Rosmersholm*ját a kolozsvári magyar társulat előadásában a csíkszeredai Szakszervezetek Művelődési Házában játszották, ahová buszokkal szállították a fesztiválozókat. Az óriási, szürke szocreál épület három és fél órára benépesült, a színpad és a nézőtér néhány sora be lett építve a kimódolt nyomasztással *à la* '90-es évek, és szemben a kolozsvári helyszínnel, ahol ezen a színészbántalmazásról elhíresült előadáson[1] rendszerint ötvenen-hatvanan ülnek egy több mint 800 férőhelyes nézőtéren, szerintem jogosan, a nem létező csíkszeredai szakszervezetek háza tele van. Talán nem jutott el ide Zholdak híre, vagy esetleg nem lépte át az ingerküszöböt – ahogyan egyébként a Vígszínház vagy a POSZT is nagy ívben tesz rá, hogy olyan előadást legitimál, amelyben a rendező tehetetlensége és eszköztelensége bántalmazássá fajul. Mindenesetre azt hittem, mikor e cikk megírásának előfeltételeként leültem egy sorszéli székre, hogy olyan sötét, aljas energiák áramlanak majd a színpadról, hogy időnként ki fog kelleni lépnem levegőt venni. Hát nem, végigunatkoztam. A rendező Ibsen darabját a végsőkig idiotizálta, Rebecca West ikonikus alakját klisévé (szexuális ragadozóvá) lapította, ott erőltetik kidagadó erekkel hangszálaikat a jobb sorsra érdemes színészek, és tocsoghatunk az egymásra zárt emberek reménytelenül egysíkú bestialitásában.

A közönségtalálkozón, miután a sepsiszentgyörgyi társulat egyik tagja, Beczásy Áron hosszan, öntetszelgően és kioktatóan felolvasta Zholdak levelét a színészekhez (amelyről idézett cikkében Kricsfalusi méltán jegyezte meg, hogy „kimeríti a színészgyalázás fogalmát"), egy adott ponton a Rebecca Westet játszó Imre Éva elmondta: igen, Zholdak megtörte őt, semmi nem olyan már számára, mint addig volt, és ő ezért hálás. Beczásy, úgy is mint a beszélgetés moderátora, nem kérdezte meg, hogy ugyan miért is hálás, miért lett jobb Imre Évának, hogy megtörték, úgyhogy a résztvevők azzal léphettek ki a színházból, hogy saját gondolatok és tervek nélküli alattvalónak, irányítottnak lenni jó.

Legyetek rabok. Valaki majd csak elirányítgat benneteket.

A negyedik estén Bocsárdi László rendezésében egy pszichedelikus tripként elképzelt *Alice*-t láthattunk a sepsiszentgyörgyi társulat és a sZempöl Offchestra előadásában.[2] Bár több közönségtalálkozón és interjúban megfogalmazta Bocsárdi, hogy a színház *as such*, mint esztétikai játszma érdekli, amit tévedésnek tart politikai vagy bármilyen színházon kívüli szempontokkal összefüggésbe terelni, ez a tizen-

1 Olvasmány: Kricsfalusi Beatrix, „Nincs itt semmi látnivaló?" http://www.jatekter.ro/?p=21560; Miruna Runcan, „Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán", http://www.jatekter.ro/?p=21709.

2 A márciusi számban Kricsfalusi Beatrix írt róla: „Évadkezdés Háromszéken", *Színház* 51, 3. sz. (2018): 25–27.

éves, a partikultúrában első lépéseinél tartó Alice az egyik leginkább tabuként kezelt, és ezért nagyon éles szociálpolitikai kérdést veti fel: mi történik, amikor az ember beveszi az első kolorádóbogarat, és ugyan látszólag bulizik a többiekkel, valójában ő is egyedül van, mint mindenki, a rémképeivel, és semmitől nem tudja megvédeni magát. A zenekar jelmezben nyomja az elképesztően jó koncertet, kár, hogy a vizuális effektek, a fraktálok és mandalák csak a színpad terét járják át, a közönség meg hagyományőrzőn üldögélhet a sötétben. A trip vége szerintem nincs eléggé végiggondolva, és ez az átgondolatlanság túlságosan hasonlít arra, ahogyan a társadalom (júzerek, dílerek, rendőrök, politikusok) kezeli a droghasználat kérdését. Hogy érzéki, fiziológiai, metafizikai és gazdasági szempontból alig tudunk valamit magáról a folyamatról, és nem is akarunk róla igazán sokat tudni, de le kell zárni valahogy. Egy közönséges pisztoly kerül Alice kezébe, mintegy a felnőtté válás jelzéseként. Persze: mocskos, korrupt, gyilkos banda a felnőttek társasága, de ez még tisztán esztétikai megfontolásokból is sovány ítélet, a színház az ártatlanság elvesztése témában ennél jóval többet tudna érzékeltetni.

Pólusok közt címmel nyílt meg a fesztivál kísérőrendezvényeként a MAGMA Kortárs Művészeti Kiállítótérben Răzvan Anton & Miklósi Dénes, Bartha József, Alexandra Croitoru, Ferencz S. Apor, Yvette Martini, Monotremuduo, Ciprian Mureşan és Cătălina Nistor kiállítása. Remek és elgondolkodtató Bartha József installációja, egy falnyi fotó különféle nemzeti hősök szobrairól és két üres, valódi talapzat, rajtuk krétával felírva és áthúzva néhány nem azonnali ellentétfogalom (*harmony–force, solitude–impulse* stb.), tetejük szélén hősök helyett vázákban virágok szerencsétlenkednek – és tovább lehetne menni a virágok közti antagonizmusig, de az már tényleg hülyeség lenne. Martini Yvette önéletrajzi videója a házasságkötés igenjét sokszorozza meg, a Monotremuduo a föld kétdimenziós ábrázolását egyszerre mint ENSZ-logót és laposföld-érvet mutatja fel, Ciprian Mureşan videójában a gyerek előtt álló nagy döntés: Pepsi vagy Coca-Cola. Apró, vicces jelei annak, hogy okos, szabad, felnőtt embereknek tekintik a látogatókat.

Akárcsak a Hodworks *Grace* című előadása. A *Színház* 2016-os évfolyamának áprilisi számában Rényi András írta, hogy a folyamatban kitáruló jelenlét során eljutunk a fontoskodó művész érzékelésétől a szépség és a szabadság feltárulásáig. Sepsiszentgyörgyön sem volt ez másként. Bár egyetlen viszonylag értelmes mondatot se tudnék szólni a *Grace*-ről, mégis minden pillanatában benne voltam. A közönségtalálkozón Molnár Csaba mondta: „ha a hitet [abban, amit csinálok] egy pillanatra elvesztem, szarul érzem magam meztelenül". Innen nézve, ahol a kortárs művészet abszolút lényeges és új előadásformáival, a testtudat kitágításával kísérletezik a csapat, amelyben az előadók nem alávetettek, hanem egymás alkotótársai, sokkal súlyosabban merül fel egy bántalmazási vagy zsarolási kérdés. Ha meztelenül, egész testünkkel kell dolgozni, és nem a domesztikált agy dirigál, amely valamilyen érdek miatt elfogadtathatná velünk az elfogadhatatlant, akkor nem csupán morális, színházon kívüli kérdés az előadás létrejöttének módja; itt a másik ember erőszakos, durva, bárdolatlan, fizikailag tudatlan megrángatása miatt szétmenne az előadás. Másféle érzékelések felől is tudható az ilyesmi, André Ferenc írja egyik versében: „a simogatás és a pofon között / az egyetlen különbség az időtartam".

A hetedik napon a Nottinghamben alakult, jelenleg Berlinben működő Gob Squad előadása erősíti meg a nézőben, hogy a jó színház nem az idomításra és hierarchiára kalibrált cirkusz barátja, hanem közös játék, amelyet a néző átél, és felszabadul tőle, nem pedig lenyűgözötten bámul. „Mert teljesen nem ignorálhatjuk ezt a pár embert, aki eljött előadásunkra" – mondják önironikusan a közönségtalálkozón. Egyébként meg tele volt lelkes nézőkkel/résztvevőkkel a stúdiószínház, több mint egy évtizede másutt is tele van; ezt az Andy Warhol *Kitchen*jére kitalált előadást a New York's Drama Desk Awarddal is kitüntették. A harsány és az érzékeny finom és pontos keverésével a warholi 15 perces világsztársságot egyszerre játsszák és gondolják újra úgy, hogy az előadás végére mind a négy performer helyére a nézők közül kerül valaki. Úgy bontják le a kultuszt, hogy nem sérül senki. Mert nem vagdalkoznak, nem hőbörögnek, hanem elképesztő tudással és koncentrációval a közösségért – egymás és a nézők közösségéért – játszanak.

A berlini She She Pop brigád négy performere Stravinsky *Tavaszi áldozat*át az anya-kérdéssel jelenítette meg. (2010-ben *Testament* címmel a Lear történetébe írták bele az apa-kérdést, a szereplők saját, valóságos apjukat kérték meg, hogy vegyenek részt az előadásban.[3]) Az anyák fizikailag nem voltak jelen, de annál nagyobbak voltak a négy hatalmas vetítővásznon. Onnan mesélték el, hogyan változott meg életük attól kezdve, hogy gyerekük született. Mindez lehetne közönséges, hervasztó, privát történet, de az a kísérleti színház, amilyet a She She Pop művel, az egyetemességen dolgozik, hogy mindenki, minden egyes néző közelebb kerüljön a saját életéhez, jobban megértse döntéseit, tisztábban lássa a társadalmi paramétereket, azaz reálisan megtapasztalja szabadságát. Ehhez a társulat rengeteg tudással és invencióval látott hozzá: először is úgy épül fel a csapat, hogy nincs rendező, minden performer felelősséget vállal, és közösen találják ki az előadást; az intermedialitással könnyedén és bravúrosan dolgoznak, ebben az előadásban például a távolság és a fény pontos kimérésével a hatalmas vásznon megjelenő anyák ölébe tudnak bújni a valóságos szereplők; és ami számomra nagy felismerés volt: az önéletrajzot nem tartalomként, hanem módszerként használják. A problémát – itt: vajon szükségszerű-e, hogy az anyák áldozatot hozzanak? – nem simítják el, hanem tágas, sokféle érzékünkre ható összefüggések közé játsszák.

Remek volt az Örkény Színház *József és testvérei* előadása, amelyről a *Színház.net*-re Tarján Tamás írt kritikát.[4] Annyit tennék hozzá, hogy a fesztivál keretében Kákonyi Árpád zenéje nagy szerepet játszott abban, hogy a történet ott, helyben játszódjék, vagyis hogy éljen. Radu Afrim *Wolfgang* című rendezéséről röviden: a Piatra Neamț-i fiatal csapat hiába volt meghatóan bravúros, ha egy végig nem gondolt, nárcisztikus sztárrendezői konceptet kellett előadnia, amely sajnos egy rég elmúlt szabad szellemű világ közegébe feledkezve a perverziót alibiként mutatja fel. A közönségtalálkozón Afrim megismétli a *Rosmersholm* előadóinak Stockholm-szindrómás kijelentését: Natasha Kampusch végül is megszerette a fogva tartóját. Amitől csak élesebbé vált a színházra mint összjátékra vonatkozó kérdés: mi, hol, kik a felelősek saját és egymás iránti szabadságukért?

Zene.

3 L. Rákóczy Anita a *Színház* 2011. augusztusi számában megjelent „Számoljunk, papa" című cikkét, http://szinhaz.net/2011/08/29/rakoczy-anita-szamoljunk-papa/.

4 Tarján Tamás, „Gömb és korong", http://szinhaz.net/2017/02/07/tarjan-tamas-gomb-es-korong/.

UPOR LÁSZLÓ

ANGYALOK MINDENÜTT, ANGYALOK MINDENKOR

Angyalok Amerikában, rendező: Marianne Elliott. Fotó: Helen Maybanks

Huszonöt évvel ezelőtt – a darab világhírét megalapozó londoni premier után alig egy évvel és a New York-i produkcióval nagyjából egy időben, minden más várost megelőzve – megjelent a budapesti Vígszínház színpadán bizonyos Tony Kushner különös darabja, az *Angyalok Amerikában*. Nem kísérte felfokozott várakozás (még az internetes infórobbanás előtt vagyunk), és a „forró téma" miatt a beharangozás is félénkre sikeredett. Korán jött a bemutató – talán túl korán; nem bukott meg, de nem is keltett akkora szenzációt, amekkorát kelthetett volna. Jó darabig komolyan föl sem merült, hogy a folytatás színre kerüljön Magyarországon. Mindenesetre a leglelkesebbek is föltették a kérdést, vajon érvényes lesz-e ez a kétségtelenül imponáló drámai mű öt, tíz, huszonöt év múlva. Negyed évszázad elteltével nem a darab, hanem maga a felvetés veszítette érvényét. Amiképp az a másik gyakori kérdés is, hogy vajon érdekes lehet-e *egyáltalán* Amerikán kívül Kushner teátrális eposza.

Időközben a Föld összes színházi nemzetének színpadain megfordult (sok helyütt többször is), egyes amerikai iskolákban tananyag. Kultuszfilmmé vált minisorozat és opera készült belőle – utóbbit Eötvös Péter komponálta. Az összesen nyolcórányi, kétrészes mamutdrámát rendszeresen előveszik, tavaly az első nagy siker helyszínén, a londoni Nemzetiben is újra műsorra tűzték. Annak idején Declan Donnellan itt a legkisebb, néhány száz fős színházteremben rendezett puritán, intim, de elemi erejű előadást; Marianne Elliott mostani, több díjat besöpört produkciója nagystílű hatáselemekkel szólítja meg a majd ezer nézőt. Valamint mindazokat, akik moziban nézték az „élő adást" a világ legtávolabbi pontjain, például a budapesti Uránia moziban.

Angyalok premier plánban

A változatos szögekből fölvett, de nyugodt tempójú – lázas képváltásoktól, „trükkös megoldásoktól" mentes – közvetítés leginkább közelikkel, félközelikkel dolgozik, így a nagy nézőtérre tervezett színészi gesztusok néha túlzónak tűnhetnek. A szereplők jellemzésének elsődleges eszköze – az angolszász hagyományhoz híven – a beszédtónus, a mesterien begyakorolt hanglejtés (és az ezt kísérő mimika).

A hatalmas színpad üres terét egyszer csupasz függőleges síkok tagolják csupán, másszor egész helyiségek, komplett terek mozognak előre vagy hátra, süllyednek a mélybe vagy emelkednek látványos fény- és hatásos zenei effektek kíséretében. Kevés a tárgy, a kiegészítő. Noha színpadgépezettel is megoldható volna, a bútorokat/falakat/dobogókat időnként hajlékony-energikus alakok mozgatják. Törött szárnyú, díszlettologató árny-angyalok, akik ha kell, angyalröptető, angyalszárnymozgató óriásbábosokká válnak – a dél-afrikai Handspring Puppet Company stílusát idézőn (a bábos látásmódért Nick Barnes felel). Igen, ez az angyal AZ az angyal – a legfőbb főszereplő, Prior elragadó-

esendő ellenfele, akivel meg kell küzdenie, akivel el kell hálnia az angyali nászt.

