SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2018 • december

LI. évfolyam, 12. szám, megjelenik havonta
HU–ISSN 0039–8136
Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradi Nóra (szerkesztőségi titkár).
Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő
Felelős kiadó: Tompa Andrea.
A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

KORTÁRS MAGYAR DRÁMA

2 Mi van veled, kortárs magyar dráma?
Hiányzó jelen idő a magyar színpadokon. Radnóti Zsuzsával, Darida Veronikával, Imre Zoltánnal és Závada Péterrel Bíró Bence beszélgetett

7 Milyen ma a kortárs szöveg?
Körkérdésünkre Fekete Ádám, Kelemen Kristóf, Székely Csaba és Závada Péter válaszolt

10 Szabó István: Drámák sorsa

13 Csáki Judit: Az üveghegy üveghegy
Mohácsi István és Mohácsi János Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz *című első gyűjteményes drámakötetéről*

15 Nánay Fanni: A romantikus paradigma nem ért véget
Messiások (avagy ha már semmiben sem tudunk hinni, kétségbe vonhatjuk azt, amiben ismét hinni tudnánk?) – A Teatr Zagłębia (Sosnowiec) és a Malta Festival Poznań koprodukciója

18 Dömötör Adrienne: Re-retró, és több
Újranéző: Portugál – Katona József Színház

TÁNC ÉS FELSŐOKTATÁS

20 Kegy, kedvezmény, fölmentés nélkül
Horeczky Krisztina interjúja Dr. Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanárral, a Magyar Táncművészeti Egyetem rektorával

24 Mi voltaképpen már három éve emigráltunk
Angelus Ivánnal, a Budapest Kortárstánc Főiskola alapító rektorával Török Ákos beszélgetett

SZÜLETÉSNAP: PINTÉR, TÁP, TRAFÓ

28 Élés, túlélés
Barda Beátát és Szabó Györgyöt (Trafó), Pintér Bélát (PBEST) és Vajdai Vilmost (TÁP) Proics Lilla kérdezte

TÖBBHANGÚ KRITIKA

35 Dézsi Fruzsina: Szatirikus királydráma
Székely Csaba: Vitéz Mihály – 3G Színház, Marosvásárhely. Többhangú kritika Kricsfalusi Beatrix és Alina Nelega kommentárjával

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

29 Urbán Balázs: Bemutatók sűrűjében II.
A 2017/18-as évad az Ódry Színpadon

INTERJÚ

42 Nálunk a bőrét mindenki vásárra viheti
Néder Panni interjúja Kincses Réka rendezővel

VILÁGSZÍNHÁZ

45 Dézsi Fruzsina: A múlt kényszerszimbolizmusa
Divadelná Nitra 2018

47 Rákóczy Anita: A felhasználó nem található
A Dante or Die társulat User Not Found című előadásáról

Címlapon: jelenet az Andalodva című koreográfiából (MTE modern tánc szakirány, Trafó, kor.: Hód Adrienn) és A Schroffenstein családból (Ódry Színpad, r.: Tarnóczi Jakab). Fotó: Jókúti György és Éder Vera

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.

MI VAN VELED, KORTÁRS MAGYAR DRÁMA?

Hiányzó jelen idő a magyar színpadokon

A színházak repertoárja látszólag bővelkedik kortárs magyar színpadi szövegekben, ám igazán jelentős drámai műveket vagy a mai magyar valóságra élesen reflektáló előadásokat nehezen találni köztük. A rendezők többsége szívesebben mesél klasszikus történeteket, minthogy direkt reflexiókat fogalmazzon meg a közéletre. Ha mégis, inkább hoznak létre saját színpadi szövegeket, a drámaírók tollából megszületett színdarabok többsége pedig fiókban marad. Tényleg nagy a szakadék színház és irodalom között? Hogyan reagál a magyar színház a kortárs valóságra? Születnek-e manapság érvényes, időtálló drámai művek? Van-e, kell-e nekünk kortárs magyar dráma? RADNÓTI ZSUZSA dramaturggal, DARIDA VERONIKA esztétával, IMRE ZOLTÁN színháztörténésszel és ZÁVADA PÉTER költővel BÍRÓ BENCE beszélgetett.

– Milyen jó élményeik, találkozásaik voltak a közelmúltban a kortárs magyar drámával akár olvasott, akár színpadi formában?

Závada Péter: Sajnos nem láttam az előadást, de olvastam Szilágyi Eszter Anna *A Nyíregyháza utca* című darabját, amit elég izgalmas szövegnek találtam, üdítően hatott rám. Meghökkentő volt a költőisége, ami a kortárs magyar előadásszövegek esetében nem gyakori.

Darida Veronika: Nekem nagy élmény volt az első találkozás Fekete Ádám dramaturgiájával a *Csoportkép oroszlán nélkül* című előadásban. Nagyon szerettem Závada Péter és a k2 Színház *Holdkő* című darabját is.

Radnóti Zsuzsa: Az elmúlt évadban számomra a Mohácsi testvérek–Závada Pál hármas *Egy piaci nap* című előadása az egyik legnagyobb élmény. Más okból, de fontosnak tartom Spiró György *Széljegy*ét a Katonában. Závada Péter darabját, a *Je suis Amphitryon*t is jelentős írásnak gondolom, és előadása is fontos esemény volt a Trafóban. Említeném még Hajdu Szabolcs *Kálmán-nap,* illetve *Ernelláék Farkaséknál* című darabjait, előadásait. Más-más módokon, de ezen művek mindegyike elmond valami fontosat napjaink magyar valóságáról.

Imre Zoltán: A Mohácsi testvérek, igen, de persze említhetnénk még Téreyt, Székely Csabát és másokat is. Én inkább színházi előadásokat sorolnék: a Káva és a Kerekasztal színházi nevelési előadásai általában olyan kortárs problémákat érintenek, amelyek alapvetően hiányoznak a közbeszédünkből és a kortárs színházból. Erős volt még a Sajátszínház *Éljen soká Regina!* című előadása, és fontosnak tartom az Utcaszak tevékenységét, a PanoDráma és a Katona dokumentumszínházi sorozatait is. Hogy ezek drámák lennének-e? Ebben nem vagyok biztos, de talán nem is kell, hogy azok legyenek.

– Hadd tegyek hozzá én is néhány saját élményt: Schilling Árpád utolsó magyarországi rendezései, a Lúzer *vagy* A harag napja *számomra nagyon erős szövegek akár nézve, akár olvasva. Illetve Kelemen Kristóf trafós működését is fontosnak tartom: a* Miközben ezt a címet olvassák... *és a* Magyar akác *című előadásait. A fölsoroltak alapján megállapíthatjuk, hogy kortárs magyar dráma van, létezik. A kérdés az, hogy milyen mennyiségben és minőségben készülnek ezek a darabok, előadások. De tisztázzuk először a fogalmakat: mit értünk kortárs, illetve kortárs dráma alatt?*

I. Z.: Az is kérdés, hogy mitől lesz magyar. Mert magyar nyelven íródik? Az Amerikában élő magyarok előadása magyar? Vagy a külföldön dolgozó magyar rendezők előadásai magyarok? Mi a magyar? Erre a kérdésre mostanság sem egyszerű válaszolni.

Z. P.: Ahogy arra sem, hogy mi a dráma. Elsősorban előadásszövegekről beszélünk, vagy hagyományos értelemben vett könyvdrámákról? Itt húzódik egy markáns törésvonal irodalom és színház között. Születik számos magyar nyelvű dráma, ami nem jut el színpadig. Én azt a köztes álláspontot képviselem, hogy az írási folyamat mindkét oldalról elindulhat, az irodalom és a színházi alkotók felől egyaránt. Mindkét irányból létrejöhet jó előadásszöveg.

– A mai magyar színházban talán az utóbbi a gyakoribb, azaz a rendezők és dramaturgok által létrehívott szövegek. De melyik oldalról érkeznek ma érdekesebb, érvényesebb szövegek és előadások?

I. Z.: Ha az ún. kőszínházi szcénát nézzük, akkor én nem látok sok olyan előadást, amely a kortárs világ problémáival foglalkozna. És most nem arról beszélek, hogy a *Hamlet*et előadják kortárs környezetben, áthallásokkal. Egy színházi előadás igazán attól lesz számomra kortárs, hogy a körülöttünk lévő világ problémáit ragadja meg. Én úgy érzékelem, hogy a színház egyfajta szórakoztatóiparrá nőtte ki magát, ahol minden nézőnek megteremtik a lehetőséget, mint egy nagyáruházban, hogy azt vegye ki/meg, amit akar. Ebbe belefér a kortárs magyar dráma is persze – egy darab egy évadban, a sufniban vagy a padláson, s ezzel ezt le is tudtuk. Inkább a függetlenek foglalkoznak kortárs problémákkal, illetve a színházi nevelési vagy a hagyomány felől kevéssé megfogható színházi csoportok.

D. V.: Kérdés, hogy a kortárs magyar színházi szövegeket írók drámaírók-e. Az embernek néha az az érzése, hogy az is bolond, aki drámaíró akar lenni ma Magyarországon. A szerzők nagy része a próza vagy a költészet felől érkezik. Az, hogy valaki csak drámaíró legyen, gyakorlatilag nem létezik. Egy dramaturg–drámaíró párosítás a leginkább elképzelhető, de az már kvázi alkalmazott művészet. Dramaturgként nem vagyunk olyan szabadok, mint drámaíróként, amikor csak az foglalkoztat minket, hogy új formákat hozzunk létre. A kortárs magyar drámaírásból gyakran pont ez az igény hiányzik, hogy új formák szülessenek. Sok érdekes és izgalmas előadást találhatunk, főleg a független színházaknál, melyek napjaink valóságára reflektálnak, de nagyon kevés az olyan szöveg, ami maradandó irodalmi értéket képvisel. Közben azért megjelent egy fiatal generáció, amelyik elkezdett drámát írni: Fekete Ádám, Znajkay Zsófia, Pass Andrea, Bencsik Orsolya, Kovács Viktor és Dominik, Lénárd Róbert. Akad sok izgalmas hang.

– Ők többnyire, már ha van rá lehetőségük, a saját darabjaikat rendezik.

I. Z.: Igen, többségükben őket nem drámaíróknak, hanem színházi embereknek tekinteném, akik írnak is. Alapvetően azonban színházban, előadásban gondolkodnak, nem pedig szövegben vagy drámában.

R. Zs.: Mintha egy korszakváltásnál lennénk. Mostanában számomra is Pintér Béla, Mohácsi János, Schilling Árpád vagy Bodó Viktor előadásai voltak az emlékezetesebbek. Átmeneti állapot, remélem. De valóban úgy tűnik, a színpad felől több, a mai valósággal foglalkozó szöveg érkezik, mint a hagyományos irodalom felől. Lehetséges, hogy ez a forma, a gyors reagálású alkotói csapatok teljesítménye alkalmasabb a bizonytalan, állandóan változó társadalmi közeg érzékeltetésére, mint a lassúbb, de sokkal mélyebbre menő, nagyobb összefüggéseket felmutatni képes irodalmi dráma alkotásai. De az elgondolkoztató, hogy az első kategória hamar elenyészik, elfelejtődik, míg az igazi, erős irodalmi szöveg korszakokon át érvényes marad. Spiró Györgyöt én ezért tartom nagyra, mert azt tudja csinálni, amit a nagy drámaírók: megpróbálnak egy ország krónikásai lenni. Az ő darabjain keresztül – a *Csirkefej*től a *Széljegy*ig – pontosan látszik, hogy mi történt ebben az országban az elmúlt évtizedekben. De az irodalmi dráma ma valóban kevesebb értékes újdonsággal szolgál.

– Mindez talán abból következik, hogy a kortárs színházban megváltozott a szöveg szerepe és helye. Lazábban gondolkozunk a szövegről, a rendezők elsődleges célja már nem a drámaírók „tolmácsolása", hanem a saját elképzeléseik megvalósítása.

I. Z.: Míg a 60-as, 70-es években azt gondoltuk, hogy egy előadásban a szöveg hordozza a legfontosabb információkat, a színház meglehetősen szövegcentrikus volt, mára a színház

Radnóti Zsuzsa

egyéb elemei ugyanolyan fontossá váltak. Közben a világ is megváltozott. Olyan világban élünk, amelyben a technológia és a vizualitás alapvető, de egyben az is jellemző, hogy általában kevert médiumok vannak, amelyekben a szöveg nem abszolút immár. A színház csak reflektál erre a mindennapi életben bekövetkezett fordulatra és mediális tapasztalatra. Így a szöveg a színházi előadásnak pusztán csak az egyik elemévé vált, miközben egyre fontosabb lett a tér, a test, a mozgás, a látvány, illetve a kortárs mediális technológiák, hiszen a színházban használt jelek többsége vizuális természetű. Hogy a magyar színház mennyiben követi ezt a fordulatot, az persze más kérdés.

Z. P.: Egyáltalán van-e még létjogosultsága egy logocentrikus színházfelfogásnak? Nyugaton a 60-as évektől kezdve beszélhetünk performatív fordulatról. Magyarországon még mindig nagyon szövegcentrikus a színház, noha ez a 90-es évektől fogva talán folyamatosan alakul a rendezői színház térnyerésének köszönhetően. Ugyanakkor azért mondom, hogy köztes pozíciót foglalok el logocentrizmus és performansz között, mert van a posztdramatikus színháznak egy olyan formája is, amely erőteljesen épít a költői szövegekre. Ezek a drámák nem a hagyományos értelemben vett dialógust működtetik, hanem sokkal inkább monologikus vagy polifonikus szövegek. Mintha a performatív színházzal párhuzamosan ezekre is újra lenne igény. A német, francia, angol színházban rengeteg dráma születik, ezek között egyre több a nem dialogikus, nem hagyományos értelemben vett karakterekkel és jellemekkel operáló, alapvetően nem pszichorealista megközelítésű szöveg. Ilyenek például Jelinek, Handke, Koltès vagy Heiner Müller szövegei.

– Nekünk viszont nem nagyon vannak olyan színdarabjaink, amik ebbe a vonulatba illeszkednének. A színházainkban is a legritkább esetben kerülnek elő az ilyen típusú szövegek.

R. Zs.: A fő kérdés mindig az, hogy melyik típusú színházi

Imre Zoltán

szöveg tud elmondani valamit arról, hogy mi történik velünk a világban. Valóban megfigyelhető egyfajta polarizációja a szövegnek. De tudnak-e valamilyen egységes képet adni arról, amiben élünk, ami velünk történik? Válaszol-e egyetlen egy mű is arra, hogy mi történik ma Magyarországon? Várkonyinak volt az emlékezetes mondata: „Az igazán jó színház az, ahol a nézőtéren és a színpadon egyazon az idő."

– Ezzel visszacsatolok az eredeti kérdéshez: mitől kortárs a kortárs dráma? Attól, hogy átfogóan beszél a minket körülvevő világról, vagy elég, ha ad egy szubjektív világélményt, és nem feltétlenül tör társadalmi vagy történelmi jelentésekre? A Je suis Amphitryon *talán inkább az utóbbi.*

Z. P.: Általános elvárás, hogy a színház reflektáljon az „itt és most"-ra, de szerencsés esetben minden előadás, amelyik itt és most születik, ezt teszi. Én azt gondolom, hogy lényegében megkülönböztethetünk jó dramatikus szöveget és gyengébb dramatikus szöveget. És ez nem ott dől el, hogy foglalkozik-e társadalmi problémákkal. Egy elvont filozófiai okfejtés ugyanúgy lehet érvényes, mint egy dokumentarista szöveg a mélyszegénységben élők helyzetéről. A relevancia kérdése tehát nem a lélektani realizmus felől közelítendő meg, hanem afelől, hogy mi az, ami általában megszólít minket a mában.

R. Zs.: Igen, ezzel egyetértek. Csak az a fontos, hogy szólítsa meg a nézőt az őt körülvevő világgal kapcsolatban. Az *Amphitryon* is megszólít. Hiába a sokszor, sokféleképpen feldogozott mitológiai téma, a megszólalás módja annyira mai, hogy teljességgel megérinti az embert. Ez a költői drámának egy különleges, posztmodern megközelítése, ami az egyén identitásválságáról szól.

I. Z.: Régebben azért is volt fontos a dramatikus szöveg, mert a színházi előadásból az volt szinte az egyetlen megmaradó elem. A technológiai változások következtében azonban ma már nemcsak szövegek, hanem teljes színházi előadások is megmaradnak. Újranézhetem videón a Mohácsi testvérek 1996-os kaposvári *Csárdáskirálynő*jét például, s úgy tekinthetek rá, mint egy kortárs előadásra, mert abszolút releváns most is. Én személy szerint nem sajnálom, ha nincsenek kortárs magyar drámák – persze, legyenek, mert van erre igény –, de fontosabb számomra, hogy legyenek kortárs magyar előadások. Nem vagyok szöveg *addict*, így nekem teljesen mindegy, hogy szövegekből vagy vizuális, térbeli, testi és más elemekből, esetleg ezek kombinációjából hoznak létre releváns előadásokat, de azok szóljanak az itt és most fontos társadalmi és/vagy egyéni problémáiról.

– Nem érzik úgy, hogy a szöveg szerepének csökkenésével a szöveggel való munka minősége is romlott?

D. V.: Nem jó tendencia, ha alábecsüljük a szöveget. Gyakran úgy érzem, hogy a szöveggel való munka háttérbe szorul, pedig egy jó dramatikus szöveget létrehozni nehéz feladat. Drámaírást nem lehet tanítani, viszont azt igen, hogyan lehet egy anyagot felfejleszteni úgy, hogy abból jó előadás születhessen. Nagyon kevés az olyan drámaírói műhely, illetve fórum, ahol a kész vagy készülőben lévő kortárs drámákat nyilvánosan meg lehetne vitatni.

R. Zs.: Ilyen a Nyílt Fórum, amit a Színházi Dramaturgok Céhe szervez minden évben, és ilyen az Örkény István drámaírói ösztöndíj.

D. V.: Igen, és ott volt az „Add ide a drámád!" sorozat Deres Kornélia és Herczog Noémi szervezésében, vagy a Hübrisz Művek drámaírói műhelye az ELTE Esztétika Tanszékén, de ez még mindig kevés. Pedig nagyon fontos lenne, hogy a kortárs magyar drámát újra „trendivé" tudjuk tenni, főleg az egyetemisták körében. Elengedhetetlen lenne például, hogy fiatal színészek és rendezők foglalkozzanak ezekkel a szövegekkel.

– A Színművészeti Egyetemen vannak is erre törekvések. A Nyíregyháza utcá*nak pont az Ódry Színpadon volt a bemutatója. De valóban kérdés, hogy még ha születnek is minőségi szövegek, azok hogyan kerülnek színpadra. Ehhez kell egy rendező, egy színházigazgató, egy dramaturg, akinek célja, igénye ezeket a darabokat bemutatni. Én azt látom, hogy ezek az írások sokszor nem találják meg a rendezőjüket, ezért fiókban maradnak. Miért? Nem olvasnak eleget a színházi alkotók? Nem érdekli őket a kortárs magyar dráma? Vagy nincsenek igazán jó szövegek?*

R. Zs.: Vannak fontos, időtálló drámák az írói asztalfiókokban. Závada Pál *Janka estéi* című, saját regényéből írt műve sokrétű, izgalmas és szembesítő múltkutatás, mégsem került színpadra. Ahogy Spiró *Hello, Doktor Mengelé!*-je, vagy Térey János *A legkisebb jégkorszak* című nagyszabású szatírája sem. Pedig ezekből erős dramaturgiai-rendezői munkával jelentős előadások születhetnének.

– Akkor az említett darabokat miért nem mutatják be? Ezeknek nem nagyszínpadon lenne a helyük? A nézőknek vagy a színházaknak nincs erre igénye?

Z. P.: Én naivan azt gondolnám, hogy ha nem hagyományosan dramatikus a szöveg, az hatalmas szabadságot adhat a dramaturgnak és a rendezőnek. Gyakorlatilag bármit kezdhetnek vele.