Az ikerdráma első fele (*Küszöbön az ezredforduló*) sem épp földhözragadt, de a második (*Peresztrojka*) végképp szerteágazó fantáziajáték. Kétségtelenül bőbeszédű, ám nem zavaros, nem kusza, inkább zabolátlan. Képzetvilága, képkezelése gyökeresen más, mint az elsőé. Negyedszázada a nagyszerű Donnellan tévedett, amikor a két részt egyformán puritán, szikár egységként kezelte. Marianne Elliott és alkotótársai most jó stratégiával békítik össze az egyszerűséget a festőien teátrális vagy ironikusan bombasztikus hatásokkal – és utóbbiak a darab előrehaladtával sokasodnak.

Mindenféle angyalok

A dráma bizonyos részei talán megfakultak – de el semmiképp nem koptak –, mások inkább felfényesedtek, „beélesedtek", sőt profetikussá értek. Mondhatnánk szomorúan: a kor kétes érdeme ez, mert ennyi idő múltán ugyanaz a vaksi arrogancia dominál a politikai-társadalmi köztérben, amely a dráma egyik gravitációs pontja volt valaha.

Idő és helyszín: a nyolcvanas évek – azaz a Reagan-korszak – Amerikája, azon belül a New York-i vegyes embersaláta pompás kisközege. Szereplők: a homoszexuális szubkultúra legkülönfélébb „irányzatainak" képviselői, valamint egy anya, egy feleség, pár orvos, ápoló, továbbá sok-sok angyal. Téma: egyén, közösség, társadalom; elfogadás, elkülönülés, együttélés; tolerancia és emancipáció; politikai nyomás kontra egyéni szabadság; az AIDS-bomba pusztításának első hulláma, a globális felmelegedés fenyegető réme – hogy csak a leglényegesebbeket említsük.

De a történet főleg és elsősorban – és ettől nem válik fókusz nélkülivé a darab – a kritikus helyzetbe került emberről szól: a különféle túlélési stratégiákról, *tehát* hűségről és árulásról, szeretetről és szenvedésről.

A drámaháló kereteit a (többnyire) homoszexuális hősök egyéni *szerepválasztása*, élettaktikája jelöli ki, vagyis az, melyikük hogyan reagál saját korlátozott kirekesztettségére, miként – milyen tudatosan, mekkora nyíltsággal és szabadságfokkal – éli meg másságát. Többrétű *kisebbségi* komplexusok, a liberálisan minimalizált (vagy csak kompenzált, elkendőzött) diszkriminációra adott sajátos válaszok.

Prior ősi normann család sarja, Louis nagyszülei Galíciából kivándorolt zsidók, Belize felmenőit Afrikából cipelték át rabszolgának, Joe pedig szerencsétlenségére a szigorú mormon vallásba született. Prior felnőtt mód megbékélt „másságával", és élvezi, Belize büszkén parádézó transzvesztita, Louis rejtőzködik, a szintén zsidó Roy Cohn nyíltan kiéli, de ugyanolyan nyíltan meg is tagadja homoszexualitását, Joe viszont maga elől is bujkál, és gyötrelmes házasságban teszi tönkre önmaga és felesége, Harper életét. Noha kezdetben több szálon fut a cselekmény, végül minden mindennel és mindenki mindenkivel összegabalyodik.

Amikor kiderül, hogy Prior HIV-pozitív, szerelme, Louis szinte a vész első jeleire elfut: nem bírja, nem vállalja a szenvedés látványát, a várható terheket. Roy Cohn, a rendkívül befolyásos – ám erősen vitatható ügyekkel terhelt múltú – ügyvéd egészen másképp és más esélyekkel küzd ugyanezzel a halálos kórral. A politikai örökösének szánt ifjú Joe pedig neurotikus feleségével együtt tempósan halad a felismerés és beismerés küszöbe felé, míg végül Harpernek sikerül az elszakadás.

Prior lázas delíriumban akad össze Joe gyógyszerbódulatban vizionáló feleségével, míg egy későbbi ponton a hűtlen Louis épp az önmagát kereső Joe-t *téríti meg* véletlenül („egy ágyban az ellenséggel"). Joe anyja pedig vidéki mormon asszonyságból e díszes, sérülékeny társaság New York-i patrónusává nő fel. És így tovább…

Csupa el- és megtévedt bolygó lélek a Földön, s hozzá egy csomó istenevesztett angyal az égben; a földrészek mennybéli elöljáróinak aggodalmas-engedelmes csetlés-botlása Kushner egyik legnagyobb találmánya.

Angyalok és emberek

Az ember (értsd: az emberiség) felelőssége nagy. Nem „csak" a bolygót teszi tönkre példátlan felelőtlenséggel, de a Mindenhatónak is rossz példát mutat. A valaha heves promiszkuitásban élő mennyei kar egyszer csak elárvult, mert uruk (a nagy *Alef Glif*) elunta folytonos üzekedésüket, és „embermód" vándorútra kelt. Pedig – így az angyalok – ez a legrosszabb, amit tehetett, hisz az emberiség és a Föld vesztét éppenséggel a mozgás, a folytonos *haladás* okozza.

Hogy a bajt orvosolják, égi küldött érkezik a nagybeteg Priorhoz. Kozmikus erejű angyali szex kíséretében prófétává avatná, az egy helyben maradás szószólójává. (Jegyezzük itt meg a teremtés szubsztanciájának csodás nevét: *plazma orgazmata*!) Csakhogy Prior (mint ama Jónás egykoron) „rühelli a prófétaságot"; jó ideig küzd a szerep súlyával, majd egy lázas, életvégközeli éjszakán fölviteti magát a mennybe, hogy tisztelettel visszaadja a testébe égetett nagy prófétai könyvet. Konokul megáll a földrészek tanácstalan, folyton vitatkozó elöljárói előtt, majd a rövid vendéglátást tüzes szónoklattal megköszönvén visszatér a földre, az életbe. Ahol kórházi ágya mellett e kritikus éjszakát történetesen a mormon matróna, Hannah virrasztotta át – épp annak a Joe-nak szigorú anyja, akivel hősünk hűtlen szerelme, Louis összeszűrte a levet. (Mellesleg amikor Prior ideiglenesen a mennybe távozik, az angyali küldött Hannah-val is „lezavar egy gyors menetet", amitől utóbbi igencsak megzavarodik.)

Ugyanezen az éjszakán hosszan tartó, több fázisban részletezett haláltusa után meghal Roy Cohn, szereplőink megalapozott véleménye szerint a megtestesült Gonosz (modellje nagyon is valós figura, McCarthy szenátor egykori jobbkeze, a Rosenberg házaspár kivégzéséhez vezető per kulcsfigurája). Utolsó, kórházi napjait a lenézett-megvetett fekete bőrű ápoló, Belize kísérte végig – hivatalból, de a kötelezőn túlmutató empátiával. A halott Cohn privát szekrénykéje tömve a csak kiváltságosok számára elérhető gyógyszerrel (AZT). Belize, hogy az életmentő tablettákat Prior számára kilophassa, odarendeli az „áruló" Louist. Miért pont őt? Mert zsidó lévén Louis mondhat kaddist. *Kaddist* Roy Cohnért? Bizony, még érte is: köszönetképp a gyógyszerért – és a megbékélés jegyében. Csakhogy Louis szekuláris zsidó, egy nyamvadt kaddist sem tud elmondani… amíg segítségére nem siet az ötven éve halott Ethel Rosenberg, aki életrevaló, de mások számára láthatatlan szellemként szintén végigkísérte Cohn haldoklását. A kaddis először ügyetlenülbotladozva, kényszeredetten megy, de aztán a két zsidó (az élő és a holt) egészen megrázó uniszónóban kántálja a halottbúcsúztatót a harmadik hitsorsos ágya fölött – mígnem lezárásul hozzáteszik: „Te szemétláda!"

Profánul szakrális és magasztosan ateista pillanatokból keveredik ki a hatás – és nem csak itt. Kushner a bontakozó melodrámát újra és újra lerombolja, aztán magasabb-fényesebb építményt emel túlcsorduló érzelmekből: rettenetből, szánalomból és könnyes nevetésből. A megtört szíveket összeragasztani nem lehet, de az elfogadás tanulható, súgja mindeközben. S mert folyton szembesít érzelmességfüggésünkkel, a valódi érzelmek

megélésére is képessé tesz. Hatalmas drámatömbje szüntelenül játszik a lelki sztereotípiákkal – a giccshatáron innen és túl. Egy nagyoperett és egy szappanopera találkozik a dramatikus történetfilozófia és a tüneményes szexuálpolitika boncasztalán.

Lehet-e a Kushner összehordta hatalmas gondolati-érzelmi-erkölcsi-filozófiai kazalban, szórengetegben rendet vágni? Lehet, ha a szellem eleganciája, a logika, az irónia és a nyelv – a teremtett nyelv – hitelessége/igazsága vezet. És valóban: szerzőnk tévedhet ugyan, de biztosan nem hazudik, épp mert az önfelmentő védhazugságok egész spektrumát mutatja be színéről és fonákjáról – kritikusan, (ön)ostorozón.

Angyali szavak

Kushner nagyon sok szóval mondja el, amit… csak nagyon sok szóval lehet. A hősök szájából ömlik a szó. Valóságos szóförgeteg a darab. Nem is mindenki bízik eléggé a szövegben – vagy a befogadók állóképességében. Andrei Şerban például egyestésre, alig felehosszúságúra húzta-tömörítette pár éve a budapesti Nemzetiben, és az ő esete nem egyedi. Érthető az áramvonalasítók törekvése, ugyanakkor kifizetődő lehet a színházcsinálói/nézői türelem is. Kérdés, hogy érdemes-e csupán *terjedelmi okokból* a sok egymásba kapaszkodó hurkot megnyesegetni, a finoman szőtt szövetet megszaggatni, hisz úgysem lehet akciófilm-tempójúvá, ékegyszerű családi történetté varázsolni ezt a látszólag kaotikus/kusza motívumhalmazt.

Látszólag, mondom, mert ha valóban belemerülünk, percenként új impulzusok érnek, jelenetrészenként bukkannak föl új szempontok, és más-más kapcsolódási felületek mutatkoznak. A megfigyelés ideje az élvezet ideje – az odaadó ízlelésé. Szerencsés az, aki az egyszeri élményen túl az újra- és újranézésben juthat el a felfedezések öröméig. Ezen a ponton ideje elfogultságot bejelentenem: e sorok írója úgy ismeri a szöveget, mint a tenyerét (a teljes színpadi és a filmes változat szövegét is fordította), és ez különösképp nem gátolja, hanem épp segíti abban, hogy sokadszor is élvezze a pillanatokat, a mondatíveket, a nagyvonalú *játékosságot*.

Szó, szó, szó? Mennyi minden kiderül már abból, ki hogyan beszél! Cohn a puszta hangjával is „hadonászik". Tempója lehengerlő, pusztító. Ellentmondást nem tűr, a másik szavát meg sem hallja. Louis megállás nélkül filozofál: beszéde szüntelen gondolati loholás – konklúziói épp ezért ingatag lábon állnak, s ami a legfőbb: megállíthatatlan szózuhataga sokszor épp a felelősség öntudatlan elmosására-elhárítására szolgál. Belize ellenben keveset szól, de mindig csattanósan: mondandója kijózanító, meglátásai bölcsek és gyakorlatiasak. Hannah hasonlóképp szűkszavú, szarkasztikusan pragmatikus. Prior szinte áriázik: mondatai fájdalomból, rémületből, megbántottságból, (jogos) önsajnálatból és dacból fogalmazódnak. Az angyalok kara előtt elmondott szenvedélyes beszéde a gyötrelmes életigenlés szózata. Harper csalódások és kétkedés érlelte nyelven fest nagyszabású szürreális víziót a globális felmelegedéstől (is) sújtott földgolyóról.

Aktuális angyalok

A környezeti katasztrófa fenyegetése pedig nem csökkent a darab születése óta.

És nem, nem ért véget az AIDS-krízis, ha a nyugati világ megfékezte is a járványt. Továbbá nem járt le az intoleráns-illiberális konzervativizmus ideje (sőt!); valamint nem találtunk – talán soha nem is találhatunk – megnyugtató megoldást a „migráció", a keveredés és egymás mellett élés ellentmondásaira (még a Nagy Amerikai Olvasztótégelyben sem, ahol amúgy sem olvad össze semmi).

És főleg: a darab sosem csupán arról a korról és közegről szólt, amelyben játszódik. Túlontúl könnyen előhúzható egy sor *itt és most* párhuzam. De fölösleges, *üt* a darab anélkül is; és miért volna baj, hogy nem minden név és helyszín „felismerhető", ha egyszer a dramaturgiai mátrixban betöltött helyük értelmezhető, magától értetődően azonosítható a befogadás során?

Hogy az *Angyalok* elévült-elavult volna? Ugyan!

A Roy Cohn-féle gátlástalan manipulátorokkal-történelemalakítókkal tele a kirakat. Mellettük a Joe típusú, morál nélküli „végrehajtók" tömege tolja-építi tovább az akarnokok rendszereit, a Louis-félék pedig a vég nélküli – ám üres – filozofálástól vakon-impotensen bolyonganak: kollaborálnak vagy/és elfutnak a problémák elől. A kushneri gyengéd szarkazmus és szelíd (ön)gúny pedig nem hagy elandalodni, elkényelmesedni, borongani: látásra kényszerít – most és mindig.

Az egyes ember és az emberiség nagy kérdéseit – fejlődés kontra megmaradás, a liberalizmus hatása és határai, *és így tovább* – Kushner eleve nagyszerű arányérzékkel veti föl és fejti ki. A nagy erkölcsi/ökológiai/politikai dilemmákat-vitákat jórészt 51:49 arányban tudjuk eldönteni – ha egyáltalán. Egyszóval alig kell egy új produkciónak bármit is „aktualizálnia". A londoni Nemzeti előadásának sem muszáj *direktben* falakra, kerítésekre, újnacionalizmusra, idegengyűlöletre, Brexitre, Trumpra utalnia, hogy bőrünkön érezzük, mi forog kockán.

A meleg szubkultúra ábrázolásán sem kell sokat finomítani, újrahangolni, hiába haladt nagyot a homoszexuálisok emancipációja a nyolcvanas-kilencvenes évek óta. Egyrészt a mérleg máig sem állt egyensúlyba (és főleg nem világszerte), másrészt a szereplők igen széles spektrumon egyénítettek, a *közeg* egysíkú, ideologikus ábrázolása tehát nemcsak fölösleges, de lehetetlen is. A legfőbb változás talán az, hogy mára a nagyközönség számára ismerősebbek, azonosíthatóbbak a gesztusok, hangsúlyok, érzékenységek és tipizálható reakciók – az immáron nagyteremnyi nézősereg felszabadultabban *veszi* a paródiát, az (ön)kritikát, (ön)iróniát.