I. Z.: Kortárs szerzővel dolgozni nem mindig egyszerű... Persze olyan is van, aki azt mondja, hogy csináljanak a szövegével, amit akarnak. Amikor dramaturgként dolgozom, nincs semmilyen gátlásom, hogy beleírják, kivegyek, átrakjak, idézzek stb., ha a készülő előadás megkívánja. A végeredmény majd igazol, vagy sem. Ez benne van a pakliban. A Katona József Színházban *A borbély* című előadásunk Tolnai Ottó *Végel(ő)*

adás című szövegéből született. Az eredetileg kb. százhúsz szereplőre írt monstre produkciónak szánt darabot nálunk egy ember, a borbély, azaz Bán János játssza a közönséggel. Teljesen szabad kezet kaptunk, máshogy nem is ment volna.

R. Zs.: Ha az író ezt megengedi, akkor abból jó esetben olyan önálló mű születhet a színpadon, amit sokszor a szerző is örömmel nyugtáz. Spiró kivétel, ő abszolút ragaszkodik a szövegéhez, egyetlen mondatért is tud harcolni. Írója, dramaturgja, rendezője, színháza válogatja.

D. V.: Ha egy színház vagy társulat beáll egy drámaíró mögé, és évadokon keresztül rendszeresen játssza a darabjait, akkor ez a drámaíró ismertté válik, és lesz rá közönség. A színházakban ma is biztos sikert jelent Háy János, Kárpáti Péter vagy Székely Csaba neve.

I. Z.: Azért mindannyian csodálkoznánk, ha őket a hazai színházak nagyszínpadain lehetne látni. Pedig kellene. A londoni Nemzeti Színházban például abszolút lehet látni kortárs darabokat a nagyszínpadon, a Walesi Nemzeti Színház meg főleg az adott közeggel együttműködve hozza létre kortárs előadásait.

R. Zs.: A nagyszínpadok nézőterén esténként több száz vagy akár ezer ember ül. Azért vannak a stúdiószínházak, a kamaraszínpadok, hogy fokozatosan lehessen bevezetni az új neveket.

I. Z.: A 60-as, 70-es, 80-as években a kortárs magyar dráma a nagyszínpadokon teljesen rendben volt. Tömegek mentek például Örkényre, Németh Lászlóra vagy Illyésre.

R. Zs.: Mert miről beszéltek?

I. Z.: Arról beszéltek, ami a kortársak számára fontos volt, Illyés például Kossuth és Görgey vitáján keresztül. A kőszínházaknak ma is lehetne feladata, hogy a néző ne csak a szórakoztatókra meg a klasszikusokra legyen vevő.

R. Zs.: Vagy a Kádár-korszak anomáliáról beszéltek. Fontos, hogy akkor homogén volt a közönség. A drámaírók olyan témákat tudtak megszólaltatni, amelyekhez a közösség minden egyes tagja tudott kapcsolódni. Egy közérzetről tudtak mesélni, arról, amiben éltünk. És történeteik voltak. A *Halleluja*, a *Csirkefej*, a *Deficit,* a *Találkozás* – ezek időtálló művek. De szeretnék mondani valamit a színházak védelmében. Először is vegyük figyelembe, hogy milyen politikai környezetben élünk. Most kicsit úgy beszélgetünk, mintha egy szigeten élnénk, ahol semmi köze nincs egymáshoz a kultúrának és a politikának. Napjainkban olyan környezetet teremt a politika és a kultúrpolitika, amiben szinte lehetetlen ideális körülmények között működni. Egyre több ellenállásba ütközünk. Imre Zoltán és Ring Orsolya *Szigorúan titkos* című könyvében azt lehet olvasni, hogy a 70-es, 80-as években a legfelsőbb kultúrpolitikai szinten ellenőriztek mindenkit, aki a színházakban vagy színházak körül dolgozott. Fontos volt a színház, mert a színházművészek elkezdtek szabadabban beszélni. Volt miről, és tudtak is miről beszélni, Weörestől Örkény Istvánig, Csurkától Eörsin át Sarkadiig, még ha néha éveket kellett is várni egy-egy bemutató engedélyezésére. Most megint olyan politikai környezetben élünk, ami sok mindenben kezd emlékeztetni azokra az időkre, és amire egyelőre még nincsenek válaszaink.

– Honnan, kiktől várhatjuk ezeket a válaszokat? Progreszszív irányvonalak általában a független színházi szcénában jönnek létre.

D. V.: Iszonyú kevés olyan műhely vagy közösségi tér van, ami teret enged a kísérletezésnek, ilyenek a Trafó, a Jurányi, a MU Színház. Az itt létrejött előadások között gyakran akadnak fontos produkciók, de játsszák őket két-három alkalommal, majd lekerülnek a műsorról, mert át kell adniuk a helyet újabb izgalmas projekteknek. Ideális esetben ezek átkerülhetnének egy másik színpadra. Több játszóhelyre lenne szükség.

Darida Veronika

I. Z.: A függetlenek nincsenek jó helyzetben, kétségtelen, de én azt is hiányolom, hogy a kőszínházak nyitottabban működjenek. Az, hogy nekem van egy épületem, benne négy játszóhelyem, nem feltétlenül jelenti azt, hogy mindent nekem kell elfoglalnom. Miért nem lehet folyamatos a kooperáció akár a kőszínházak között, akár a függetlenekkel?

D. V.: Ha pedig egy független társulat túl akar élni, akkor nagy eséllyel be kell tagozódnia egy kőszínházba. Ez általában olyan kompromisszumokkal jár, amelyek nem mindig vállalhatók. Ahhoz, hogy tényleg fennmaradjon egy független csapat, az kell, hogy rengeteg helyen játsszon, vidéken is csináljon előadásokat, kőszínházakkal működjön együtt, és így pont arra nem jut idő és energia, hogy a saját ötleteit dolgozza ki és fejlessze tovább.

Z. P.: Nehéz elhinni, hogy nincs egyetlenegy színház sem az országban vagy Budapesten, amelyiknek legalább a kamaraszínpadát ne lehetne kinevezni kortárs játszóhelynek. Ha nincs elég magyar mű, akkor lehetne kortárs külföldi daraboknak helyet adni. Ott meg lehetne nézni, hogy mit játszanak ma a német, angol vagy francia színházakban kortárs dráma címszó alatt. Probléma, hogy nem is tudjuk, mi megy külföldön.

D. V.: Külföldön annak is van presztízse, ha kortárs drámaíró az ember. Franciaországban drámaírókból gyakran színházigazgatók lesznek.

– Magyar darabok külföldön való bemutatására pedig szinte nincs is példa. A közelmúltban voltam egy szimpóziumon Csehországban, ahol a prágai Színházi Intézet egyik munkatársa a kezembe nyomott egy vastag kötetet kortárs cseh darabok angol fordításaival. Magyarországon ettől nagyon távol vagyunk.

I. Z.: Nemcsak a kortárs drámának nincs fóruma, de kortárs európai színházat sem látunk Magyarországon. Non-

Závada Péter
Fotók: Greskovics András

szensz, hogy ebben az országban a szegedi Thealteren és a MITEM-en kívül nincs számos nemzetközi fesztivál. Ha csak a szomszédos országokban körülnézünk, azt látjuk, hogy kisebb városoknak is izgalmas, nemzetközi színházi fesztiváljaik vannak. Szlovákiában Nyitra, Romániában Kolozsvár és Sepsiszentgyörgy, Szerbiában Szabadka például. Magyarországon nincs ilyen. Ez azt mutatja, hogy a hazai színházi/kulturális közeg nem nagyon nyitott arra, hogy mi történik Európában és a világban. Peter Brook azt írta, hogy a színháznak olyan a nézője, amilyet megérdemel. Ez fordítva is igaz: minden nézőnek olyan a színháza, amilyet megérdemel. A hazai színházban nemcsak a színház konzervatív, de a nézők is azok. Nálunk nagyon ritkán volt olyan időszak, amikor a nézők folyamatosan találkoztak másfajta színházzal, másfajta színházi gondolkodással. Persze minden jelentős kortárs rendezőnek járt előadása Magyarországon – egyszer. A Trafó egyedül képtelen ezen változtatni, mert a közegben nincs folyamatos késztetés, ami természetessé tenné ezt a fajta nyitottságot. A filmben, a képzőművészetben, az irodalomban, a zenében van, a színházban nincs. A színházban egy önmagába záródó, főleg önmagával foglalkozó közeget érzékelek.

D. V.: Ráadásul pont a színház az a terület, ami a különböző művészeti ágakat egyesíteni tudná. A kortárs színház a világon mindenhol összművészeti alkotás. Szerintem már az is nagy előrelépés lenne, ha a különböző művészeti intézmények tanulói minél hamarabb kapcsolatba kerülnének egymással, hogy közösen gondolkodjanak, közös projekteket hozzanak létre.

– Ha izgalmas kortárs magyar drámákat nem is annyira, regényadaptációkat sokkal inkább találunk a színházak repertoárjain. Mikó Csaba, Gáspár Ildikó és még sok kollégánk készít prózaadaptációkat. Ezek saját szövegekké válnak, ha úgy tetszik, kortárs magyar drámákká. Ezek miért népszerűbbek?

Z. P.: Regényadaptációkat talán kevésbé kockázatos bemutatni. Itt a név is nagyon számít. Nem sokkal, de még mindig többen tudják, hogy ki Günter Grass vagy Thomas Mann, mint azt, ki Székely Csaba. Minél jobban benne van az adott mű a köztudatban, annál kevesebb gond van a jegyeladással.

R. Zs.: Van ennek még egy fontos oka: ezek a regények mind nagy és jó történeteket mesélnek el. A közönségnek és a színháznak is nagyon kell a jó történet. De ebben az is nagyon fontos, hogy a fiatal drámaírók sok színpadi tapasztalatot szerezhetnek a regényadaptációk készítése közben.