Ha elszállnak az angyalok

Bárhogyan reflektáljon is az előadás a mindenkori mára, az *Angyalok* nem szociológiai tanulmány, nem valamiféle realista (netán didaktikus) társadalmi-politikai traktátus, hanem dús, színes látomás: magasztos (és nem csak amerikai) „nemzeti" témák fantáziadús kifejtése, gyakran kifordítása. A végtelennek tűnő, ám tüneményes mondatfolyam nem csak az intellektusra hat – és sosem fedheti el, hogyan siklanak egymásba a valóság, az álom, a gyógyszeres kábulatban vagy lázas bódulatban látott víziók, a szereplők képzelete *és* a szerző autonóm fantáziavilágának síkjai. Minduntalan kinyitja előttünk a gondolati kiskaput, amelyen besétálva megnyugodhatnánk, hogy minden szürreália *tulajdonképp* a betegség és gyógyszerek megzavarta elme szüleménye, ám sosem kell/lehet eldöntenünk, mire is véljük a dimenzióváltást. Kushner leginkább azt bizonyítja könnyed írói kézmozdulatokkal, hogy a színpadon BÁRMI megtörténhet: a *valóságosság* nem csak a realitás biztonságos talaján állhat meg.

Marianne Elliott megfelel a kihívásnak, és elegánsan abszolválja ezt a mutatványt. Egyben azt is bizonyítja (nyilván sok más új bemutatóval egyetemben), hogy az *angyali* agy- és képzelettorna ugyanolyan izgalmas maradt – ha nem lett még izgalmasabb –, mint amikor még csak a *történet* ütötte szíven az első nézőket.

DARIDA VERONIKA

GYÁSZÉJSZAKA, AVAGY VARIÁCIÓK A PEKINGI KACSÁRA

EnKnapGroup: Dark Union – Ljubljana

Mi motiválhat egy művészt, amikor visszanyúl egy korábbi munkájához? Mitől válhat az új mű valóban eredeti alkotássá, egy téma autentikus újraértelmezésévé? Vajon egyfajta visszateremtő gesztust jelent a kezdet felé fordulás? Vagy inkább mozdulatlan elkötelezettséget valami szavakkal kimondhatatlan és megnevezhetetlen mellett, ami csak a tánc (a test) nyelvén kifejezhető? És hogyan kerülhetők ki az olyan fenyegető csapdák, mint a kiüresedő reprodukció, a történet elidegenedése vagy a muzeálissá válás?

Fotó: Andrej Lamut

A *Pekingi kacsa* Nagy József (Josef Nadj, Szkipe) életművében legenda, mindenki hallott már róla, habár kevesen tudnák pontosan felidézni, és az előadásról fennmaradt töredékes felvétel is kevés a rekonstruáláshoz, az objektív megítéléshez. 1987-ben, az akkor harmincéves táncos-koreográfus első önálló (részint a Jel Színház későbbi társulatának tagjaival létrehozott) művével – melyet a Szkénében és a Théâtre de la Bastille-ban mutattak be, majd az Orléans-i Koreográfiai Központ felvett repertoárjára – szinte azonnal betört a világszínpadokra, egy egészen sajátos, „otthoni" témát hozva. Nagy József már ekkor is helyi (újvidéki) mítoszokból építkezett: a darab hátterében egy magyarkanizsai amatőr színtársulat tagjainak története állt, akik egyetlen bemutatót hoztak létre, majd később valamennyien (egymástól függetlenül és eltérő időben) öngyilkosságot követtek el. Ez a tragikus alaptörténet azonban szinte felfedezhetetlen volt az előadásban, mely sokkal inkább egy közösség alapérzéséről, az elvágyódásról és az elszakadás lehetetlenségéről beszélt. Hova vágyódtak ekkor a szereplők? Nem egy pontosan meghatározható helyre, leginkább „máshova". Ennek a másholnak a kereséséről szólt a darab (Peking is a „máshol" egy képzeletbeli helyét jelölte). Egyfajta hangulatdramaturgia bontakozott ki benne, miközben a felvillantott életmozaikok azt mutatták, ahogy a diktatúra elnyomása alatt élő szereplők hiába akarnak kitörni reménytelen helyzetükből, az állandó felügyelet a személyes kapcsolataikat is tönkreteszi. Habár kétségbeesetten próbál-

nak egymáshoz közeledni és kötődni, a rövid egymásra találások csak kudarcba fulladó kísérletek maradnak.

A darab átütő sikerének legfőbb oka talán az volt, hogy Nagy Józsefnek azonnal sikerült egy semmi máshoz nem hasonlítható (mozgás)színházi nyelvet teremtenie: meglepő és groteszk elemekkel, lenyűgöző dinamizmussal, szokatlanul keveredő stílusokkal (a kínai operától és a butohtól egészen a kortárs táncig és a kontakt improvizációig). Ugyanakkor végig érezhető volt az előadás személyes tétje, hiszen egy debütáló társulat egy másik amatőr csoport kudarcát vitte színre, mintegy önmaga számára is tudatosítva az elkerülhetetlen kockázatot.

Mégis mi köze lehet a szlovén EnKnapGroup soknemzetiségű, fiatal táncosainak ehhez a régi előadáshoz? Már az első jelenetektől kezdve érződik, hogy nagyon sok, mivel önmagukra formálják a történetet és Nagy József koreográfiáját. A *Dark Union*ra változott című darab (a cím lefordítására szándékosan nem teszek kísérletet) semmilyen értelemben nem akarja a korábbit másolni, csak szabadon variálva felhasználja annak néhány elemét. Így a hasonlóságnál jóval szembeötlőbbek a különbségek: ebben a változatban kiegyenlített a nemek aránya (három férfi és három nő), eltűnik minden felesleges díszletelem (csak egyetlen asztal és néhány szék marad), és egy teljesen üres, fekete térben – a színház fekete dobozában, sötétkamrájában – bukkannak fel a fekete ruhás alakok.

Felejthetetlen a nyitókép. Az egyik férfi szereplő magányosan áll egy fénysávban, és hosszasan iszik egy palackból, melyben fénybuborékok áramlanak felfelé. Mintha bugyborékoló levegőt nyelne. (Ez a kép felidézheti a fiatal Nagy József egyik portréját is, melyen ugyanez a mozdulat látható, és mely a Kijárat Kiadónál megjelent Nagy József-album címlapja volt.) Közben lassan bejönnek a többiek, és kezdetét veszi a közös tánc, melynek során a táncosok folyamatosan változó emberalakzatokat, testkonstrukciókat hoznak létre. Szemben a Jel Színház egykori tagjaival, akik karakteresen elkülönithetők voltak, az EnKnapGroup fiatal táncosait elsőre nehéz megkülönböztetni egymástól. Ám épp az alkati hasonlóság teszi lehetővé az ismétlődések és variációk játékát. Az egyes alakok a társak előtti szólókban ugyanazt fejezik ki: elszakadás- és kitörésvágyat (zakatoló vonathangok kíséretében); a megtörő mozdulatok, kicsavarodások, összegörnyedések, tehetetlen csapkodások mégis nagyon más formákat írnak le. Majd az egyéni fájdalmak egymáshoz hangolódnak, a tempó egyre feszesebb és idegőrlőbb lesz (végig megtartva a repetitív, már-már kibírhatatlan monotonitást), és az összekapcsolódó egyedi őrületek egy kollektív téboly képét rajzolják ki. Ez már az ismétlés neurózisa (közvetlenül a végső összeomlás előtt), ahol a szereplők egy őket meghaladó, személytelen szenvedés eleven szobraivá válnak, vagy még inkább olyan marionettfigurákká, melyek mozgatója valami láthatatlan és ismeretlen erő. Felugrásaik, forgásaik, zuhanásaik, szuggesztív és meglepő gesztusaik egy sajátos testi érvelést – a bolondság igazságát – felmutató pátoszformulákként értelmezhetők. Egészen az elviselhetetlenségig fokozódik ez a láthatóvá tett belső küzdelem és gyötrődés, melyet a táncosok kiáltásai és sikolyai kísérnek, egy idő után a néző maga is fizikai fájdalmat érez a kortárs hisztériatablókat figyelve – mert mintha a hisztéria színházát, a lélek kínjait tolmácsoló test zavarát látnánk. Majd hirtelen megszakad a jelenet, és a szereplők újra összekapaszkodva egy különös, szuszogó, nehézkesen mozgó, meghatározhatatlan állatalakzatot képeznek, és így hátrálnak ki az egyre erősebb sötétben.

Ekkor kezdődik az előadás második része, mely a közösség és a közös sors problémái helyett már az egyénekre és a személyek közötti intim kapcsolatokra fókuszál. Így ez a szakasz (melyet 2017 nyarán már bemutattak Trisha Brown *Set and Reset* remake-jével együtt) sokkal költőibb és érzelmesebb lesz. A nyitókép és a kezdőhang szinte belénk hasít: a megindító népzenei kíséret alatt egy mélyen előrehajló férfialakot látunk, aki fél lábon egyensúlyozva mintha repülni próbálna, reménytelenül, ám mégis kitartóan. Le akarja győzni a nehézkedést. Majd ezt követi az egykori *Pekingi kacsa* talán legemblematikusabb képének felidézése, melyben a fiatal Nagy József megemelte, és egy pillanatig testén megtartotta mind az öt társát. Most is egyetlen alakot formálnak a magányos férfira rákapaszkodó szereplők, de a képnek már nincs semmilyen attrakció- vagy erőmutatvány-jellege, sokkal inkább az egymásrautaltság allegóriájaként jelenik meg.

A második szakasz főként az alapmű egy motívumát fejti ki, jeleníti meg három variációban: a székes *pas-de-deux*-t. Ennek a képnek is megvan az anekdotikus előzménye: egy tragikus menyasszonytánc, amikor a vőlegény hátára rögzített széken vitt ifjú ara beverte az ajtófélfába a fejét, és belehalt a sérülésbe. A három különböző pár három eltérő tánca abban egyezik, hogy egyik sem illusztratív. Valamennyi a másik hordozásáról, megtartásáról és elengedéséről, a tőle való elszakadásról szól. A táncok közé (az elsőt követően) kisebb jelenetek ékelődnek *clair-obscur* hatással: a sűrű homályban reflektorfényben vergődő testek villannak fel, újabb repülési kísérleteket, asztallapra feszüléseket látunk. Az egyetlen valódi díszletelem, az asztal ugyanis számtalan metamorfózison megy át: hol víztükörnek tűnik (mely fölé hajolva Narcissus nem önmagát, hanem a másikat, az asztal alatt heverő női testet próbálja megragadni), hol a szerelmeseket elválasztó falnak, hol börtönnek, hol koporsónak...

„Nászéjszaka. De van-e gyászéjszaka?" – kérdezi Roland Barthes *Gyásznaplójá*nak kezdetén. A székes *pas-de-deux*-k mintha ezt a kettőt egyesítenék a szerelmi és haláltáncok révén. A másik azonban minden esetben idegen és távoli marad; így az érintési és megtartási kísérletek (melyek nem mindig gyengédek, sőt, olykor megrázóan brutálisak) ugyanúgy végződnek: elszakadással.

A lezárás egy hirtelen törés utáni, enigmatikus kép lesz, melyben váratlanul (maradjon titok, hol és hogyan) egyszer csak feltűnik egy rózsa. Absztrakt rózsa, nem egy konkrét, megfogható virág, hanem inkább egy felszálló fényfolt, egy vöröslő seb. Misztikus rózsa, a költők és gondolkodók (Rilke, Gertrude Stein, Borges) rózsája. Mélységes, hervadhatatlan, ellentmondásos, örökké magányos, kimondhatatlan és megfejthetetlen rózsa.

Ez lesz az egyetlen szín abban a másfajta, feketén túli feketében (*outrenoir*), mely maga is a misztikusok másik éjszakájára emlékeztető, tisztán és sötéten fénylő feketeség.

Végezetül, az egykori és az új változat nyomán, ismét fel kell tennünk a kérdést: mit jelent a *Dark Union* esetében a *Pekingi kacsá*hoz való visszanyúlás, és ez milyen szemléleti változást tükröz? Főként az egyszerűségre, a lényegükre redukált motívumokra, valamint a megváltozott ritmusra figyelhetünk fel. Ugyanakkor mintha teljesen eltűnt volna a korábbi verzió groteszk humora. Sokkal komorabb hangnem, csendes bánat hatja át az előadást. Ahogy egy emberi életben, a műben is több és mélyebb lett a fájdalom. Ám ez szükséges ahhoz, hogy az új változat is feledhetetlen legyen a jelen nézői számára, mintegy követve a nietzschei alapelvet, mely szerint „csak ami vég nélkül fáj, az marad meg az emlékezetben".

VIDA VIRÁG

INTEGRÁLÓDÁS VAGY MÁSSÁG

Benjamin Millepied és az LADP

Ohad Naharin: Yag

A Los Angeles Dance Projectet (LADP) Benjamin Millepied koreográfus hívta életre 2012-ben Los Angelesben. A koreográfus egy évvel később még elfogadta a Párizsi Opera balettigazgatói posztját, és két évadon keresztül sikeresen vezette is az együttest, ám 2016-ban bejelentette távozását, azzal az indokkal, hogy szeretne inkább saját, Los Angeles-i együttesére fókuszálni. A párizsi távozás mögött többen magánéleti indokot sejtettek. Millepied és Oscar-díjas felesége, Nathalie Portman 2017-ben második gyermekük érkezésének örülhettek. Millepied közben beváltotta ígéretét, és Amerika- és világszerte egyre szélesebb körben tette ismertté az LADP-t. Idén áprilisban az együttes helyi közönség előtt, a Los Angeles-i Wallis Annenberg Center for Perfomig Artban számolt be az évad munkájáról egy nem tematikusnak szánt, de annak sikerült est keretében.

Benjamin Millepied a klasszikus balettből érkezett a modern tánc világába, és kinyilatkoztatott szándéka szerint sem akarja megtagadni iskoláit, illetve a New York City Ballet-ben (NYCB) eltöltött vezető szólótáncosi éveit. Bár tudatosan kísérletező, kifejezetten koncepciózus és újító alkotónak tartja magát, mégsem nevezhető lázadó, szabályokat felrúgó koreográfusnak: munkáiban tiszteli és tiszteletben tartatja a klasszikus balett kialakult formarendszerét. Vagy egyszerűen csak nem tud markánsan eltérni tőle az ereibe ivódott klasszikus iskola miatt. A LADP Los Angelesben bemutatott estjének általa koreografált részében (*Sarabande*) nehéz tetten érni azt a tudatos kísérletezést és újítást, amiről a koreográfus beszél, annál inkább a koncepciózus megközelítést, amely egyébként a teljes programra is kiterjed. Mintha minden egyes táncmű hordozna egy emelkedett, központi problematikát, amelyet saját perspektívából jár körül. Ez pedig nem más, mint a másság és/vagy integrálódás kérdése.

Kevés olyan, több koreográfiából álló esttel találkoztam az évek során, amely annyira tematikusan építkezett volna, mint az LADP estje. A szándékoltság azonban egyáltalán nem bizonyított, amit az is alátámaszt, hogy az együttes művészeti vezetője a műsorfüzetben nemes egyszerűséggel *2017/2018 Company-in-Residence* címmel látta el az eseményt. De akár tudatos, akár nem a válogatás (építkezés) – működik. A részek nemcsak hogy kommunikálnak egymással, hanem szinte tudományos értékű szociológiai prezentáció áll össze belőlük az egyén társadalomban betöltött helyéről, az individuum kibontakozásának lehetőségeiről és határairól, a közösségbe tartozás dogmáiról.

Az elemzés Martha Graham duettjeivel indul és Ohad Naharin *Yag*jával ér véget. A két rész két pólus: a Graham-duettek arctalan táncosainak impressziója monokróm maszszának mutatja a társadalmunkat, míg Ohad Naharin mélyen belemegy a társadalmi problémák mögött húzódó emberi sorsok, tragédiák elemzésébe. Ami közte van, az a kettő árnyalata. A sorban a második *Helix* (Justin Peck koreográfiája) inkább a Graham-duettek felé hajló, de a társadalmi rend-

szert már kritikusabban, kérdéseket felvetve szemlélő darab, a Millepied koreografálta *Sarabande* pedig bizonyos jegyeiben a Naharin-koreográfia felé közelít, bár e két utóbbi közt nagyobb a rés, mint a Graham–Peck részek között.

Az estet indító, rövid etűdökből álló, mindössze nyolcperces *Duettek*, Martha Graham egy – elsőként 1948-ban színpadra állított – nagyobb lélegzetvételű művének, a *Diversion of Angels and Canticle of Innocent Comedians* (Az angyalok eltérítése és az ártatlan komédiások éneke) egy részlete. A duettválogatásra egységes, önálló táncműként is tekinthetünk. Ha nem cserélődnének a *pas de deux*-ket előadó táncosok, azt gondolhatnánk, hogy egy szerelem három fejezetét látjuk – variációkat egy témára. Így azonban három különböző (pár)kapcsolat viszonyrendszerébe kapunk rövid betekintést. A három etűd közel azonos minőséget képvisel, de az első, a *White Duet* (Fehér duett) mégis kiemelkedik a másik kettő közül. Hiába ugyanaz a mozgásnyelv, az egyformán finom, már-már óvatos térhasználat, hiába a partnerolásbeli azonosságok, azt érzem, hogy ebben a duettben koncentrálódik mindaz, ami Martha Graham művészetét sajátossá teszi. Ha úgy tetszik, ez a duett a 'vasgolyó' a három között, ez mozgatja a 'testet' – vagyis a másik két koreográfiát. A Graham-féle mozgáselv – miszerint minden mozdulat a test középpontjából indul ('vasgolyó' érzése a test középpontjában) – egyszer csak önállóan működni kezd, továbblép a technika szintjéről, és egy magasabb kifejezésformává válik. Eleinte a táncosok egymással szinte alig kerülnek valódi fizikális kapcsolatba, sokszor eltáncolnak egymás mellett, mintha két szólót látnánk a színpadon, aztán hirtelen kapcsolatba lépnek, hullámverésszerűen reflektálnak egymás mozdulataira, majd folytatják magányos táncukat. A létrejövő – sokszor repetitív – érintések ezért magas hőfokú kisülések, amelyeket a kézfejek használata nélküli emelések, a visszafogott szenvedéllyel létrejövő összecsúszások tovább erősítenek. A második, a *Star* (Csillag) című duett nyelvezete kevésbé kifinomult, veszít a játékosságból, amely a harmadikban, a *Moon*ban (Hold) visszatér, de már nem tudja azt a dinamikát megragadni, mint a *Fehér duett*.

Az est többi része mellett a *Duettek*ben szembetűnő a hangsúlyos uniformizálás. A jelmeztervezőnek, Janie Taylornak jelentős szerepe van a táncosok személyiségének elsatírozásában. Kommersz fekete balettnadrágokat (nőknek rövidet, férfiaknak hosszút) és az emberi bőr árnyalatának megfelelő, púderszínű, leheletfinom anyagú, fátyolszerű felsőket tervezett a koreográfiához. A táncosok frizurája, sminkje is ennek megfelelően puritán: szorosan hátrakötött haj, halovány arcok. A szigorú, pontos technikán alapuló formanyelvet felerősíti a táncosok színpadi megjelenése, külsejük azonosra hangolása. Az ego nem létezik, nincsenek kirívó személyiségjegyek, az önkifejezésnek semmilyen külső formája nem elfogadott. A társadalom tagjai egyformák, egyetlen lehetőségük érzelmeik megmutatása által eltérni a másiktól, amelyek kifejezése azonban korlátokba ütközik. De éppen ez adja a feszültséget – egy ilyen (elképzelt) társadalomban és a színpadon is.

Ha a Graham-koreográfiában a jelmezválasztás kihat az értelmezésre, akkor a *Helix* esetében a *jelmez köré* szerveződik az értelmezés. Szinte háttérbe vesző, sötétszürke, matt egyenkezeslábast viselnek a táncosok, amihez vibrálóan kék zoknit tervezett szintén Janie Taylor. Absztrakt térbe és időbe helyeződik a koreográfia, épp ezért illeszthető be az est tematikájába, és így látható meg benne egy másik, lehetséges jelentés is: a *Helix* a kollektív lázadás, az azonos csoporthoz tartozás kifejezése. A koreográfia önmagában – a kék zoknik nélkül, jelentéktelen jelmezben – nem lenne több, mint egyszerű, bár szépen felépített formai gyakorlat, amelyben a koreográfus a geometrikus formák mozdulatra átírt variációit kutatja. A címként szereplő *helix* is erre utal: a szó háromdimenziós csavarvonalat, térben létező spirált jelent. Három férfi és három női táncos hozza létre a sokszor szimmetrikus mozdulatokat szemmel jól követhető, a térben szépen, de szigorúan megrajzolt, törések nélküli vonalak mentén. Párban, külön-külön, szólókban, *pas de trois*-ban, csoporttáncokban. A szem ide-oda jár, kapcsolatok alakulnak, szétmennek, szinkronba rendeződnek a táncosok, majd más csoportban egyesülnek, ki-be járnak a színpadon. A színpadkép sokszor olyan, akár a mikroszkóp alatt mozgó sejtek képe, vagy a mélytengeri kishalak cikázása, tömeges vonulása. Időnként egy-egy táncos kiválik, rebellisen megbontva a formát, majd magához vonz egy vagy két másik táncost, de hamar visszatérnek a (csoport)fegyelemhez. Szintén ez jellemző a partnerolásra is – megszokott formákat bont fel a férfi *pas de deux*, amelyben erotikus felhang is megjelenik. A *Helix* az emberi természet kétféle lázadását vázolja fel: a társadalom egy csoportjának kollektív lázadását (ennek szimbóluma a kék zokni) és/vagy egy adott társadalmon belül az egyén lázadását. A kitörések, az egymást támogató, visszahúzó, újra rendszerbe rendeződő mozdulatok és térformák miatt a színpadkép mindvégig mozgalmas, majd a záróképben éri el a tetőpontot, amikor is három táncos állva marad, három pedig eldől. Talán a kék zoknisok közt is létrejön egy belső szakadás.

A Millepied-koreográfia címe, a *Sarabande* a tánctörténetben jól ismert kifejezés. Mexikóban keletkezett európai telepesek táncaként, így Európában spanyol eredetű táncnak tartják. A legtöbb forrás szerint mórok és arabok által meghonosított, hármas lüktetésű férfitánc. A Millepied által választott téma tehát kötött, és nem ő az első modern koreográfus, aki ehhez a formához nyúl. Bátorsága dicséretes, mert olyan elődökkel kell felvennie a versenyt, mint Jiří Kylián, akinek 1990-es, tabudöngető *Sarabande*-ja hat férfitáncosra a modern táncművészet meghatározó előadása. Kylián ebben a művében nyíltan felvállal olyan témákat, mint az agresszivitás és a szexualitás, táncosai pedig beszélnek a színpadon. Millepied is igyekszik újragondolni a sarabande-ot, de vakmerősége, formabontása messze elmarad Kyliánétól. Ő négy férfi táncossal dolgozik, emellett két színpadon álló zenésszel (egy fuvola- és egy hegedűművésszel), akik egymást váltva a színpad jobb első sarkában adják elő J. S. Bach egy-egy idevonatkozó tételét. Az első részben egy férfiszólót láthatunk a fuvola hangjára. Táncos és zenész közt kevés a kapcsolat, kimerül egy-egy összenézésben, de annál érzékenyebb a koreográfia, amely szinte minden hangjegyre rezonál. A mozgássorok könnyedek, levegősek, a mozdulatokat a klasszikus balett határozza meg, ebbe ékelődnek be Millepied sajátos, de szintén míves, soha nem hanyag, ernyedt vagy groteszk mozdulatai. A második rész, a hegedűre előadott szólóként induló, *pas de quatre*-ba torkolló szekvencia nem veszít a könnyedségből. A „férfibarátság" szó motoszkál akaratlanul is a fejemben, ahogyan az egymással évődő, bratyizó, viaskodó, néha erőfitogtató jeleneteket nézem. A koreográfia hangulata akaratlanul is előhív bennem egy régi emléket, Robert North *Troy Game* (Trójai játékok) című koreográfiáját, ahol gladiátor jelmezben feszülnek egymásnak játékosan a táncosok, látszik rajtuk a kicsattanó férfierő. Millepied *Sarabande*-jának második részében ugyanez történik, de nem párolgó félmeztelen férfitestek fűtik fel a színpadot, csupán egymástól csak színárnyalatokban eltérő kockás inges fiatal férfiak, akik illedelmesen

csipkelődnek egymással. Nem értem a jelmezválasztást, talán egy gesztus az amerikai farmerek felé... A mozdulatok közt ekkor vélem felfedezni az amerikai modern dzsessz elemeit és néhány dinamikusabb csoporttáncnál a Broadway-musicalek nagy, csoportos show-táncainak mozdulatait. Így áll össze a kép: Millepied talán *honosítani* akarja a sarabandeot, és fogyaszthatóvá teszi az amerikai közönség számára. Hatalmas *grand jeté*k, *jazz-tour*ok, gyönyörű kézfejtartások, egy pillanatra sem lanyhuló dinamika, szinte egymást kergető jelenetek – könnyed örömtánc, amelyben a koreográfust nem érdekli a határok feszegetése, a polgárpukkasztás. Hiányzik belőle az a letisztult fegyelem, merevség, zárt formavilág, amely az est első két táncművét meghatározza, és ez felszabadulttá, súlytalanná teszi a koreográfia atmoszféráját. Millepied a társadalmi létezés újabb lehetőségét tárja elénk: egy unalmas demokrácia képét, ahol az egyének jól érzik magukat a bőrükben, de ingerszegény környezetükben igényük sincs az önkifejezésre, elfogadják helyüket.

A három, szerkezetileg erősen strukturált darab után Ohad Naharin *Yag*ja megmutatja, hogy mennyire más szervezési elveken is működhet egy táncelőadás. Naharin ikonikus kortárs alkotó, és bár lassan negyed évszázados táncnyelve, a *gaga* is intézményesülni látszik, a koreográfus mégis képes megújulni kifejezésmódjában, de ami ennél is fontosabb, érzékenyen reagál a minket körülvevő világra, reflektál a fontos társadalmi történésekre, és ezáltal egészen új aspektusát adja a kortárs táncnak.

Naharin a *Yag*ban olyan témához nyúl, amely egy ideje felforgatja a világ közéletét. A *#metoo* kampány idején a nőket érő szexuális bántalmazásról beszél. A nők elleni csendes erőszaknak a családon belüli válfaját veszi górcső alá. Szimbólumokkal teletűzdelt (vagy inkább leterhelt) művében szó szerint lépésről lépésre, lassan bontakozik ki a dráma. Mert Naharin ezúttal valódi drámát készít, amely rokonságban áll a görög sorstragédiákkal, de több pillérű hídként feszül Csehovon és Ibsenen át az említett *#metoo* mozgalomig. Többször felmerült bennem a gondolat mostanában, hogy a nőket érő emocionális és társadalmi inzultusokról elsőként Ibsen beszélt nyíltan a színpadon – Ohad Naharin drámája pedig folyamatosan áthallásokat ébreszt bennem, hiszen a *Yag* felépítése az ibseni drámákkal áll rokonságban. A koreográfus – a norvég drámaíróhoz hasonlóan – az analitikus dráma szerkesztési módját használja. Csakúgy, mint például *A vadkacsá*ban, a *Yag* felütése szerint is már minden megtörtént a múltban, így egy látszólag nyugodt, de annál sötétebb és mélyebb állóvízből indul a cselekmény. Aztán egyre inkább érezzük az analitikus metódus másik jellemzőjét – miközben a színházi szék egyre kényelmetlenebbé válik –, miszerint a nézők a vádlottak, a szereplők a bűnösök.

Yag. Fotók: Erin Baiano

A színpadon panoptikum fogad: szépen elrendezett kompozícióban állnak, ülnek, fekszenek a táncosok. Sokáig, mármár kínosan sokáig kell várni az első történésre: a színpad bal első traktusában egy ázsiai lány szólal meg végül: „A nevem Patricia." A hangja belehasít az alulvilágított színpad csendjébe, és fenyegető, hátborzongató atmoszférát teremt. Tagoltan, lassan, érzelmek nélkül beszél tovább, miközben alig látható, ismétlődő mozdulatokat tesz a kezével. Megtudunk néhány alapvető információt a családjáról. Például hogy van egy testvére, és az édesanyja már nem él. Majd a többi szereplő mondja el egymás után a saját történetét (vagyis száraz családi önéletrajzát), további nevek és információk következnek, és ez így megy egészen a darab végéig, amikor ismét Partícia veszi át a szót. A monológok fokozatosan állnak össze, falazzák be Patríciát, akiről a sorok között olvasva kiderül, hogy apja (és talán bátyja és nagyapja is) molesztálta, a család női tagjai pedig nem vettek tudomást a gyermekbántalmazásról. Nem hangzanak el konkrétumok, minden szereplő csupán saját aspektusából definiálja a helyét az adott családban. A koreográfus (író/rendező) csak sejteti a történéseket, viszont annál erősebb, vizuálisan felzaklató performanszszerű jelenetekkel ad nyomatékot ítéletének. Sokáig nehéz lesz elfelejteni néhányat. Amikor például a lány és az apa levetkőzik és ruhát cserél. Nem nyílt színi vetkőzésről van szó, nem a naturális valóság a felzaklató, hanem éppen az alattomos erotika, a csendes erőszak, ahogyan a kislány ártatlan világába apránként hatol be a szülő, akiben a kislány naivan megbízik. Vizuális kellékként egy ajtó van a koreográfus segítségére, azon keresztül adják át a ruhákat egymásnak (pontosabban csak a lány ölti magára apja ruháit, ahogyan a szülő bekebelezi, elnyeli a lelkét), az apa meztelen marad, és az ajtóval a földre kerül, azzal takarózik. Majd arra mászik rá az anya, aki így már képtelen fizikálisan közel kerülni a férjéhez. Aztán a lány is ráugrik az ajtóra, mintegy revánsként a korábbi bántalmazásért, amikor az apának már nincs lehetősége őt bántani. Kevésbé brutális, de szintén maradandó kép, amikor a lány kínai szerencsesütiket helyez nőrokonai lába elé. A sütik ropognak és megsemmisülnek – a jelenet erős szimbólum: a lány/a család jövőjén tipornak végig a szereplők, a sorsukban rejlő szerencsét tapossák el. Ahogyan polgári drámáiban Ibsen ítéletet mond a társadalom fölött, úgy fogalmazza meg Ohad Naharin is a véleményét a mostani társadalmunkról, amely szemet huny a gyermekek és nők szexuális kihasználása, bántalmazása fölött. Ahogyan Ibsen, Naharin is egy fontos jelkép (az ajtó) köré szervezi darabját, és fokozatosan leplezi le a hazugságokat. Így válik az előadás végén a meztelen apa földön vonagló teste a megszégyenülés, a társadalomból való kivetettség szimbólumává.