– Én úgy látom, a rendezők is inkább mesélnek nagy, klasszikus történeteket, minthogy a saját közérzetükről beszéljenek. Pedig a színház talán a leginkább alkalmas művészeti forma arra, hogy a jelenre reagáljon. És bőven lehetne meríteni történeteket a hétköznapjainkból. Néhány évvel ezelőtt a Katona még élen járt közéleti előadások készítésében: Cigányok, Anamnesis, Illaberek, Az Olaszliszkai*, és emlékezetes volt számomra a Bárka Színház* East Balkán *című előadása is. Azt érzem, mintha ez a direkt reakcióigény mára kikopott volna a színházainkból.*

I. Z.: Mostanság Magyarországon a színház nem közéleti fórum. A fórumjellege a rendszerváltástól napjainkig fokozatosan kikopott. A szórakoztatás, a hétköznapoktól való menekülés, az úgynevezett remény színháza lettek a jellemző irányvonalak. A nézők is ehhez vannak hozzászokva, hozzászoktatva.

Z. P.: Ez összefügghet azzal a tanult tehetetlenséggel, ami a társadalmat is jellemzi. Ezeknek az előadásoknak nincsen valós társadalmi hatásuk. A kőszínházak többnyire még mindig a klasszikus polgári illúziószínház nyomdokain haladnak tovább, és csak a függetleneknél figyelhetőek meg olykor forradalmi törekvések.

– Mácsai Pál adott nemrég egy interjút, amiben beszél arról, hogy szerinte miért hiányzik a magyar színpadokról a közéleti színház. „Torkig vagyunk a közélettel, ezért százszor jobb mondjuk Csehovval vagy Szép Ernővel foglalkozni: mintha oxigéncsapra kötnék az embert. Erről nem eleget szoktak beszélni, pedig kulcstényező a csömör, az állandó harci készenléttel, politikai nyüzsgéssel való telítettség. A felelős, szociálisan érzékeny alkotók is torkig vannak. Meg a nézőik is."

R. Zs.: Addig van csömörünk, amíg nem akad a kezünkbe fontos tartalmakat közvetítő szöveg, és nem akad egy rendező egy csapattal, aki olyasmit mutat be, amire megint jön a közönség, akár közéleti, akár nem. Arról nem is beszéltünk, hogy volt egy csodálatos rendezői generáció, akiket elengedtünk: Schilling, Bodó, Mundruczó, Kovalik, Dömötör András. Ennek a társaságnak kellett volna megújítani a magyar színházat és közönséget. Nagyszerű dolgokat csinálnak, csak legtöbbjük már külföldön.

Z. P.: Van egyfajta kényelem is ebben. Addig van csömörünk, amíg egyáltalán csinálhatunk még színházat. De majd ha már semmilyen színházat nem fogunk tudni csinálni, akkor kénytelenek leszünk reagálni arra, ami történik körülöttünk.

I. Z.: Számomra ez az idézet egyfajta színházi működés legitimációja. Ebben a politikai helyzetben egy színházigazgatónak persze egészen más a felelőssége, mint az egyes alkotóknak vagy éppen nekem. Lehet, hogy ha én ülnék ott, én sem mondanék mást. Valójában ez megint az a játék, amiről a *Szigorúan titkos* című könyvünkben számos dokumentum található: az összekacsintós, a sorok között utalgatós színház. Nekem azonban ez egyszer már megvolt, s nem szeretném megint átélni.

MILYEN MA A KORTÁRS SZÖVEG?

Rendezőknek, drámaíróknak, dramaturgoknak tettük fel a kérdést, hogy látják, jelen van-e a kortárs dráma a magyar színpadon, és ha igen, akkor miben változott, melyek a jellemzői. Az alábbiakban négy színházi alkotó válaszát közöljük.

FEKETE ÁDÁM rendező, dramaturg

Nem tudom, mikor találkoztam olyan kortárs szöveggel, ami valamilyenfajta megfejtésre vár. Ami kísérletező, rejtőzködő, ami nem adja magát. Van egy elvárás, ami szerint a színházban a szövegnek egyszerűnek, gördülékenynek kell lennie, hogy ne vegye el az energiát a *többi dolog* elől.

Sok színpadon hallható szöveg a köznapiság látszatát akarja kelteni, miközben semmi köze a mához, a mai ember észjárásához, lelki alkatához. Úgy érzem, Euripidésznek és Racinenak több köze van hozzánk. Talán éppen a velük szemben tanúsított ellenállásunkban van elásva valami, amit már nagyon nehezen vagyunk hajlandóak felhozni magunkból.

Emiatt szkeptikus vagyok a saját szövegeimmel kapcsolatban is. Hogy van-e bennük elég titok. Hogy képesek-e élni a maguk életét. Ezek előadásszövegek, így gondolok rájuk, és folyton mentegetem magam, amikor elküldöm őket valakinek: „Ez az utolsó verzió." Hogy drámaként megállják a helyüket, több gondoskodásra lenne szükségük, amit a premierjük után – idő és érdeklődés híján – már nem adok meg nekik.

Fekete Ádám. Fotó: Szilágyi Lenke

KELEMEN KRISTÓF rendező, dramaturg

Az elmúlt években két projekt alapú, dokumentarista előadást rendeztem, és azt tapasztaltam, hogy ezeknek a szövegeit tulajdonképpen nem lehet elolvasni, a szövegkönyvek önmagukban nem értelmezhetőek. Ez utóbbi mindkettőnél létezett, tehát ha egy színész át akarta nézni vagy egy technikus be akarta tanulni, praktikusan végig tudták olvasni, viszont az előadások megnézése nélkül azok nem váltak élményszerűvé és önálló műalkotásokká. Mindezt nem hiányként, hanem egy speciális színházi formanyelv jellegzetességeként szeretném meghatározni.

A *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadás két részből állt: az elsőben öt fiatal színész rekonstruált egy 1970-es színészvizsgát (Peter Handke: *Közönséggyalázás*, Ódry Színpad, r.: Békés András), a másodikban a saját történeteiket mesélték el a Színház- és Filmművészeti Egyetemről és a pályakezdésről. Az első és a második rész együtt adott ki egy egészet, egyben működtette azt az élményt és gondolatot, amelyet közvetíteni akartam. Az első rész kötött volt, a második részből viszont kizárólag belső használatra készült egy leirat, amely estéről estére változott, attól függően, hogy a színészek aktuálisan hogyan fogalmazták meg a saját történetüket. Ezeket a megszólalásokat nem akartam lezárt egészként kezelni, inkább folyamatosan formálódó, a jelenben mindig újra és újra megfogalmazott emlékekként. A továbbjátszás során folyamatosan új részek kerültek be: mivel a projekt a színészek életéről szólt, annak alakulása, illetve a produkció kiváltotta reakciók természetes módon hatottak a későbbi előadásokra. Ezek a történetek szóban előadva más hatást váltottak ki, mint írásban. Szóban a mondataik, kiegészülve az adott színész hanghordozásával, metakommunikációjával, fizikalitásával, civil személyiségével, a szavak keresésével és a megfogalmazás küzdelmével, egyrészt hitelességet kaptak, másrészt a maguk lezáratlanságában egy nyitott dramaturgiai szerkezetben váltak értelmezhetővé.

Kelemen Kristóf. Fotó: Dömölky Dániel

A Pálinkás Bence Györggyel közösen írt és rendezett *Magyar akác* esetében ennél kötöttebb szövegkönyvvel dolgoztunk, viszont itt sem tudott függetlenné válni a szöveg a színházi produkciótól. A kiindulópontunk az akácfa volt mint nemzeti és politikai szimbólum, és az előadás egy fiktív mozgalom prezentációjára épült. A szimbolikus helyszíneken megvalósított mozgalmi akciók újrajátszása, videódokumentációk formájában történő bemutatása a premier idejére kötött formát kapott – egyetlen nyitott, mindig aktuális momentumokat beépítő jelenettől eltekintve. A valós videódokumentációk jelenléte folytán mégis fontossá vált, hogy a fiktív mozgalom résztvevői (a két rendező, továbbá Eke Angéla, Homonnai Katalin és Kristóf Márton) a színpadon álljanak, múltbéli közös tevékenységükkel hitelesítsék a mondatokat. A szövegkönyv, bár nagyrészt önmagukban is értelmezhető részletekből és monológokból állt, kizárólag ebben a „mozgalmi", civil kontextusban nyert értelmet.

Mindkét előadásra igaz, hogy a színpadon álló lecserélhetetlen személyek jelenléte tette teljessé a szövegkönyvet, mindez pedig nagyban összefügg a dokumentumszínház műfajával (bár a *Magyar akác*ot „post-fact dokumentumszínházként" határoztuk meg). A dokumentarizmus erős hatást gyakorol a kortárs színházra, és a műfaj alkotói gyakran dolgoznak civilekkel, a Rimini Protokol fogalmával élve a „hétköznapok szakértőivel". Az ő hitelesítő jelenlétük nemcsak új esztétikai kategóriákat hívott életre, hanem radikálisan megkérdőjelezte azt is, hogy mit tekinthetünk drámának vagy színházi szövegnek.

SZÉKELY CSABA drámaíró

Saját egyszerű meghatározásom szerint kortárs szöveg az, amit olyan ember írt, aki társunk ebben a korban. Vagyis nem az a fő, hogy a szerző él-e még, hanem az, hogy amikor a szöveget írta, rálátása volt-e arra, amiben vagyunk, és értett-e belőle egy vak hangot is.

Bárki bármit írhat, nem kell írónak lenni ahhoz, hogy valaki színpadi szerzővé váljon. Elég, ha a rendező fantáziát lát a szövegében, és előadást készít belőle. A színpadi szöveg nem feltétlenül dráma, hanem egy olyan szöveg, ami színpadon hangzik el. Lehet egy szakácskönyv szövege is. És nekem semmi bajom azzal, ha a rendező az anyukája szakácskönyvéből vagy Facebook-kommentjeiből készít előadást, mert annak is nagyon mély relevanciája lehet számomra. Mindössze azzal van bajom, hogy más színházi alkotókhoz képest aránytalanul nagy a bizalmatlanság a drámaírókkal szemben. Túl kevés esélyt kapunk arra, hogy kortársak lehessünk. A színházak már nem kérnek tőlünk új darabokat, a kollégáimnak is a régi darabjait játsszák, és ha ez így megy, ha nincs frissülés, akkor teljesen elsorvad ez a szakma. Nemcsak magyar nyelven írt regény- vagy filmadaptációkat, nemcsak blogbejegyzéseket és újságcikkeket szeretnék látni a színpadon, és nemcsak átpofozott klasszikusokat, hanem echte új drámákat is. Hiába van ezer színházunk, hiába vannak teltházas előadásaink, ha úgy fognak emlékezni erre a korra, hogy hagytuk kipusztulni a magyar drámát. Hadd fűzzem hozzá azt is rögtön, hogy kimondhatatlan nagy tisztelet a kevés kivételnek.