Fotó: Szarka Zoltán

KRICSFALUSI BEATRIX

VIHAR UTÁNI CSÖND

Avagy a #metoo mint a polgári illúziószínház allegóriája

A magyar médiatérben a 2017/18-as színházi évad elején – egészen pontosan Sárosdi Lilla a Facebookon 2017. október 14-én közzétett posztjával – robbant az USA-ból indult *metoo-hashtag*, amely aztán itt is virálisan terjedt; a nyomában napvilágra került szexuális visszaélések hetekig intenzíven tematizálták a közbeszédet. Az évad végeztével talán nem árt visszatekinteni, és mérleget vonni, vajon az azóta már többrendbeli szexuális zaklatással és nemi erőszakkal bíróság előtt is megvádolt Harvey Weinstein filmproducer személye körül szárba szökkent társadalmi vita mennyire váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Már csak azért sem, mert míg a viharos októberi-novemberi heteket követően elülni látszott a botrány, addig az elmúlt hónapokban mintha újra megszaporodtak volna az egykori főszereplőkkel kapcsolatos hírek. Noha nem úgy, mint az Egyesült Államokban, ahol a megalapozott gyanúba keveredők szinte folyamatosan mondanak le a gyakran évtizedeken keresztül betonbiztosnak tűnő vezető pozíciójukról, kiírják őket filmekből és addig az ő arcukkal eladott sorozatokból, elveszítik műsoraikat, rajongótáborukat, reklámértéküket – és végül, de nem utolsósorban bíróságok előtt kell felelniük tetteikért.

Kezdetben mifelénk is hasonló látszott lejátszódni a szexuális visszaélések sokak által nevesített elkövetőivel. Marton László munkaviszonyát a Vígszínház megszüntette, tanári működésének szüneteltetését maga kérte a Színház- és Filmművészeti Egyetemen (igaz, ezt és egy független vizsgálóbizottság felállítását az egyetem egykori és jelenlegi hallgatói is kezdeményezték), tagságát a Magyar Művészeti Akadémiában felfüggesztette (s mint kiderült, a kanadai Soulpepper Theatre egy szexuális zaklatást követő vizsgálat eredményeként már két évvel korábban véget vetett munkakapcsolatuknak). A Fővárosi Operettszínház előbb magánszemélyeknek és sajtóorgánumoknak küldött ügyvédi figyelmeztetésekkel próbálta megakadályozni a Kerényi Miklós Gábor „művészetpedagógusi" tevékenységéről és „szenvedélyes, lobbanékony természetéről" tanúskodó történetek napvilágra kerülését, mikor azonban egymás után jelentkeztek az áldozatai, az intézmény igazgatója elindította nyugdíjazását, és felmentette a további munkavégzés alól. (Mindkét alkotó rendezései repertoáron maradtak, egzisztenciális ellehetetlenülésük tehát egyetlen percig sem tűnt valós veszélynek.) Ennyivel meg is elégedtek a szexuális visszaélések elleni forradalomnak megálljt parancsolni kívánók, mondván, ne kívánja a vérszomjas nép újabb fejek hullását, „újabb életek tönkretételét"; a bűnösök megkapták méltó büntetésüket, innentől konkrét sze-

mélyek megnevezése nélkül foglalkozzunk a rendszerszintű problémával (az érvelés paradox mivoltára a későbbiekben visszatérek).

Csakhogy már 2018 februárjában felröppent a hír, hogy Marton Lászlót a veszprémi Petőfi Színház és a Rózsavölgyi Szalon is tárt karokkal várja. A legnagyobb probléma ezzel még csak nem is az, hogy mindössze négy hónap elteltével gond nélkül térhet vissza abba a szakmai közegbe dolgozni, amelyben évtizedeken keresztül háborítatlanul használt szexuális tárgyként neki informálisan alárendelt emberi lényeket. Hanem az, hogy a szóban forgó intézmények vezetői (Oberfrank Pál és Zimányi Zsófia) döntésük kommunikálásakor – már csak imázsvédelmi okokból is – Marton ártatlanságáról, az ellene folytatott „igazságtalan hadjáratról" beszélnek, vagyis az áldozatok szavahihetőségének kétségbe vonásával érvelnek. Az SZFE-n indított etikai eljárás eredménye nem ismeretes a szélesebb közvélemény számára, mindössze annyi tudható a Színházművészeti Intézet új vezetője, Bagossy László által adott interjúból, hogy ugyan nem érkezett „panasz vagy kifogás a tanári működésével kapcsolatban", ő maga nem támogatja Marton a tanév végén lejáró szerződésének meghosszabbítását, mert az egyetem polgárai „végletesen megosztottak a személyét és az ügyét illetően".[1]

Míg Marton László egy rövid, a bocsánatkérés kétségkívül bonyolult beszédaktusát kérdéses sikerültséggel teljesítő közleménytől eltekintve nem szólalt meg a nyilvánosság előtt (erkölcsi és művészi kvalitásainak, az ezekből „egyenesen következő" ártatlanságának bizonygatását nagy társadalmi presztízzsel rendelkező kollégái-barátai-tanítványai végzik el), addig Kerényi Miklós Gábor a médiatér erre fogékony szegmensében maga viszi színre ártatlanságát és áldozati narratíváját. Interjúiból egy, a másik szempontjaira vak, önreflexióra, következésképp önkritikára képtelen, autoriter személyiség rajzolódik ki, aki érvelésében jól felismerhetően a bántalmazók önigazoló és önfelmentő retorikáját működteti (ennek része az is, hogy önmagát állítja be megbélyegzés és nemtelen támadások áldozataként).[2] Emellett a rendezés gyakorlatáról és művészetéről, színészképzésről, logopédiáról, pszichológiáról és pedagógiáról is olyan hajmeresztően dilettáns és kártékony megállapításokat tesz, ami a nevezett diszciplínák képviselőit akár megszólalásra is késztethette volna (így a pergő „r" hangról, amely egyes fiatal felnőttekből csak akkor jön ki, ha a direktor úr ceruzával a szájukban a térdére fekteti őket, hogy csak a legelképesztőbb példát idézzem). Az Operettszínház 2018. március eleji közleménye szerint az akkor lezárult belső vizsgálat során „a feltárt eseményekkel kapcsolatban közvetlen tanúk vagy egyéb bizonyítékok nem merültek fel", az ügyben nem született feljelentés, és a fent említetteken túl további munkajogi lépéseket sem láttak szükségesnek. Kerényi ezen felbátorodva – mondván, deklarálódott ártatlansága – intenzív médiakampányba kezdett egykori munkahelye és kedves közönsége visszaszerzése érdekében, amelynek során „olyan magatartást tanúsított, amely alkalmas a munkáltató jó hírnevének, jogos gazdasági érdekeinek veszélyeztetésére", ezért Lőrinczy György 2018. április 13-án rendkívüli felmentéssel megszüntette a munkaviszonyát (a döntést Kerényi a legutóbbi hírek szerint munkaügyi bíróságon kívánja megtámadni).

Mindeközben a történet női főszereplőjéről, Sárosdi Lilláról annyi tudható, hogy átadta szerepeit a még műsoron lévő független színházi produkciókban (a Dollár Papa Gyermekeinek *Csehov*jában és a Sajátszínház *Éljen soká Regina!* című előadásában), és az ARTE televízió értesülése szerint férjével, Schilling Árpád rendezővel és gyerekeivel Franciaországba költözik. Ezek a hírek nemigen érték el a hazai média ingerküszöbét, még szűk szakmai körben sem találtak nyilvános visszhangra.

Hát röviden ennyit arról az unos-untalan hangoztatott aggodalomról, hogy a *#metoo* és a sokak által kárhoztatott genderforradalom átesett a ló túloldalára, boszorkányüldözésbe fordult, az érosz és a „szabad szerelem" elpusztítására, ha nem egyenesen a férfiak „kiherélésére" irányuló hecckampánnyá vált. Az igazság ezzel szemben az, hogy a szexuális visszaélések leleplezését és megakadályozását célzó társadalmi mozgalom olyan orkánerejű szélként söpört végig Magyarországon, amely után személyi sérülés és anyagi kár, no meg a vihar utáni halálos csönd maradt. Mióta a média nem szállítja az újabb és újabb, konkrét személyekhez köthető, közfelháborodást okozó történeteket, mintha már senkit nem érdekelne a téma, sem a Facebook ítélőszékén uszuló kommentelőket, sem a jelenséget a maga összetettségében körüljárni hivatott újságírókat. Ezzel azonban bele is ütköztünk a szexuális visszaélések feltárását és a róluk folytatott közbeszédet övező számos paradoxon egyik legfontosabbikába. Egészen pontosan abba, hogy a jelenség természeténél fogva, vagyis latenciája, a benne munkáló hatalmi egyenlőtlenségek és jogi értelemben vett bizonyíthatóságának nehézségei miatt rá van szorulva a nyilvánosságban való megjelenítésre (ne feledjük, Amerikában sem jogerős bírósági ítéleteket hoztak nyilvánosságra, hanem az újságírók által feltárt történetekből lesznek jó esetben gyanúsítások, vádemelések, ítéletek vagy peren kívüli megegyezések). A szexuális visszaélések akkor kerülnek ki az elkövetők védelmét szolgáló, általuk kikényszerített hallgatás köréből, ha bátor emberek megtörik a csendet, és a zaklatókat nevesítve elmondják történeteiket; sokan egymás után, egymás hangját felerősítve. Az ugyanis, ahogy beszélünk (vagy épp nem beszélünk) a szexualitás a köz- és magánügyek közti kétségkívül homályos zónába tartozó gyakorlatáról, nem a dologhoz képest másodlagos és külsődleges nyelvi probléma, hanem része magának a problémának. (Kezdve mindjárt azzal, hogy nők és férfiak milyen konszenzusra tudnak jutni egymással arról, hogy mi minősül udvarlásnak, kéretlen közeledésnek, visszaélésnek vagy egyenesen erőszaknak. Az emberi szexualitás nem kizárólag ösztönös, hanem tanult viselkedés, ekképp jelentős mértékben nyelvi meghatározottságú; a nyelv pedig aligha tekinthető transzparens, ha tetszik „ártatlan" közvetítő közegnek.)

Vagyis bármilyen félelmetes volt megtapasztalni, hogyan esnek neki a véleménynyilvánítás szabadságával gátlástalanul élő kommentelők a megvádolt személyeknek (de még inkább a megszólaló áldozatoknak), ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy konkrét elkövetők megnevezése nélkül nem lehet általánosságban a jelenségről beszélni. Hiszen a szexuális visszaélés jelensége azért létezik, mert bizonyos emberek feljogosítva ér-

1 „Merre tovább színészképzés? Várhegyi András beszélget Bagossy Lászlóval", 2018.05.04., https://fidelio.hu/szinhaz/merre-tovabb-szineszkepzes-interju-bagossy-laszloval-583.html.

2 Vö. „Kerényi Miklós Gábor: Abba kötök bele, akit szeretek", Kovács Bálint interjúja az Operettszínház korábbi igazgatójával a zaklatási vádakról, 2018.04.22., https://index.hu/kultur/2018/04/22/kerenyi_miklos_gabor_interju_operettszinhaz_zaklatas_maros_akos/; Kerényi Miklós Gábor Rónai Egon vendége 2017. november 13-án az ATV *Egyenes beszéd* című műsorában, http://www.atv.hu/videok/video-20171113-kerenyi-miklos-gabor.

zik magukat arra, hogy szándékosan vagy a másik határaival nem törődve megalázó helyzetbe hozzanak velük szemben kiszolgáltatott emberi lényeket (és megszűnni is csak akkor fog, ha a zaklatók felhagynak a tevékenységükkel). A gond csak az, hogy a tömegnyilvánosságnak rettentő ereje ugyan van, felelőssége azonban semmi – azzal csak a benne arccal és névvel megszólaló egyének rendelkeznek. Meg persze az újságírók, akiknek a gyors hírek pörgetésén alapuló médialogikával szembemenve kell alapos kutatómunkát végezniük egy rendkívül bizonytalan jogi, következésképp gazdaságilag rizikós környezetben (ám történetüket névvel, arccal, jogi felelősségük tudatában vállaló bátor megszólalók hiányában ők sem tudnak foglalkozni az üggyel).[3]

Alighanem a mindközönségesen múltfeldolgozásnak nevezett gyakorlatban való járatlanságunk is közrejátszott abban, hogy a hosszú évtizedekig tartó hallgatást megtörő hangzavart nem érdemi vita és konkrét intézkedések, hanem a fennálló állapotot restauráló csend követte. Az ügynökakták nyilvánosságra hozatalának elmaradása miatt a magyar társadalomnak nemigen adatott meg az a kétségkívül fájdalmas, mégis elemi erejű tapasztalat, hogy sokaknak kelljen egyidejűleg szembenézni a múltban elkövetett tetteikkel; hogy köztiszteletben álló emberekről, szeretteinkről, barátainkról derüljön ki az, hogy mégsem azok, akiknek hittük őket; hogy gyakorolni lehessen a beismerés, megértés, vezeklés, megbocsátás gesztusát. (Érdekes módon még ugyanaz az érvelési séma is felbukkan mindkét esetben a felkavaró társadalmi vitát helytelenítők vélekedésében, miszerint ha nem derülhet ki válogatás nélkül mindenkinek a bűne, akkor inkább fedje az egészet a felejtés jótékony homálya; az nem „igazságos", hogy mindössze néhányan bukjanak bele a botrányba.)

Pedig nagyon sok mindenről lehetett és kellett volna – úgymond „nyugati mintára" – széles körű társadalmi vitát folytatni a színházi szférában napvilágot látott (de nyilván korántsem csak erre a szektorra jellemző) szexuális visszaélések kapcsán, ami még az ősz folyamán megjelent néhány szakszerű és elemző írástól eltekintve sajnos nem történt meg. Nem beszéltünk többet a nemek közötti egyenlőtlenségekről és azok személyes, gazdasági és társadalmi vonatkozásairól, munkahelyi és párkapcsolati hatalmi dinamikáról, férfiak és nők sokszor radikálisan eltérő szexuális tapasztalatáról (mi számít „rossz szexnek" az egyik és a másik fél szemszögből nézve),[4] annak a bizonyos normaváltásnak a természetéről, a bocsánatkérés mibenlétéről (amely beszédaktusként valóban maga hozza létre a bűnelkövetőt, épp ezért nincs benne helye a feltételes mellékmondatot bevezető „ha" szócskának), és még oly sok minden másról. Olyannyira, hogy az elkövetők személyiségi jogaira és indokolatlan bosszúhadjáratokra hivatkozva lecsendesített médiatér-

3 Ebben az összefüggésben igen tanulságosnak bizonyul mindaz, ami az erdélyi magyar színházi életben történt. A Transindex – a fülsiketítő csendet megelégelve – nem kellő körültekintéssel, alapos nyomozás nélkül vett át egy Váta Lórándot megvádoló Facebook-bejegyzést, ami miatt a Magyar Újságírók Romániai Egyesülete etikai bizottságának elmarasztaló ítélete után a színész a portált kiadó Média Index Egyesület, a csíkszeredai Média Net Kft., illetve Kulcsár Árpád volt főszerkesztő ellen 50 000 eurós kártérítési pert indított. Ahogy az sem lehet véletlen, hogy a magyarországi sajtóérdeklődés végét is egy olyan médiaszereplés jelentette, amelyet ebben a formában alighanem hiba volt adásba engedni (Kátai István Szikora János viselkedésével szemben megfogalmazott kifogásaira gondolok).