ZÁVADA PÉTER költő, színháztudós, drámaíró

Új, szöveges tendenciák
A nem dramatikus szöveg a 2010-es évek második felének magyar színházában

Az elmúlt néhány évad során egyre több nem hagyományosan dramatikus előadás került színpadra a hazai színházakban. Túl azon, hogy nemcsak a független társulatok, hanem a kőszínházak is nyitottak voltak a kísérletezésre, igazán üdítően az hatott, hogy a klasszikus regényadaptációk mellett a kortárs magyar dráma is egyre gyakrabban jutott szerephez, és tudott érvényes hangon, progresszív előadások formájában megszólalni.

A legfiatalabb magyar dráma nem hagyományosan dramatikus formáit egyfelől az olyan kortárs rendező-szerzők saját szövegei képviselik, mint például Fekete Ádám vagy Znajkay

Zsófia. Ezeket a szövegeket általában a szerzők maguk állítják színpadra, és így egy teljesen autonóm formaesztétika jellemzi őket. A másik típust a kőszínházak vagy a független társulatok által felkérésre készült regény- vagy eposzadaptációk alkotják, mint például Mikó Csaba munkái. Esetében klasszikus vagy kortárs regények színpadra alkalmazásáról beszélhetünk, melyek olykor kikezdik a hagyományos dramatikus formákat, amennyiben narrációt vagy polifonikus monológokat alkalmaznak. Harmadrészt pedig az alkotók által közösen szerkesztett dokumentarista, vagy gyűjtéseken alapuló előadásszövegek tartozhatnak ide, az olyanok például, mint a Mohácsi testvérek *A Dohány utcai seriff*je vagy a k2 *Holdkő*je. A klasszikus drámaszövegek kortárs parafrázisait, a Shakespeare-, a Molière-újraírásokat azért nem sorolnám ide, mert azok legtöbbször továbbra is a hagyományos párbeszédes formát követik.

A teljesség igénye nélkül ilyen – nem hagyományos értelemben dramatikus – előadások voltak Hegymegi Mátétól a Günter Grass regénye alapján Mikó Csaba színpadi szövegével készült *Bádogdob*, Gáspár Ildikótól és Ascher Tamástól a Thomas Mann szövegét feldolgozó *József és testvérei*, Horváth Csabától a Tar Sándort parafrazeáló Mikó-dráma, a *Szürke Galamb*, valamint a Thomas Bernhard-elbeszélésfüzér, a *Vaterland*, Eszenyi Enikőtől Nádas Péter *Találkozás*a, Szilágyi Bálinttól a Peter Handke-féle *Aranjuezi szép napok*, Vajdai Vilmostól a klasszikus Szerb Antal-regény, az *Utas és holdvilág* színpadi változata, Szenteczky Zitától a Hajnóczy-adaptáció, *A halál kilovagolt Perzsiából*, Fekete Ádámtól a saját szerzői szövegeit felvonultató *Csoportkép oroszlán nélkül* és *A Jeditanács összeül*, a Geréb Zsófiával együtt készített *Amphitryon*unk, Znajkay Zsófiától *Az ölében én* vagy a *Rendezői változat*, Székely Krisztától az *Ithaka,* vagy a Mohácsi testvérek Závada Pál regényéből rendezett *Egy piaci nap*ja. De Zsótér Sándor már évekkel ezelőtt megrendezte Caryl Churchill *Iglic*ét, aztán Jelinek *Téli utazás*át, hogy végül Genet *Balkon*ját is nagy sikerrel állítsa színpadra a Maladypével.

Ezeket az előadásokat a színházi köznyelv epikusnak szokta nevezni, de inkább az epizáló lenne rájuk a megfelelő kifejezés, hogy ne keverjük a nem dramatikus színpadi szövegeket Brecht „epikus színház" fogalmával. Esetleg posztdramatikus szövegszínháznak hívhatnánk őket, de ez önmagában paradoxon, hiszen a drámán túli színház a 60-as évek performatív fordulata után épp azzal különbözött el a dramatikustól, hogy nem a szerző és a szöveg uralta, hanem a közös testi jelenlét és a performativitás. De a színrevitel önreflexív formáival, a reprezentáció játékait (Kékesi Kun Árpád) favorizáló rendezésekkel visszaszivárgott a szöveg a színpadra, noha nem a hagyományos, párbeszédes formában, hanem lírai vagy epizáló szövegek alakjában. Olyan szövegekről van tehát szó, amelyek áthágják a dráma műnemi korlátait, és elmozdulnak az epika vagy a líra irányába; jellemző rájuk, hogy gyakran nem párbeszédesek, hanem prózai leírások, verses vagy filozofikus monológok, netán töredékes, dokumentarista gyűjtések, esetleg a színészek és a rendező által közösen szerkesztett előadásszövegek. Ezeket nevezhetjük jobb híján drámán túli vagy posztdramatikus szövegeknek.

Azt gondolom ugyanakkor, hogy félreértjük a drámán túli dráma lényegét, ha úgy vesszük, hogy az egyenlő a regényadaptációval, mint ahogy azt a hazai kőszínházak bemutatóinak túlnyomó részében tapasztaljuk. Az epika narratív jellege gyakran alapvető természeténél fogva áll ellen a színrevitelnek, mert a függő beszéd vagy a narráció egyes szám harmadik személyű történetmesélése könnyen illusztratívvá teheti

Székely Csaba. Fotó: Alex Galmeanu

a rendezést – ahogy mondani szokás: a színészeknek „le kell mozogniuk", amit mondanak –; ez a veszély egyébként az említett előadások közül is jó néhányat fenyegetett. Attól, hogy egy dráma nem párbeszédes, nem kell feltétlenül narratív epikának lennie. Véleményem szerint ebben rejlik a drámán túli dráma lényege. Az általam költői szövegszínháznak gondolt előadásokban a nyelvileg sűrített lírai monológok kapnak hangsúlyt, nem pedig események kronologikus sora, aminek következtében a kortárs magyar színházban gyakran a rendező, és így a színész is arra kényszerül, hogy amit mond, azt didaktikusan illusztrálja vagy – jobb esetben – stilizáltan, esztétizálva elemelje.

Az Örkényben bemutatott *József és testvérei*ben is azok a részek tudtak rám revelatívan hatni, amelyek az előadás utolsó részében József belső, filozofikus monológjait jelenítették meg, nem pedig a bibliai történetek elbeszéléseit, amelyeket a színészek így vagy úgy, de illusztrálva voltak kénytelenek megmutatni. Félreértés ne essék, a regényadaptációkat fontos és izgalmas munkáknak tartom, de még mindig szigorúan ragaszkodnak egy történet elmeséléséhez, és nem engedik szabadjára a rendezői fantáziát, nem bíznak a költői szövegekben, nem merik lebontani az alakokat, a cselekményt, az időt és a teret. Attól félek, hogy a kötelező narráció nem posztdramatikussá, inkább csak *non*dramatikussá teszi az ilyen előadásokat. Ezért az illusztratív szövegszínháztól nem biztos, hogy árt tartózkodnunk.

SZABÓ ISTVÁN

DRÁMÁK SORSA

A *Színház* folyóirat fél évszázados történetét végigkísérte drámák megjelentetése. Ha hiányoznak évek, hónapok, azt a körülmények magyarázzák: 1990 előtt elsősorban a politikai viszonyok, utána pedig az anyagi nehézségek. Úgy tűnik, hogy az 1968–1971 közötti kezdeti évek után 1979-től válik egyértelmű céllá az új darabok népszerűsítése. Egészen 2011-ig a lapból kivehető drámamellékletek segítették a színházi műhelyeket a darabválasztásban, 2013-tól pedig e platform az internetre került.

A 20. század elején az üzleti színház általánossá válásával a kurrens művek iránti kereslet egyszerre jelentkezett a színtársulatok és a közönség oldaláról, amire az egyik hatékony válasz az volt, hogy a legnépszerűbb hetilap, a *Színházi Élet* közölni kezdte a darabok szövegét. Ezek a darabok így maradtak fenn, hiszen a legtöbb esetben fel sem merült kötetbe szerkesztésük, kiadásuk. A II. világháború után, de különösen a szocializmus időszakában két tendencia érvényesült: a politikai szándéknak megfelelően a hivatalos könyvkiadásban javultak a megjelenés lehetőségei, a technika, a sokszorosítás fejlődése pedig lehetővé tette, hogy a Szerzői Jogvédő Hivatal, a színházi műhelyek, a Színházi Intézet úgynevezett „belső kiadványokat" állítsanak elő. Mindez természetesen kizárólag a politika kontrollja mellett történhetett. A legális szakmai fórumon, a *Színház* folyóiratban biztosított megjelenés lehetősége ezzel együtt motivációt jelentett az írók számára. Bár nem garantálta a drámák bemutatását, a publikálás a szerző presztízsét növelte, a színházak és az érdeklődő szakmai közönség tájékozódását segítette. A lap drámamellékletéből önálló kiadvány lett: bár kinyomtatása költséges volt, ennek fedezetét 1990-ig az állami támogatás biztosította. A rendszerváltás után bizonytalanná vált a folyóiratok finanszírozása, és a már bevált-elvárt misszió folytatása. Az anyagi nehézségekre a *Színház* is a kulturális lapokhoz hasonlóan válaszolt: létszámleépítéssel, a honoráriumok „visszafogásával", a terjedelem csökkentésével. Kézenfekvő megoldásként egy-egy szám kimaradt, a nyomtatott melléklet pedig végül 2011-ben megszűnt.