4 Ehhez lásd pl. Aziz Ansari esetének vonatkozásában: Lili Loofbourow, „The female price of male pleasure", http://theweek.com/articles/749978/female-price-male-pleasure.

HIRDETÉS

ben kisvártatva felerősödtek az emancipációellenes, a férfiak „meghurcolásáról", mi több „kiheréléséről" értekező hangok.[5] (Amin megint csak nincs mit csodálkozni egy olyan országban, ahol a közbeszédben gyakorlatilag a feminizmus széles körű elterjedése nélkül tudta megvetni a lábát az antifeminista diskurzus.) Azzal a vélekedéssel, hogy a férfiak dolga mindig is a hódítás volt, és most valami olyasmit kiáltunk ki bűnnek, ami eddig teljesen normálisnak számított, nem az a baj, hogy nem politikailag korrekt. Hanem az, hogy a) nem tud különbséget tenni hódítás, illetve erőszakos közeledés/szexuális zaklatás között (hímtagot kéretlenül fiatal lányok szájába rakni például sohasem számított romantikus udvarlásnak); b) következésképp az utóbbit is időtlenül érvényes normaként tételezi (s ha valamivel, hát ezzel kétségkívül megalázza azokat a férfiakat, akik sohasem gondolták normálisnak a nők zaklatását); c) a világot biológiai alapon osztja fel hódítókra és meghódítottakra, aktív cselekvőkre és passzív elszenvedőkre, birtokló alanyokra és birtokolt tárgyakra, amivel d) ékes bizonyítékul szolgál arra, hogy megfogalmazója a legcsekélyebb mértékben sem érti a biológiai és társadalmi nemek közti különbségtételt. Továbbá sajnos semmilyen módon nem sikerült dialógusba kerülnie mindazzal, ami ebben a kérészéletű mozgalomban a gyakran évtizedeken át hallgató áldozatok szájából elhangzott.

Változásokat kikényszeríteni képes társadalmi nyomás hiányában a kulturális közintézmények sem érezték szükségét annak, hogy ebből a szempontból felülvizsgálják a munkavégzés körülményeit, protokollokat alakítsanak ki a szexuális visszaélések megakadályozására és kezelésére. Egy-két kivételtől (MKE, ELTE) eltekintve a felsőoktatási intézmények sem látták indokoltnak a történtek fényében felülvizsgálni az etikai kódexüket, de nem léptek a szakszervezetek, az írószervezetek és a művészeti akadémiák sem. Színházi berkekben különösen nagy csend honol: a kőszínházakat tömörítő két nagy szervezet eleve csak elhatárolódni tudott, jellemző módon az ügyben legkevésbé érintett és leginkább erőforrás-hiányos Független Előadóművészeti Szövetség vállalta magára a probléma kezelését (a 2017 novemberében tartott nyílt fórum azonban mintha folytatás nélküli elrugaszkodásnak bizonyult volna). A színházi szakmát kétségkívül negatív színben feltüntető botrány után egyetlen közpénzen fenntartott, állandó társulattal rendelkező színház sem gondolta, hogy akár csak imázshelyreállítási okokból lépéseket kellene tennie szervezeti kultúrájának transzparens felülvizsgálata, s ha szükséges, megváltozatása érdekében. Ugyanezek – a szereposztó díványt természetesen csak a színháztörténet sötét korszakaiból ismerő – intézmények azonban gátlástalanul használják marketingcélokra a nők ügyét: a Karinthy Színház „egy csokor (!)" kizárólag férfiak által írt és rendezett „tipikus női darabbal" hirdette meg a nők évadát, mondván, beszélni akarnak a nőkről (s még csak fel sem tűnt nekik, hogy ez a megfogalmazás ebben a formában problematikus lehet, esetleg a nők magukról is tudnának beszélni). És természetesen a hosszú évtizedeken keresztül a ház szeme láttára zajló Marton-ügy tisztázása érdekében máig egyetlen mondattal elő nem álló Vígszínház is a női alkotókat és a női történeteket helyezi fókuszba, olyannyira, hogy még a Házi Színpadra (!) is beengedi a róluk szóló előadásokat. A nagyszínpadon lesz még Molnár *Liliom*ja, Cassavetes *Premier*je, Ibsen *John Gabriel Borkman*ja (miért is nem egyenesen *A vadkacsa*?[6]), vagyis biztosak lehetünk abban, hogy a magas művészet magasztos eszközeivel magas művészi színvonalon fognak foglalkozni magas presztízsű férfi rendezők a női alávetettséggel, de még a színházcsinálásban rejlő erőszakkal és hatalmi dinamikával is. Így gondolják a polgári illúziószínház apparátusát gond nélkül társadalomkritikai üzemmódba helyezni azok, akik az intézményben történt (össztársadalmi szempontból is releváns) szexuális visszaélések felderítéséhez semmivel sem járultak hozzá – avagy így válik a művelt polgárság illúzióképző színháza a *#meetoo* allegóriájává.

A legmegdöbbentőbb, egyszersmind legbeszédesebb hallgatás azonban mégis az alkotófolyamatban rejlő, néha lelki vagy fizikai bántalmazássá fajuló strukturális erőszakot övezi. Andriy Zholdak kolozsvári *Rosmersholm*-rendezésének háborítatlan diadalmenete ékes bizonyítéka annak, hogy a rendezői színház működésében rejlő hatalmi hierarchia reflektálására képtelennek bizonyul a magyar színházi szakma. Mondjuk az ügyben érintett színházigazgatók és fesztiválválogatók minden rendelkezésükre álló diszkurzív és organizációs eszközt bevetnek annak érdekében, hogy mind Romániában, mind Magyarországon megakadályozzák az erről szóló szakmai vitát, mi több, kategorikusan tagadják annak létjogosultságát. (Teszem hozzá, a hatalmi és nemi egyenlőtlenségekre való vakságuk performatív színrevitelét végzik el ezek a férfiak akkor, amikor rendre *ex cathedra* bulvároznak le tudományos fokozattal rendelkező, jobbára nőnemű szakírók tollából származó, színház- és társadalomtudományilag megalapozott érveket mozgósító szövegeket. S hogy félreértés ne essék: nem az a gond, hogy tetszésükre való ez az egyébként esztétikájában is erőszakos és pszichotikus előadás, hanem az, hogy blokkolják a róla szóló szakmai-kritikai beszédet.) A POSZT-on hulló díjeső után minden színész megtanulhatta, hogy a művészet szent célja szentesíti az eszközt; innentől kezdve már csak azt kell tudnia eldönteni, hogy vajon a próbafolyamat címszó alatt őt abuzáló rendező zsenijében benne van-e a fesztiválnyertes potenciál, mert akkor kétségkívül megéri végigcsinálni. Nem tudom, az illetékesek ezt akarták-e üzenni az elismeréssel, még az is lehet, hogy igen.

A mából visszatekintve úgy tűnik, 2017 forradalmira hangolt októberében – hasonlóan ahhoz a régi-régi őszhöz – volt néhány reménnyel és félelemmel teli nap, amikor egyesek (és ezt nem a káröröm mondatja velem) minden reggel rettegve várták esetleges lelepleződésük hírét, mások pedig azt hitték, hogy folyhat más mederben is ebben az országban az élet. Gyorsan kiderült, hogy rendszerszintű változás elindulására esély sincs, sőt, közvetlen reakcióként visszarendeződéssel kell számolni (már november elején nem voltak elérhetők a Facebookon az elkövetőket nevesítő *#metoo*-posztok, ideértve Sárosdi Lilláét is; az ügyről szóló internetes publikációkban a posztok beágyazásának technikai lehetősége révén ma is jól látható ez a tátongó hiány). Azt csak remélni lehet, hogy a történtek egyéni szinten sokakból önvizsgálatot, akár habitusbeli változást váltottak ki.

Ha mégsem, hát akkor itt fogunk élni.

5 „A nők ugyanolyan tébolyultak, gonoszak és kegyetlenek, mint a férfiak", Csatádi Gábor interjúja Pelsőczy Rékával, https://www.potszekfoglalo.hu/2018/05/15/a-nok-ugyanolyan-tebolyultak-gonoszak-es-kegyetlenek-mint-a-ferfiak-interju/.

6 A botrány kirobbanásakor a Vígszínház már kitűzte Ibsen darabjának bemutatóját Marton László rendezésében. A Pesti Színházban 2017. december15-ére tervezett premier elmaradásáról a színház 2017. október 26-án közleményben tájékoztatta a bérletes közönséget, az előadás nem valósult meg. *A szerk.*

ANTAL ATTILA

SZEMÉLYES TRAUMA – TÁRSADALMI TABU

Két előadás a nemi erőszakról

2017 októberében új időszámítás kezdődött. Nem vallási vagy politikai okokból, hanem reakcióként a személyi szabadság és a testi integritás elleni támadásokra. A szexuális zaklatások jéghegye kezdett kiemelkedni a hallgatás tengeréből, és kezdte lassanként megmutatni valódi méreteit. A témát már nem relativizálhatjuk tovább: az eseteket ki kell vizsgálni, az elkövetők ellen azonnali intézkedéseket kell tenni, és a bántalmazott nők mellé kell állni.

Az Egyesült Államok után Magyarországon is kipattant a botrány, a közszereplők után barátaink, rokonaink, ismerőseink is megszólalhattak: egy egyszerű *hashtag*gel (#) nyíltan vállalhatták, hogy elszenvedői voltak a szexuális zaklatás valamilyen formájának. A nemi erőszak jelensége azonban jóval összetettebb annál, minthogy egy ilyen kampány feltárhatná, mit is jelent valójában. A leegyszerűsítés következménye, hogy ettől kezdve *minden* és *bármilyen* megnyilvánulás szexuális zaklatásnak *számíthat*, így a jelenség relativizálódik, az áldozatok történetei hiteltelenné, erőtlenné válnak, a (potenciális) erőszaktevők védekező pozícióba ássák be magukat, és tovább mélyül a frusztrációk és a nemek közötti egyenlőtlenségek szakadéka.[1] Traumát azonban nemcsak a szexuális zaklatás legsúlyosabb formájának tekinthető, a nemi szervek érintkezését és penetrációt[2] feltételező nemi erőszak okoz, de az azzal való próbálkozás, fenyegetés, illetve a molesztálás különböző formái is. Az online kezdeményezés fontos és hasznos. Kell hogy tudjuk: megszólalhatunk. Én is. *#metoo.*[3]

A *posztdramatikus* színház paradigmája társadalmi szempontból azért értékes, mert magán az előadáson kívül figyelembe veszi létrejöttének körülményeit és környezetét is, ami mind szerves részét képezheti a színpadi eseményeknek. Ha az előadás megfelelő érzékenységgel és jó időzítéssel nyúl egy, az adott környezetben jelen lévő, de kevéssé ismert és feldol-

Foreign Body. Fotó: Chantal Guevera

1 Ezzel kapcsolatban (is) érdemes kézbe venni Camille Paglia amerikai feminista kultúrantropológus írásait, a *Sexual Personae*től (New Haven: Yale University Press, 1990) a *Free Women Free Man*ig (New York: Pantheon Books, 2017).

2 Több ország (pl. Törökország, Kína és 2017-ig Szerbia) büntető törvénykönyve szerint a védekezés is feltétele a nemi erőszak tényállásának.

3 Sem szándékom, sem terem nincs itt olyan szempontokkal foglalkozni, amelyek igazolnák vagy megkérdőjeleznék a *#metoo* kampány hatékonyságát, hogy mennyire lehet kontraproduktív, egyoldalú vagy általánosító egy ilyen akció.

gozott jelenséghez, a színház képes lehet olyan társadalmi tabuk ledöntésére, amelyekről más körülmények között nehéz ilyen mélységében és hatásosan beszélni. Arcot, testet, hangot adva az áldozatnak egy színpadi esemény felszabadító lehet nemcsak a bántalmazott személyre nézve, hanem minden, sorsát némán tűrő elszenvedőre is: segíthet értelmezni viselkedésüket, a trauma feldolgozásának kihívásait azok számára is, akik soha nem éltek át hasonló helyzeteket.

A nemi erőszak *kultúrája*

Kultúránk szerves része a nők ellen elkövetett nemi erőszak. Az azt tematizáló történetek a görög mitológiától Shakespeareen át napjainkig[4] állandóan jelen vannak a legkülönfélébb műalkotásokban, az irodalomtól a képzőművészeten át a filmig.[5] Ezekben az ábrázolásokban azonban az áldozat szinte kivétel nélkül megmarad az áldozat *tárgyiasított* minőségében: ő az, akivel *megtörténik* az erőszak. Ez beleillik (a művészetekben is) a nőknek szánt passzív szerepbe, a nőt nézni jó, idealizálni lehet nemcsak szépségét, hanem szenvedését is. Napjainkra lassú paradigmaváltás érzékelhető a témával kapcsolatban, aminek köszönhetően már nemcsak a színpadi akció szenzációján keresztül találkozhatunk a nők ellen elkövetett erőszakos cselekményekkel (például számos társadalmilag elkötelezett, háborút tematizáló előadásban), de néha bepillantást nyerhetünk az áldozat világába az ő szemszögén keresztül is. Ezek az alkotások azonban még mindig ritkaságszámba mennek, és legtöbbször sokkolnak és megbotránkoztatnak (még akkor is, ha igyekszünk a politikai korrektség mögé bújva *lenyelni*, amit látunk). Amikor viszont a nő szakít a hagyományosan ráosztott szerepkörrel, és a *nézés irányítójává* válik, azaz ő határozza meg a pozícióját, annak határait és a társadalmi szerepeket, ez arra kényszeríti a nézőt, hogy kilépjen saját komfortzónájából, és szembesüljön az idealizált kép összeomlásával (Sarah Kane darabjai és a bemutatókat követő reakciók kiváló példák erre).[6]

A hagyományos kép összeomlásának (vagy lerombolásának) felelősségét azonban kevesen merik felvállalni, talán ez is lehet az oka annak, hogy világszerte (nem csak Magyarországon) nagyon kevés színházi előadás foglalkozik érdemben a nemi erőszak jelenségével: aki nem élte át, nehezen tudja a témát igazán *magáévá tenni*, aki átélte, kevés eséllyel szeretné viszontlátni történetét a színpadon, ehhez ugyanis számos félelmet és akadályt kell leküzdenie, nem utolsósorban pedig újra átélnie a traumát – méghozzá ezúttal egy nyilvános térben. A nemi erőszak annak ellenére, hogy büntető törvénykönyvben szabályozott bűncselekmény, nem igazán kerül ki a privát szférából: „a nemi bűncselekmények terén felettébb jelentős a latencia, azaz a bűntettek rejtve maradása. Annak, hogy az áldozatok nem tesznek feljelentést, oka lehet a család nyomása, de a megbélyegzéstől és a hatóságok hozzáállásától való félelem is."[7]

Ahhoz azonban, hogy a színházban túllépjünk az egydimenziós pamfleteken, illetve a társadalmilag tudatos, de az ismeretterjesztés nívóját sem megugró előadások szintjén, vagyis hitelesen tudjunk e tabuhoz nyúlni, éppen a hozzá való *személyes viszony* lehet a kulcs: különleges hatással bír, ha az áldozat képes megszólalni, sőt nyilvános térbe helyezni történetét. A következőkben bemutatott, a posztdramatikus színház stratégiáit alkalmazó két előadás kiindulópontja közös: a nemi erőszak személyes megélése és az annak feldolgozásával eltöltött hosszú idő (mindkét előadás tizenegy évvel a trauma elszenvedése után készült). A produkciók verbatim szöveganyaggal dolgoznak, és létrehozásukban fontos alkotói szerep hárul a nemi erőszak elszenvedőire is. Egyik előadás sem dramatizálja, azaz nem helyezi *drámai környezetbe* a történteket, vallomásszerű szöveganyagát nem rejti fiktív figurák dialógusai mögé, viszont mindkettő egyszerre foglalkozik magával az eseménnyel, valamint annak értelmezésével. A két produkció között azonban van néhány alapvető különbség is, amelyek közül a leglényegesebb talán a *kontextus.* Az egyik Nagy-Britanniában készült, ahol mind az állam, mind a civil szektor – törvényileg és segélyszervezeteken keresztül is – egyfajta segítő kezet, biztonsági hátteret nyújt az elszenvedőknek, a másik pedig Szerbiában, ahol nem létezik semmilyen, az *áldozatot*[8]

4 Szinte minden görög istenségnek van legalább egy olyan története, amelyben elrabolt, megerőszakolt egy (általában halandó) nőt; Shakespeare-nél gondoljunk csak Laviniára a *Titus Andronicus*ban, vagy a *Lucretia meggyalázásá*ra, vagy akár az implicit utalásra a Mirandát megbecstelenítő Calibanra *A vihar*ban.

5 Például: Stanley Kubrick: *Mechanikus narancs*; Sam Peckinpah: *Szalmakutyák*; Pier Paolo Pasolini: *Saló*; Lars von Trier: *Dogville, Hullámtörés*; Srđan Spasojević: *Szerb film*; Gaspar Noé: *Visszafordíthatatlan*; Paul Verhoeven: *Elle*, és még hosszan folytathatnánk a felsorolást.

6 L. Laura Barton, „Why do Plays about Sex and Violence Written by Women Still Shock", *The Guardian*, 2016.02.27., https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/27/why-do-plays-about-sex-and-violence-written-by-women-still-shock-sarah-kane-cleansed.

7 Mondja Szomora Zsolt, a Szegedi Tudományegyetem Jogi karának intézményvezető helyettese. L. Lándori Tamás, „Így változik a nemi büntetőjog", *Magyar Nemzet*, 2017. nov. 18., https://mno.hu/belfold/igy-valtozik-a-nemi-buntetojog-2428448.

8 A szóhasználattal kapcsolatban is felmerülnek kérdések. Áldozat vagy túlélő? Az *áldozat* kifejezés eleve segítségre szoruló pozíciót implikál,

Nečiji Anđeo. Fotó: Marija Jevtić

segítő infrastruktúra. A kontextusok közötti lényeges különbség hatása érezhető mind az előadások formanyelvének kialakításában, mind létrejöttükben és befogadásukban.

Az idegen test

Ahogy a *Foreign Body* (2017) című fizikai színházi előadás[9] alkotója és előadója, Imogen Butler-Cole is megjegyzi: „fontos destigmatizálni a szexuális erőszak körüli dialógust, igenis szólnunk kell róla. [...] amíg nem beszélünk, újra és újra meg fog történni. A megelőzés felé csak úgy tudunk lépéseket tenni, ha nyilvános térbe helyezzük őket."[10] Butler-Cole előadásában saját és további nyolc nő történetét dolgozza fel a fizikai színház elemeit a verbatim színház jellegzetességeivel elegyítve: saját vallomása, az erőszaktevőjével készített interjúja és a többi bántalmazott nő vallomásának hangfelvétele képezi az előadás hangzóanyagát. A tantrikus gyakorlatokból kiinduló koreográfia és az ebből létrejött energikus, szexuális töltetű mozgás pedig az előadás fizikai környezetét adja. A testi jelenlétről azonban leválik az erőszak lelki hatásának verbális dokumentációja. A történet felvételről, a mozgástól függetlenül, egy, a testtől elkülönülő aurális térben, egyfajta *külső hatásként* jelenik meg a színpadon. A színházi formanyelv irányából kritikusan szemlélve ezt a megoldást arra következtethetnénk, hogy így az előadónak könnyebb, hiszen nem kell újra és újra *kimondania*, mit élt át. Másrészt azonban a nemi erőszak először valóban a *testet* érinti, és ez a trauma csak a későbbiekben hat ki az áldozat lelki világára, így a két sík színpadi elválasztása tartalmilag igazolást nyer.

Az előadásban egy olyan különleges szituációval találkozunk, ahol az erőszaktevő is hajlandó (arc nélkül, de saját hangján) megszólalni. Miután ugyanis szembesítették tettével, és beismerte, elítélte azt, valamint engedélyezte, hogy a vallomása belekerüljön az előadásba, Butler-Cole elállt a feljelentéstől. Színházi értelemben, a befogadó szempontjából azonban felmerülhet a kérdés, vajon ez a hozzáállás felmenti-e az erőszaktevőt, csökkenti-e tette súlyát. Vagy ez a fajta szembesítés a traumafeldolgozáson túl épp abban is segít, hogy ne egyoldalú vádaskodásként, sokkal inkább objektív tényként szólalhasson meg a történet?[11]

Kontextusát tekintve, a későbbiekben elemzett előadástól eltérően, itt megfigyelhető az a fajta társadalmi beágyazottság, amely biztonságot nyújt egy ilyen produkció színreviteléhez. Amellett, hogy az áldozat a segélyközpontok és a traumával foglalkozó állami, orvosi, szociális szervek segítségét bármikor igénybe veheti, a *Foreign Body* alkotóinak arra is volt lehetőségük, hogy hároméves munkafolyamat során találják meg az előadás végleges formáját, és a társadalmi szerepvállalás teljes tudatában olyan támogató környezetben játsszák a darabot ma is, amely segíti a túlélőt a trauma értelmezésében és hatékony feldolgozásában. Nagy-Britanniában már lehet erről beszélni.

Valaki angyala

Szerbiában azonban nincs nemi erőszak. Legalábbis hivatalosan, a statisztikák szerint.[12] Egy előadás során nem lehet tudni, hogy a közönség soraiban ülő nők között hányan voltak áldozatok, mint ahogy azt sem, hány férfi volt erőszaktevő, vagy hányan próbálkoztak vele. A nemi erőszakkal kapcsolatban csend van. Az áldozat hallgat, szégyelli, bűnösnek érzi magát. Ha ilyen környezetben nem egy jelentős presztízsű kulturális intézmény nyilvános terében helyezzünk el egy, a témával foglalkozó előadást – akár gerillamódszerekkel, kijátszva a kőszínházi infrastruktúra által lépten-nyomon felállított akadályokat, a cenzúrát és az értetlenséget –, nem sok lehetőség nyílik arra, hogy felhívjuk a potenciális áldozatok figyelmét a megszólalásra. Szerbiában nem jöhetett szóba, hogy a sértett maga álljon ki elmondani történetét, ezért a *Nečiji anđeo* (Valaki angyala)[13] színészi interpretációra épült. A munkafolyamat és így közvetve az áldozat védelmére még a produkciónak helyt adó belgrádi Atelje 212 színházban sem lehetett számítani.[14] Ráadásul a darab első, realista stílusú, de magát a történetet a *Foreign Bodies*hoz hasonlóan felvételről (itt videointerjú formájában) megjelenítő verzióját a színház művészeti tanácsa a bemutató előtt cenzúrázta, arra hivatkozva, hogy a színészi játék nem hiteles, hiszen egy áldozat nem viselkedik úgy, ahogy ábrázolva volt: nem beszélhet ilyen távolságtartóan és elemzően a traumájáról – egy áldozatnak sírnia kell (ez a nőkről alkotott és elvárt kép). Az előadás második, végül bemutatott verziója aztán az áldozattal készült interjú szövegén és a Nőt alakító színésznőn kívül minden elemében megváltozott. Mindaz, ami a korábbi verzióban egy emberben zajlott le, itt három különböző médiumon keresztül szólalt meg.

Egy hatalmas plazmatévé szenvtelenül számlálja (egy, az Egyesült Államokban készült statisztika alapján) az előadás ideje alatt megtörténő szexuális zaklatásokat, miközben a világ minden tájáról származó információkat közöl a témával kapcsolatban.[15] Egy másik szereplő, a Táncosnő megpróbál végigtáncolni egy koreográfiát, de egy bizonyos ponton mindig elakad, összeroskad, majd újrakezdi, vagy hússzor ismétli meg a mozdulatsort az előadás alatt. A színpadi játék narratív vonala az áldozattal készült interjú szöveghű átirataként jelenik meg a két színész (Férfi és Nő) által, akik között az előadás legvégéig nincs testi kapcsolat: csak szavaikkal érintkeznek. Nem az áldozat *személy(iség)ével*, hanem a traumával és az annak több éven át tartó feldolgozásáról szóló *vallomással* szembesí-

míg a *túlélő* kifejezés magában hordozza a traumával való aktív küzdelmet. Kontextusfüggő az is, melyik áll közelebb az igazsághoz.

9 Imogen Butler-Cole: *Foreign Body.* Rendezte: Frank Moulds, előadja: Imogen Butler-Cole. Camden People's Theatre, London, 2015–17, https://www.foreignbodyplay.com/.

10 „Breaking the Silence: Confronting Sexual Violence on Stage", *Medium*, https://medium.com/@CoexistCIC/breaking-the-silence-sexual-violence-on-stage-8e7dca27255b. *Saját fordítás*.

11 A szexuális zaklatással és (az elsősorban egyetemi campusokban történő) nemi erőszak témájával foglalkozó drámai szövegek sokszor apologetikusak, azzal, hogy személyes motivációt, háttértörténetet biztosítanak az elkövetőnek is, relativizálják a bűncselekményt és annak hatását. Erről bővebben: Alexis Soloski, „Why Plays about Sexual Assault are too Murky for our Own Good?", *The New York Times*, 2017.11.27., https://www.nytimes.com/2017/11/27/theater/sexual-assault-plays.html.

12 UN Women – Global Database on Violence Against Women. http://evaw-global-database.unwomen.org/en/countries/europe/serbia; https://knoema.com/atlas/topics/Crime-Statistics/Assaults-Kidnapping-Robbery-Sexual-Rape/Rape-rate?baseRegion=RS.

13 Biljana Rončević – Antal Attila: *Nečiji anđeo.* Rendezte: Antal Attila, játsszák: Milica Janketić, Miloš Lalović és Anja Nikolić. Atelje 212/UDUS/Institute for New Theatre, Belgrád, 2016, http://atelje212.rs/repertoar/neciji-andjeo-a-antal/?lang=lat.

14 A helyzet érdekessége éppen abban rejlik, hogy a színház társproducere volt az előadásnak, ők biztosították a technikai hátteret, a próbatermeket, és az első verzióban a társulat két színésze is szerepelt.

15 Áldozatoktól való idézetek, különböző államok törvénykönyveinek idevonatkozó cikkelyei, szokások stb.

tik a nézőt. Játékuk energikus, minimalista és precíz, szerepből szerepbe ugrálva, minden érzelmi átéléstől mentesen jelenítik meg a történetben felbukkanó karaktereket, gondolatokat és érzéseket. Ebben a felállásban eltűnik a színészi játék íve, viszont érzékelhetővé válik az alkotóelemek közötti interakció hullámzó mozgása, ennek eredményeképp pedig a múlt eseményeit feldolgozó történet jelen idejűsége is. Az áldozat tisztában van azzal, hogy története a nyilvánosság előtt hangzik el, és ezt a szöveg tudatosítja is. A közönség így kibillen pusztán néző pozíciójából, és el kell viselnie, hogy az áldozat, azaz a *nézett* személy, bár fizikailag nincs jelen, *visszanéz* rá.

Az előadás bemutatásával megtörtént az első lépés egy tabu ledöntése felé: nyilvános térbe kerülhetett egy áldozat története még a *#metoo* kampány előtt egy évvel. És bár a csend megtört, a nemi erőszakról még mindig nem lehet beszélni Szerbiában. A *Foreign Body* és a *Nečiji anđeo* ugyanazt az összetett, elhallgatott témát dolgozza fel két, egymástól teljesen eltérő társadalmi környezetben. A nemi erőszak feldolgozásának kérdésében Magyarország vajon melyikhez áll közelebb?

A szerző társszerzője és rendezője a szerbiai előadásnak.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

SAJÁT SZEMÉBEN IDEGENKÉNT

Székely Csaba Idegenek *című drámakötetéről*

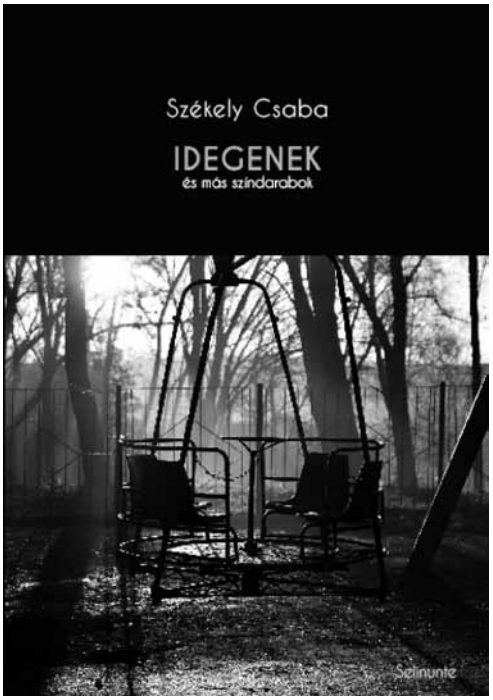
A *Három óriásplakát Ebbing határában* volt 2017 egyik sikerfilmje. Martin McDonagh írt és rendezett egy abszurdba hajló brutális, de humoros bosszúfilmet, amely az amerikai vidék (Missouri állam Ebbing fantázianévre hallgató kitalált városának) agresszív, soviniszta, rasszista, homofób közegében játszódik, és ennek megmutatása érdekében nemcsak két lábbal tiporta a *pészi*, azaz politikailag korrekt fogalmazás és ábrázolás minden szabályát, de gunyoros táncot is járt a romjain. A film forgatókönyve – vagyis a történet, a dramaturgia, a karakterek és a nyelv – BAFTA-díjat és Golden Globe-ot nyert, Oscar-díjra is jelölték. Természetesen egészen más egy olyan kultúrában (a film amerikai–brit koprodukció) fittyet hányni a politikai korrektségre, és túlzásokon keresztül kritizálni egy rendszer működését, ahol ez a gondolkodásmód és értékrend valóban meghatározóvá vált. Hazánk már azelőtt fénysebességgel rácsatlakozott a neokonzervatív *pészi*-ellenes hullámra, hogy létrejött volna benne a politikai korrektség kultúrája. Így meggyőződésem szerint a McDonagh-film máshogy és más miatt működik egy magyar moziban.