Az internet elterjedésével a sajtó egész szerkezete átalakult, a napilapok, a folyóiratok logikájára működő honlapok sora jelent meg a világhálón. Az is helyet kért az új felületen, aki nem adta fel a nyomtatott formátumot. Így volt ez a *Színház* esetében is: a *szinhaz.net* némi késéssel reprodukálta a havilapot, de ma már emellett önálló entitásként is működik, bár az ilyen lapok jellegéből adódóan nem követi a nyomdai úton előállított termékre jellemző periodicitást. A szűk terjedelmi kapacitás így szinte végtelenné tágult. A szerkesztőség – nagyon helyesen – a drámák esetében továbbra is ragaszkodott a havi rendszerességhez. Az új helyzet kialakulásában szintén fontos tartalmi vonatkozás, hogy a drámaszövegek egy része egyedi alkalmi színpadi szöveg, más műfajú művek adaptációja, olykor időben is változó improvizáció, gyakran szerző nélküli kollektív alkotás. Ezek nem illenek a korábbi irodalomközpontú logikába, és bár további előadások színházi alapanyagaként ritkán funkcionálnak, dokumentált megmaradásuk mégsem kizárólag a színházi emlékezet szempontjából fontos.

A jelzett három korszakot hiba volna egységesen kezelni, vagy azokból azonos szempontok szerint következtetéseket levonni. Látni fogjuk, hogy az első periódus gyökeresen különbözik a későbbi gyakorlattól – ennek alaposabb elemzésére nem is vállalkozunk. Bár az 1979-től napjainkig tartó időszak viszonylag egységes, de mivel a megjelent darabok utóéletére is vetünk egy pillantást, a 2014 utáni internetes megjelenés szereplői még kellő távlat híján nem ítélhetők meg ebből a szempontból. Igazán érdekes ezért a történelmi kataklizmákat is magába foglaló 1979 és 2011 közé eső 32 évfolyam vizsgálata lehet. Kellő tisztelettel gondolva a magyar színházművészet érdekében tett erőfeszítésre (és a félreértéseket elkerülendő) leszögezzük: nem érdemekről szólunk, nem bírálunk, nem általánosítunk, hanem tényeket sorolunk, és néha igyekvő mértéktartással véleményünknek is hangot adunk. Az adathalmaz többféle közelítést és többféle metszetet kínál, de egy pillanatig sem gondoljuk, hogy valamilyen reprezentatív mintáról lenne szó, amelyet bármilyen állítás bizonyítására használhatnánk. A kiadott drámák kiválasztásának motivációit sem kutatjuk.

*

1968 decemberében, a második számban megjelent Eörsi István *Hordók* című groteszk játékának első része. Ha az egész darabot egyszerre közölték volna, a szöveg az akkor még kisalakú folyóirat felét megtöltötte volna. A lap 1970-ben a mai formátumra tért át, amitől a helyzet nem sokat javult: egy dráma kb. a kiadvány egyharmadát foglalta el. Nem véletlen, hogy ebben az első időszakban gyakran egyfelvonásosokkal próbálkoztak: 1968-tól 1970-ig összesen tizenkét aktuális be-

mutató szövegkönyvét reprodukálták, de gyorsan belátták, hogy erre így sem a szakmának, sem az érdeklődő közönségnek nincs szüksége. A külföldi darabok kiválasztásánál is mérvadónak bizonyult a terjedelmi korlát, bár a szerzők köre egyáltalán nem volt érdektelen. A közléseknek a műsorra nem volt igazán hatásuk: Arrabal, Handke csak a nyolcvanas években, Jean-Claude van Itallie még akkor sem jutott el magyarországi kőszínházakba. A fordítók a szerzőt bemutató értelmező írással vezették be a műveket, ezt a formát általános gyakorlattá tette a szerkesztőség.

1971 és 1978 között, amikor már nemcsak értekezések születtek a magyar dráma helyzetéről, de egy sor izgalmas hazai kortárs bemutatóra is sor került, és a rendezői színház fogalma körül élénk vita alakult ki, nem jelent meg drámaszöveg a *Színház*ban. A növekvő példányszámban sokszorosított drámák szorgalmas olvasói és megítélői a különböző hivatalokban, apparátusokban ülő munkatársak voltak.

Az 1979. januári „nyitódarab" Maróti Lajos *Közéletrajz* című „esettanulmánya" volt – aminek főhőse egy munkásigazgató –, az utolsó nyomtatott drámamelléklet 2011-ben Garaczi László *Ovibrader (Péniszmonológok)* című színpadi játéka. A két szöveget egy világ választja el egymástól, de talán azt is mondhatjuk. hogy közéjük egy egész világ szorult. A *Közéletrajz*, ami a szegedi bemutatóval egy időben került nyomtatásba, nem lett kapós, több bemutatót nem jegyzett fel belőle a színháztörténet. Garaczi darabját 2010 novemberében egy alkalmi társulat mutatta be, az előadás feltűnést keltett, a szöveg két hónappal később megjelent a drámamellékletben – a többi néma csend. A két időpont nagyon messze van egymástól, a hasonlóság mégis szembeötlő. Először vegyük számba az egzakt tényeket.

Harminckét év alatt 362 drámamelléklet látott napvilágot (néhány alkalommal nem drámaszöveg került a mellékletbe). Ezek körülbelül egyötöde (22%) külföldi szerző műve. A külföldiek listáján többségében klasszikus darabokat látunk, ám közülük a tizenegy új Shakespeare-fordítást azért érdemes külön is kiemelni, mert ezek az egyetemes magyar kultúrát gazdagító szövegek színházak megrendelésére születtek. És még mielőtt elvesznénk a számok tengerében, megjegyezzük, hogy a szerzők, címek kategorizálása nem egyszerű. Egy műnek több szerzője is lehet, egy drámamellékletben több mű is megjelenhet, az adaptációknál a szerzőség nem mindig egyértelmű stb.

A magyar szerzők névsora impozáns. 115 szerzőt, társszerzőt számoltunk össze. Nevükhöz 266 darabcím rendelhető. Negyvennyolcan vannak, akiket egyszer ért az a megtiszteltetés, hogy művük megjelenhetett ezen a fórumon. Ami azt jelenti, hogy a közölt szerzők 60%-a kettő vagy több darabbal van jelen. A listavezetők – anélkül, hogy ebből túlzott következtetéseket vonnánk le – név szerint a következők: Eörsi István, *Forgách András*, *Garaczi László*, Gosztonyi János, *Kárpáti Péter*, *Kiss Csaba*, Márton László, Nagy András, Németh Ákos, Spiró György, *Szilágyi Andor*. Nekik legalább 5-5 darabjuk jelent meg 1979 és 2011 között. Lévén az életkor átléphetetlen adottság, a pályakezdés pedig sokszor szerencse kérdése, dőlt betűvel azokat emeltük ki, akik a mellékletben 1989-ben vagy utána jelentek meg először. A névsor persze a szerkesztők értékrendjéről is mond valamit, de kirívó elfogultságra nem látunk példát. A publikációk, mint említettük, természetesen automatikusan nem eredményeztek színpadi bemutatót. A negyvennyolc egyszer megjelent szerző közül huszonnyolcan csak a kinyomtatott szövegkönyvnek örülhettek, színházi bemutató máig sem követte művüket, de a többi dráma színpadi sorsa is igen eltérő. Kiss Csabának szinte minden darabja azonnal bemutatásra került, hiszen legtöbbször rendezőjük is ő maga volt. Gosztonyi János éppen ellenkezőleg: termékeny író volt, de drámáinak bemutatására nem nagyon mutatkozott igény. A legtöbb megjelent és színre állított darabbal Spiró György büszkélkedhet, ám még nála sem jellemző, hogy a sikeres premierek után a színházak sorba álltak volna a játszási jogokért.

Elgondolkodtató, sokak szerint egyenesen rejtély, hogy a magyar színházi gyakorlatból miért esett ki az a hagyomány, amely szerint a fővárosi kortárs drámát érdemes gyorsan bemutatni vidéken is. Bármilyen kicsik is a távolságok, nehezen elképzelhető, hogy egy sikeres előadásért tömegesen Budapestre utaznának az érdeklődők. A példák sokasága azt mutatja, hogy a helyzet a rendszerváltozás után sem változott: a vidéki színházak csak zenés művek esetében „engedtek a nézői nyomásnak", ilyen kivételek a *Padlás* vagy a *Légy jó mindhalálig*. A nyitottság szép példájaként említhetjük viszont a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházat (nyilván a Nyílt Fórum rendezvényének is köszönhetően, amely onnan indult), a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházat, valamint 1990 után néhány határon túli magyar színházat. Ezek a műhelyek gyakran választottak a drámamelléklet kínálatából.

A *Csirkefej* mint mélyebb társadalmi mondandót hordozó dráma még a rendszerváltást megelőző szabadosabb légkörben sem lett „sláger", pedig a műsortervekre akkor már nem kellett az APB engedélyező pecsétje. Az 1986-os bemutató után csak

Varga Zoltán és Vajda László a Csirkefejben, Katona József Színház, 1986. október 17. Fotó: Ikladi Lászlo

a pécsi Harmadik Színházban mutatkozott iránta érdeklődés 1988-ban, aztán Békéscsabán és Debrecenben tűzték műsorra 1989-ben, a 90-es években pedig a határon túl tarolt a dráma: Kolozsvár, Szatmárnémeti, később Szabadka és Marosvásárhely, végül Komárom lett ennek a fura diadalútnak egy-egy állomása. Spiró másik sikeres darabja a *Prah* 2006-ból: a Radnóti színházi premiert követő öt évben nyolc bemutatót ért meg, ebből hármat a határon túl. Kiss Csaba hiába keltett feltűnést saját maga rendezte darabjaival, a *De mi lett nővel?* lett az egyetlen üdítő kivétel, amelyre aztán több rendező is lecsapott, ebben az esetben szintén nagyrészt a határon túl.

A fiatalabb generáció tagjai közül Egressy Zoltán két darabja bizonyult a legkapósabbnak: a *Portugál*, valamint a *Sóska, sültkrumpli*. Sikerükhöz a drámamellékletben való megjelenés nagyban hozzájárult, de talán az sem mellékes, hogy kevés szereplős darabokról van szó.