Amikor Székely Csaba 2012-ben jelentős feltűnést keltett a magyarországi színházi életben, kézenfekvő volt az akkor már jól ismert ír-angol fenegyerekhez hasonlítani. Ami McDonagh-nál Nyugat-Írország, az Székelynél Erdély, és a magyarországi színházakban mindkettő működik – természetesen nem ugyanúgy. Többen több helyütt írtak a *Bányavidék*- és a *Leenane*-trilógia közötti hasonlóságokról. Görcsi Péter „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék?" című tanulmányában hangsúlyos dramaturgiai és karakterépítési, azaz írói megoldások egyezésére is felhívja a figyelmet. McDonagh felől olvasva Székely trilógiáját jogosan teszi fel a kérdést, hogy „[…] mennyiben hoz újat McDonagh-hoz képest, hogyan módosítja szereplői történeteit, és a módosítás elegendő-e ahhoz, hogy ne utánzatként, variációként vagy a Nyugat-Írországban játszódó történetek kisajátításaként tekintsünk rá, amelyek a magyar és ír történelem és kultúra alakulásának hasonlósága miatt hazánk befogadói többsége számára (is) jól működnek erdélyi történetekként".[1]

A *Bányavidék*-trilógia Székely legújabb drámakötetének, az *Idegenek*nek is központi része.[2] A Szűcs Mónika szerkesztette gyűjtemény nem kronologikusan halad, mintha azt akarná elkerülni, hogy az újabb darabokat a trilógiához képest olvassuk. A drámák egymás mellé helyezése világossá teszi, hogy nem mindegy, hogy egy ír közegben játszódó történetben fedezünk fel a mi környezetünkre is vonatkozó problémákat, vagy egy dupla csavarral egy hozzánk kötődő, de velünk nem azonos világban (Erdély) ismerünk rá saját magunkra. Visszatérve a nem *pészi* beszéd kérdésére: egészen más nézőként/olvasóként azt megtapasztalni, hogy ír figurák vállalhatatlanul durva és szórakoztatóan vulgáris módon fogalmaznak és gondolkodnak (és ez tulajdonképpen hasonlít bizonyos magyarországi beszédhelyzetekre), mint azt a szerzői állítást értelmezni, hogy az erdélyi magyarok beszélnek így. Az első esetben hasonlóságról beszélünk, a másodikban áttétel nélküli szembesítésről – és ez utóbbinak vitathatatlanul erősebb a hatása. Székely a *Bányavidék*-trilógiával betalált egy keskeny és izgalmas identitáshézagba a magyarországi befogadói közegben. Rólunk beszél, és mégsem. A szereplők szinte mind magyarok, de nem köztünk élnek, egyszerre ismerősök és idegenek, ráadásul egy nagyon bonyolult és traumatizált történel-

1 Görcsi Péter, „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék? Azonosságok Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában", *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014), 699, http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2961/hogyan-lett-leenane-bol-banyavidek.

2 Székely Csaba, *Idegenek és más színdarabok*, Budapest: Selinunte, 2017.



mi-kulturális hálón keresztül kapcsolódunk hozzájuk. A magyar nemzeti identitás Achilles-sarka Trianon és Erdély, pontosabban egy mitizált Erdély-kép, és ezt a mitológiát kritizálja kíméletlenül a *Bányavidék*-trilógia.: „[…] az az Írország, amelynek kifigurázását Martin McDonagh számlájára írják, talán soha nem is létezett, hisz ő a közhelyeket legalább annyira kifordítja, mint amennyire (esetleg) igazolja. Ha valamin gúnyolódik, hát egy fantáziaképen, egy illúzióvilágon. És persze az (országhatárokat nem ismerő) általános emberi butaságon, érzéketlenségen és kegyetlenségen."[3] Ez az idézet akár Székelyről is szólhatna. Vagyis amikor a *Bányavirág*ban Iván azt kérdezi, hogy „Megint fel kell húzzam a székelyharisnyát?", mert megérkezett egy magyarországi tévéstáb, akkor világos, hogy a dráma legalább annyira beszél a magyarországi magyarok Erdély-képéről, mint Erdélyről. Így az Erdély-képen, pontosabban a hozzá való viszonyunkon keresztül kénytelenek vagyunk Magyarországról is gondolkodni. Székely ezzel kapcsolatban nem árul zsákbamacskát, és részben a magyarországi helyzet számlájára írja azt, amit az ő Erdélyében látunk: „[…] Erdélyben elindult egy tendencia, ami egyébként tőletek gyűrűzött át, hogy mindenkit rögtön besorolnak egy ideológia alá, egy képzelt vagy valós csoport tagjai közé."[4] „Mindenkinek van egy Erdély-képe. Ez más egy Magyarországon élőnek, aki még soha nem volt ott, más annak, aki már járt ott. És megint más nekünk, akik ott élünk. Amit beleírtam ezekbe a darabokba, az pedig nyilván az én Erdély-képem. […] Nagyjából ugyanaz ma az erdélyi politikai hozzáállás, mint a magyarországi. Ugyanúgy két részre szakadt a magyarság, mint Magyarországon, és ugyanúgy gondolkodnak egymásról a táborok. Már csak ezért is illúzió azt gondolni, hogy Erdély egy tisztább, érintetlen hely. Sajnos, nem maradt érintetlen."[5] Fontos a pozíció, amelyből Székely beszél: romániai magyarként nemcsak a saját és a magyarországi magyarok Erdély-képére lát rá, de a románokéra is. Sorin Miru erdélyi román történész így ír a párhuzamos Erdély-képekről: „[…] nem […] egy »Erdély« létezik, hanem több. Még ha ugyanazt a területet nevezi is meg, a románok »Transylvaniája« lényegesen eltér a magyarok »Erdélyétől« és attól, amit a szászok – ha a hely és kor »jótéteményei« kivándorlásra nem késztetik őket – Siebenbürgennek neveznének. […] Erdélyben a románokban és a magyarokban különböző kép alakult ki közös lakóhelyükről. A szegregáció, az elkülönült fejlődéstörténet, az uralkodás, leginkább pedig a szembenállás perspektívája és a térség felosztásáért és birtoklásáért folytatott küzdelem mind-mind hozzájárult ahhoz, hogy mindegyik közösség felépítse a maga Erdélyét."[6] A kötet összes darabjában, azokban is, amelyek nem Erdélyben játszódnak, érződik ez a többes identitás, a többszörösen elidegenített nézőpont. A kötet drámáival és az Erdély-metaforával Székely mintha ezt mondaná: mindannyian idegenek vagyunk. Nemcsak akkor, ha kisebbségben élünk valahol, hanem akkor is, ha többségiként kirekesztünk másokat, mert a párhuzamos valóságok valamelyikben előbb-utóbb mi leszünk az idegenek.

„Ki az idegen? Az, aki nem részese egy adott csoportnak, az, aki nem »*belőle való*«. A *másik*. […] Ha visszamegyünk az időben és felfejtjük a társadalmi struktúrákat, akkor láthatjuk, hogy idegen az, aki a másikat jeleníti meg a család, a nemzetség és a törzs tagjai számára. Képe elsősorban azzal mosódik össze, akit ellenségnek tekintünk. Ő lehet a pogány, az eretnek, hiszen hitünk nem azonos. Nem tett hűségesküt az én földesuramnak, más földön született, idegen a királyságban, a birodalomban."[7] A kötet szerkesztője a *Bányavidék* elé egy másik trilógiát, az *Idegenek*et helyezi. Az alcím és egyben műfajmegjelölés: három politikai gyerekdarab. Kiknek szól ez a három szórakoztató szkeccs? Nyelvezetük, figuráik és fantáziadús világuk miatt gyerekdarabnak tűnnek, a témáik azonban mást sugallnak: nacionalizmus (*Ringlispíl*), elnyomó hatalom (*Ezek állatok*), idegengyűlölet (*Mars innen!*). Három tételdrámával van dolgunk, világos, szinte ideologikus mondandóval. A *Ringlispíl* gyerekek között zajlik egy játszótéren, ahol Nimródka féltékenyen őrzi az egyik körhintát, az *Ezek állatok*ban sivatagi állatok akarnak királyt választani maguknak, míg végül mind beledöglenek, a *Mars innen!* pedig egy jövőbeli marsi kolónián játszódik, ahová nem akarják befogadni a Földről érkező menekülteket. Vagyis: ne legyél kirekesztő, mert végül egyedül maradsz, ne dőlj be az elnyomó hatalomnak, mert végül kicsinál, segíts a rászorulókon, mert te is bármikor lehetsz az! A gyereknézőpont a fülszöveg szerint szerkesztési vezérelvnek is tekinthető, bár a kötet második felére eltűnik. A *Szeretik a banánt, elvtársak?* hangjátékból lett monodráma, és valóban egy furcsa, gyermeteg elbeszélő hangján szól. Az idegenség talán itt is hasznosabb értelmezői kulcs: Róbert autisztikus vonásai miatt képtelen beilleszkedni a társadalomba, apja pedig eleve idegen test a többségi társadalomban: magyar származású és kommunista pártfunkcionárius. Ami a legerősebben felkelti az idegenség érzetét, az azonban mégis annak a helyzetnek az ellentmondásossága, hogy Kádár helyett Ceauşescuról hallunk, vagyis az erdélyi román kommunizmus múltfeldolgozásából részesülünk. Hasonló kettőséggel szembesülünk a kötet második darabja, a *Semmit se bánok* kapcsán. Ez a dráma is erős McDonagh-hatást mutat, és izgalmasan groteszk módon ábrázolja a mogorva, magányos öreg és a vele összebarátkozó fiatal egyébként jól ismert szüzséjét. A családon belüli erőszak témája mellett az ügynökmúlt megírása teszi élessé a drámát. A Securitate természetesen bár-

3 Upor László, „Mit ír az ír úr?", in Upor László, szerk., *Pogánytánc. Mai ír drámák* (Budapest: Európa, 2003), 561–579, 575.

4 Urfi Péter, „»Aki kinőtt a Hófehérkéből« – Székely Csaba drámaíró", *Magyar Narancs* 25, 14. sz. (2013), http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/aki-kinott-a-hofeherkebol-szekely-csaba-84225#.

5 Balla István és Németh Róbert, „Székely Csaba: Ha drámát írnék abból, amiben vagyunk, tragédia lenne a vége", *hvg.hu*, 2018. febr. 13., http://hvg.hu/kultura/20180213_Szekely_Csaba_interju_2018.

6 Sorin Mitu, „Illúziók és valóság Erdélyben. Az erdélyi kérdés", ford. Singer Júlia, *Beszélő* 3. évf., 9. (8) sz., http://beszelo.c3.hu/cikkek/illuziok-es-valosag-erdelyben.

7 Julia Kristeva, *Önmaga tükrében idegenként*, ford. Kun János Róbert (Budapest: Napkút, 2010), 100.

melyik diktatúra titkosszolgálatával behelyettesíthető lenne, a magyarországi horizontban viszont mégis a saját ügyeink feldolgozatlanságára irányítja a figyelmet. A *Bányavidék*-trilógia mellett a kötet talán legerősebb darabja a 2017-es *Öröm és boldogság*. Ez az a mű, amelyben Székely még egyet tud csavarni az idegenség nézőpontján, ugyanis a romániai magyar kisebbségen belüli homoszexuális kisebbség történeteiből ír darabot. A nyelvezet és a dramaturgiai szerkezet itt is könnyed, szkeccsszerű, és nem annyira szociológiailag meghatározott, mint a *Bányavidék* esetében. A darabot tehát nem a nyelvezete, hanem a tárgyalt problémák teszik működővé és relevánssá. „[E]z egy kettős kisebbség, a kisebbségek kisebbsége. Mi, erdélyi magyarok fölfele követeljük a jogainkat, lefele pedig rúgjuk a saját kisebbségünket, és nem törődünk az ő jogaikkal. […] Egyszerű embereket látunk, akikről bizonyos idő után kiderül, hogy melegek. Van egy olyan szándéka ennek a darabnak, hogy az erdélyi közönség találkozzon meleg emberekkel a színpadon […]."[8] Ez utóbbi szándék a darabot a magyarországi szcénában is hiánypótlóvá teszi: alig születnek nem heteronormatív identitásokat összetetten reprezentáló színpadi szövegek magyar nyelven. A szerelmi kapcsolatok általános elidegenedéséről szól a kötet utolsó darabja, *A homokszörny*. A gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház számára írt dráma leginkább lazán összefűzött helyzetek sorozataként olvasható. A *Körtánc*-szerűen variálódó szituációkban megrajzolt szerelmi, szexuális, hatalmi és általában emberi viszonyok ábrázolásának merészsége üdítő. Székely ebben a szövegében is tabupiszkáló, helyenként infantilis, magától értetődő lezserséggel kegyetlen, identitáskereső és identitásgúnyoló idegen.

8 Tasi Annabella, „Székely Csaba: »Fölfele követeljük a jogainkat, lefele pedig rúgjuk a saját kisebbségünket«", *Új Magyar Szó online*, 2017. szept. 9., http://www.maszol.ro/index.php/kultura/85609-szekely-csaba-folfele-koveteljuk-a-jogainkat-lefele-pedig-rugjuk-a-sajat-kisebbsegunket.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
Antal Attila (1982) színház- és filmrendező, teatrológus, Budapesten él
Artner Szilvia (1967) kritikus, újságíró, Budavidéken él
Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él
Boronkay Soma (1987) dramaturg, kritikus, Budapesten él
Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
Deczki Sarolta (1977) irodalomtörténész, filozófus, kritikus, Budapesten él
Deres Kornélia (1987) színháztörténész, költő, Budapesten él
Dézsi Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, egyetemi hallgató, Budapesten és Marosvásárhelyen él
Gáspár Ildikó (1975) dramaturg, rendező, Budapesten él
Kappanyos Ilona (1992) történész, Budapesten él
Karsai György (1953) klasszika filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él
Kelemen Kristóf (1990) dramaturg, író, rendező, Budapesten él
Komjáthy Zsuzsanna tánc- és színházi kritikus, Budapesten él
Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Index munkatársa, Budapesten él
Kovács Natália (1989) szerkesztő, kulturális újságíró, kritikus, Budapesten él
Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa
Lengyel Anna (1969) dramaturg, a PanoDráma alapító vezetője és rendezője, több dráma német, angol és magyar nyelvű fordítója, Budapesten él
Mészáros Tamás (1947) újságíró, szerkesztő, műsorvezető, művészeti tanácsadó, színikritikus, Budapesten él
Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
Néder Panni (1987) rendező, Berlinben és Budapesten él
Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
Selyem Zsuzsa (1967) író, irodalomtörténész, a BBTE oktatója, Kolozsváron és Budapesten él
Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplóíró, Budapesten él
Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
Térey János (1970) a magyar irodalom kiugrott építésze és aktív urbanistája, költő, regény- és drámaíró, műfordító, Budapesten él
Tillmann J(ózsef). A(dalbert). (1957) filozófus, egyetemi tanár a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen. Könyvei, írásai: http://www.c3.hu/~tillmann/, Budapesten él
Török Tamara (1973) színháztörténész, dramaturg, a Katona József Színház tagja, Budapesten él
Upor László (1957) dramaturg, egyetemi oktató, Budapesten él
Vida Virág (1977) újságíró, Los Angelesben él
Zappe László (1944) nyugdíjas újságíró, kritikus, Nagykovácsiban él