Ha az eddigiek alapján az olvasónak strigulázni lenne kedve, akkor megnyugtatásul közöljük, hogy Békés Pál, Hamvai Kornél, Háy János, Kárpáti Péter, Tasnádi István négy-négy darabbal van jelen a vizsgált időszakban. Hasonlóan jó nevű szerzők, bár kisebb gyakorisággal, előfordulnak még. Füst Milánnak két darabja jelent meg, Molnár Ferenc pedig egy alkalommal került a kínálatba: előbbitől az 1985-ben publikált *Máli néni* rendszerváltás utáni vitathatatlan sikere feledteti a *A néma barát* rövid életű vígszínházi epizódját, de a Molnár Ferenc színművét, *A császár*t övező tartós érdektelenséget nem menti semmi.

A *szinhaz.net* honlap első drámaközlése Borbély Szilárd *Szól a kakas* című színműve volt 2013 szeptemberében. A dátum két évig a drámaszöveg címlapján szerepelt, utána már csak a drámajegyzék rögzíti a feltöltés időpontját. Öt év alatt 54 nyomtatott lapszám jelent meg, ez alatt a netes lista 50 alkalommal frissült új darabbal. Ezek a számok nagyjából havi megjelenési gyakoriságot mutatnak, ha nem is követik a print hó eleji periodicitását.

Tizenkét darab szerzője külföldi, a szövegek nagyjából fele új mű, a többi új fordítás. A mostani szerzők közül Gianina Cărbunariu, Miro Gavran, Laila Ripoll két-két drámát jegyeznek.

A 40 magyar darab mögött 25 új szerzőt találunk, de több olyan is akad, amelyet ketten írtak. A sok új név mellett öröm látni Egressy Zoltán, Kiss Csaba vagy Kárpáti Péter aktivitását. Utóbbi három közléssel van jelen, és ezek mind valamilyen adaptációk. A magyar művek negyede amúgy is feldolgozás, drámáé vagy más irodalmi alapanyagé.

Bizonyára nem szándék kérdése, hanem az anyagi helyzet következménye, hogy a drámaszövegeket már nem kísérik hosszabb tanulmányok, legfeljebb rövid előszó. Pedig az ajánló a szerzőnek megtiszteltetés, az érdeklődő olvasónak pedig orientáció. Érdemes ragaszkodni hozzá.

HIRDETÉS

CSÁKI JUDIT

AZ ÜVEGHEGY ÜVEGHEGY

Mohácsi István és Mohácsi János Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz *című első gyűjteményes drámakötetéről*

Régi adósság ez a kötet, és mégis jó, hogy épp most jutott eszébe törleszteni a sorozat szerkesztőinek: Mohácsi István és Mohácsi János *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz* című könyve a JAK és a Prae.hu SzínText sorozatában jelent meg; szerkeszti Deres Kornélia és Herczog Noémi, utóbbi magát a kötetet is szerkesztette.

Nagy vitába keveredtem egy kritikus kollégával az *Egyszer élünk* kapcsán – amely egyébként mindkettőnknek meghatározó színházi élmény volt, vagyis a vita nem a szöveg vagy az előadás minőségét illette, hanem azt –, hogy vajon néhány év múlva ki a csuda fogja érteni a nagyon kortársi, értsd: aznapi vagy tegnapi utalásokat. Ki fog emlékezni a „remény színházának", mármint a kifejezésnek az eredetére, ki fogja tudni fölidézni, ki volt az a címeres marha, aki a magyar országgyűlésben összekeverte Jancsi és Juliskát Jancsi és Iluskával, és így tovább. Mert az nem kérdés, hogy Tóth Ilona szerepére az 56-os forradalomban még sok évig emlékezni fogunk. De kérdés ott is van, mégpedig az, hogy hogyan: sikerül-e a hazugsághegyekkel megtámogatott kollektív agymosás, mely szerint makulátlan hősnő volt ő, vagy megőrizzük-e szellemi képességünket a gondolkodásra és az árnyalt mérlegelésre.

Ez utóbbi pedig már a kötet tartalmi centrumát érinti: Mohácsiék színpadi szövegei mind az emlékezet földjén teremtek. Egy fiatal kollégám, Kollár Zsuzsanna használta egyik írásában a „memóriaprotézis" kifejezést, ami igen megtetszett nekem, és legalább kétféle módon illik Mohácsiékra: pozitív és negatív irányból. Mert vagy azt mondom, hogy ezekben a szövegekben – *56/06, Csak egy szög, Számodra hely, Egyszer élünk* – egy, a kollektív emlékezetben támadt lyuk helyére illesztenek egy darabka memóriát; vagy azt, hogy az elsüllyedt, kikopott, letakart emlékezet helyére illesztett „mű-emlékezet" alól kaparják elő az eredetit. Ez utóbbira példa a Tóth Ilona-jelenet az *56/06*-ban.

Az előbbire van sokkal több példa, s ha belegondolunk, Mohácsiékat leginkább ez érdekli: történelmi emlékezetünk fehér foltjai, hiányai, ezek a bizonyos lyukak. A cigányok kalandos sorsán belül a cigány holokauszt, amiről ugye keveset beszélünk, mert ők nem beszélnek. Vagy a második világháború megannyi irtózatos pusztítása közt az a bizonyos Kamenyec-Podolszkij, amiről nemcsak nem beszélünk, hanem alig is tudtunk róla; amúgy ezt a témát is egy aktuálpolitikai megnyilatkozás hozta felszínre: a Veritas nevű intézet (milyen gyanús vagy inkább gúnyos név ez!) igazgatójának aljas kijelentése. Vagy a felszabadulás „anomáliái": az orosz megszállás hétköznapjai a maguk Gulag-következményeivel. Vagy annak a bizonyos beállt, leülepedett szocializmusnak, a hetvenes éveknek, a mindent átható nihilnek, amit nem kevesen szemlélnek nosztalgikus sóhajtással, a baljós, diktatórikus, fenyegető karaktere.

Ezeknek a színdaraboknak a kapcsán okkal-joggal lehetne körözni a történelemszemlélet és az emlékezetpolitikai aspektus körül, hiszen bizonyos távolságból szemlélve erről szól mindegyik. Csakhogy Mohácsiék nem a távolsággal, hanem ellenkezőleg, a közelséggel operálnak: a földhöz vannak ragadva. Nem szemlélet tükröződik ezekben a darabokban, mert nem szemlélnek, hanem szemléltetnek; rekonstruálnak korszakokat, közeget, személyiségeket, figurákat, konfliktusokat.

Hétköznapokra törik szét a történelmet. Reggel, délben, este.

Amikor a magyarok felelősségéről a vidéki zsidóság elhurcolásában hazugsággal és egy szörnyű tehetségtelen köztéri emlékművel igyekszik meghamisítani a történelmet a politika, akkor Mohácsiék az *Egyszer élünk*ben a leghétköznapibb hétköznapba ágyazzák ezt a történetet. Amikor a zsidókat a vonathoz terelték, az egyik ember épp a cefrét vitte a pálinkafőzdébe, a másik „csak egy nő", a harmadiknak épp dolga akadt, a negyedik félt – vagyis nem értek rá szót emelni a szomszédért. De a csendőr sem elviteti a zsidókat, csak kíséri őket egy darabon, és dehogy a halálba, csak el...

Ezek a jelenetek megkönnyítik a nézőnek a szembenézést, de még az empátiát is; hiszen nem történelmi bűnről, hanem, mondjuk, egy keddi napról van szó. Vagy a legfrissebb, a kötetbe már bele nem került *Egy piaci nap*ból hozva példát: a zsidó pogromban részt vevő falusiak nem világnézeti okból ölik a holokausztból visszatért szomszédaikat, hanem kényelmetlenségből, diszkomfortból, a visszatérést és a talpra állást kísérő bosszúságból és irigységből. Megannyi – sokszor érthető – emberi gyarlóság.

És ahogy a történelemszemléletet, az emlékezetpolitikát a talaj szintjére húzzák vissza a szerzők, úgy rántják lefelé, a konkrétumok terepére a szimbolikát is. A múlt „mélységesen mély kútjáról" szólva mély kút van a színen, s ha valaki valaminek vagy valakinek a szekértolója, az bizony

Mohácsiéknál szekeret tol. A kötet címe – *Múltépítés* – is valóságosan zajlik *A csillagos ég*ben, ahol a színpadi próbát zavarja meg az odalent folyó múltépítés zaja. A mesebeli üveghegy pedig üveghegy.

És ha már az üveghegynél tartok: a referenciális bázis végtelenül széles. Mesékből, dalokból, parlamenti felszólalásokból, politikai megnyilvánulásokból, közmondásokból, legendákból, versekből vétetnek nemcsak poénok, hanem fordulatok, helyzetek, figurák is. Az *Egyszer élünk*ben a három felvonásban három rokon alakot öltő Van Gogh őrnagy/Irgumburján tábornok/Sáfár elvtárs születése pompás tárháza a blődségig ki- és felforgatott referenciáknak, utalásoknak Isadora Duncantól Attila hármas koporsóján át a füllevágásig.

És ha már a blődség: Mohácsiék sem a fapados humortól, sem az explicit blődségtől nem félnek; a „ne basszunk már szekéren" (mert ráz) valóságos névjegye a szerzőpárnak, úgy van benne majdnem minden darabban, mint festményen az aláírás.

A humor bőven árad ezekben a szövegekben, s ha bátor a közönség (mert kell ehhez némi bátorság), akkor nevet, vagy legalább kacarászik. Legtöbbször ugyanis a helyzet vagy a figura tragikumát ellenpontozza a vicc – olyan ez, mint félelem ellen fütyörészni a sötétben. Ellentartás. Néha nyelvi – „bejárási tilalom", mondják *A csillagos ég*ben –, máskor helyzeti – Jolán, a holokausztból hazatérő lány (illetve hát ez is bonyolultabb, de legalábbis „látta belülről a gázkamrát") mindig „rossz helyen van" –, megint máskor a kettő egyszerre. Amikor a *Csak egy szög*ben az auschwitzi rámpán a csecsemő ikerpár anyja felhívja az orvos figyelmét arra, hogy a gyerekek a reszelt almát szeretik, majd természetesen hozzáfűzi, hogy megy szoptatni őket, akkor az abszurdum a kínos-fájdalmas humor forrása, amely a tudásunkon alapul: tudjuk, hogy sem reszelt alma, sem szoptatás nem lesz.

Erre, vagyis a közkeletű ismeretre gyakorta építenek a szerzők. És ezt is ellentmondásosan, vagyis inkább bipolárisan teszik. Van, ahol egy közhiedelemre, illetve annak abszurditásig vitt túlzására alapoznak (a cigányok embert esznek a *Csak egy szög*ben). Van, ahol az úgynevezett kollektív tudásra, illetve annak kifordítására (a *Számodra hely*ben először úgy áll, hogy a magyarokat viszik el, és a zsidók nézik részvétlenül).

Ez utóbbi következménye, hogy – mint ezt a kötet előszavában Herczog Noémi is taglalja – bármilyen mesés vagy „mágikus realista" egy-egy figura vagy sztori, az alakok összetettek; éppúgy jóból és rosszból vannak összerakva, mint a valódi szomszédaink vagy mi magunk. Elviselhetetlen jóemberek és esendő, empátiára hajlamosító rosszak. És a kettő közti széles sávban rengetegen bolyonganak, sokszor tanácstalanul, billegve jó és rossz között. Az *Egyszer élünk* Jóskája, aki csendőrből előbb a népi demokrácia rendőre, majd kommunista rendőr lett, és mindvégig ott szolgált, abban a faluközösségben, ahonnan előbb a zsidókat, majd a színielőadás szereplőit vitték el, és legvégül rutinos mozdulattal csavarja ki a fotós kezéből a gépet és abból a filmet – ezt az embert nem lehet gyűlölni, viszont meg kell érteni, hogy véleményünk lehessen róla.

A megértés és a megismerés – akár a történelem homályos foltjaira, akár egy-egy ember magatartására vagy karakterére vonatkozik – a valódi, az érvényes emlékezés előfeltétele. Mohácsiék színháza – illetve most már muszáj megjegyezni, hogy a kötetben szereplő szövegek csak egyik erős, tán a legerősebb vonulatát képezik ennek a színházcsinálásnak – történetet mesél, nem ítéletet mond. Figurái nem követendő példák, és nem is el- vagy megvetendő ellenségek. Ismerőseink.

Merthogy szóljon bár a múltról mindegyik szöveg, mégis evidensen jelen idejű. Mert aki meséli, és akinek meséli, az itt és most él, itt és most gondolkodik el a múltról. Ma kattintott rá a neten a legfrissebb hírekre, mielőtt beült a színházba – akárcsak az alkotók. Csak aki ma él, annak van múltja, annak kerül bele az a bizonyos memóriaprotézis emlékezetének lyukas szövetébe.

A *Múltépítés* szövegei a próbafolyamat során nyerték el végleges formájukat, és ebben a végleges formában is érzékeltetik a szilárdan levert cölöpöket körülvevő képlékenységet, a színészekkel közös munkát. A rendező mindig Mohácsi János; nagy kérdés, hogy mikor veszi magának a bátorságot egy másik rendező, hogy színpadra állítsa bármelyik darabot. Mert ezzel a kötettel megtörtént egy elszakadás a szerzőktől, a rendezőktől, az alkotóktól. A darabok önálló életre keltek – egyelőre papíron.

Ideje volt.

Mohácsi István– Mohácsi János: *Múltépítés*
Budapest: JAK–Prae.hu, 2017, 557 oldal, 3200 Ft

02
SzínText sorozat

Mohácsi István – Mohácsi János

Múltépítés

avagy meghalni könnyű, élni a nehéz

NÁNAY FANNI

A ROMANTIKUS PARADIGMA NEM ÉRT VÉGET

Messiások (avagy ha már semmiben sem tudunk hinni, kétségbe vonhatjuk azt, amiben ismét hinni tudnánk?) – A Teatr Zagłębia (Sosnowiec) és a Malta Festival Poznań koprodukciója

A Spiró György regényén alapuló előadás ötletével Michał Merczyński, a Malta Festival Poznań igazgatója kereste meg a sosnowieci Teatr Zagłębiát. A Katowice környéki egykori bányavárosban működő intézmény az elmúlt években vált Lengyelország egyik leginnovatívabb színházává Aneta Groszyńska művészeti vezetése alatt, aki a *Messiások* című előadást is rendezte.

Spiró műve 2009-ben jelent meg lengyel fordításban, és alapvetően pozitív fogadtatásban részesült. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy a szerző korábbi, 1981-es *Ikszek* című regényét Jerzy Robert Nowak konzervatív lengyel történész lengyelellenesnek bélyegezte, aminek következtében Spiró éveken keresztül nem utazhatott Lengyelországba. Merczyński tehát a valaha lengyelellenesnek titulált magyar szerző művéből készült előadással nyitotta meg a fesztivált egy évvel azt követően, hogy a rendezvénynek komoly problémái adódtak abból, hogy a többszörösen lengyelellenesnek kikiáltott horvát Oliver Frljićt (a lengyel kultúrában és közgondolkodásban tabunak számító eseményeket és szimbólumokat relativizáló *Átok* című előadás rendezőjét) kérte fel a 2017-es kiadás egyik kurátorának.[1] Így nem tűnik meglepőnek, hogy az előadásban szinte ugyanolyan súllyal jelennek meg hivatkozások az *Átok*ra és Spiró regényére.

Ugyanakkor az előadás egy rendkívül erős hazai tradícióhoz is kapcsolódik, hiszen a lengyel művészet a mai napig kitartóan támaszkodik és utal a nemzeti romantikus irodalomra, s úgy tűnik, e mélyen gyökerező tendencia továbbra sem gyengül, talán csak az újabb művésznemzedékek viszonyulnak más-más módon – hol radikálisabban, hol empatikusabban – e hagyományhoz. „Lehet, hogy már semmire sem emlékszünk a romantikából, de a romantika által megfogalmazott szabadság utáni vágy és az elégtétel szükségessége továbbra is mélyen él bennünk" – írják a produkció alkotói. (Frljić előadása többek között azért váltott ki földrengésszerű reakciókat, mert épp e tradícióba piszkált bele.)

A Spiró regényében megidézett messianizmus azonban a lengyel romantikának csupán egy fejezetét alkotta: az 1830-as novemberi felkelés leverését követően a Párizsba emigrált értelmiség körében egy bizonyos Andrzej Towiański szektát alapított, amelyhez a szintén emigrációban élő költőóriás, Adam Mickiewicz is csatlakozott, és Towiański hatására egyes műveiben a lengyel nép messiási küldetésével igazolta a lengyel államiság elvesztését. A témát feldolgozó regény színre állítása azért is bizonyult aktuálisnak (ahogy ez az előadás kísérőeseményeként szervezett beszélgetéseken – többek között Adam Michnik ellenzéki újságíróval, a Gazeta Wyborcza főszerkesztőjével, valamint az alkotókkal – többször is elhangzott), mivel a jelenlegi lengyel politikában ismét egy sajátos messianizmus tendenciája figyelhető meg. Jarosław Kaczyński egyrészt (nem egyedüliként a régióban) a kereszténység bástyájaként tünteti fel nemzetét a menekültek, bevándorlók „fenyegetésével" szemben, másrészt pedig a mai napig összeesküvésként, sőt, valamiféle természetfeletti erőket megmozgató (a gravitációt manipuláló) konspirációként értelmezi az ikertestvére halálát okozó 2010-es szmolenszki repülőbalesetet.

Az alkotóhármas (Aneta Groszyńska rendező mellett Jan Czapliński dramaturg és Marcin Kącki újságíró jegyzik szerzőként az előadást) pár szereplősre redukálta a 800 oldalas regény inspirálta történetet: csupán Mickiewicz, Towiański, Mickiewicz felesége, Celina, valamint szeretője, Xawera, a zsidó Gerson Ram (akinek alakján keresztül az alkotók a korábban

1 2017-ben a lengyel Kulturális Minisztérium jelentős, korábban már megítélt támogatást vont meg a poznańi fesztiváltól, mivel az – még a botrányt kavart bemutatót megelőzően – Oliver Frljićt kérte fel egyik kurátorának (l. http://szinhaz.net/2018/01/30/legyel-te-a-kulturalis-miniszter/). Az ügyet azóta a Malta Festival Poznań jogi útra terelte.

elhallgatott, az elmúlt években azonban egyre határozottabban feszegetett érzékeny lengyel-zsidó kérdést érintik) és két katona alakja maradt meg Spiró művéből. E pár szerep segített abban, hogy az alkotók (legalábbis az előadás elején) felvázolják a regény fő szálait, amelyeket azonban idővel egyre inkább elhagynak. Ennek megfelelően a színészek is egyre sűrűbben bújnak ki szerepükből, és „saját hangjukon" szólalnak meg, vagy egyéb metamofózison mennek keresztül (mint amikor Celina a záró-jelenetben átváltozik a híres romantikakutató Maria Janionná, vagy Mickiewicz egyik beszéde során a színész normál beszédhangja egyre magasabb tónust üt meg, míg végül Kaczyński beszédmódjának egyértelmű imitációjává válik).

Mickiewicz zilált parókában, Napóleon módjára kabátja szárnya alá dugott kézzel jelenik meg, mintha testet öltene a lengyelekbe mélyen beleivódott kép (hasonlóképpen ahhoz, mint amikor Pintér Béla Petőfiként beront a színre a *Kaisers TV, Ungarn*ban). Csakhogy a költő alkotói válsággal küzd, és anyagi gondokra panaszkodik. Mickiewicz, aki korábban ontotta magából az olyan műveket, mint az *Ősök* vagy a *Pan Tadeusz*, a párizsi emigrációban valóban éveken keresztül semmit nem írt. Az előadásban az írásra tett elkeseredett igyekezetét egy zenélő doboz karjának tekergetése jelképezi, amelyből üres papírtekercs tekeredik elő. Jan Czapliński szerint a mai színház hasonló válságba került: képtelen (újra) megszólítani a közönséget. És ahogy Mickiewicz, aki ezért botrányos tettre ragadtatta magát, amikor meg akarta téríteni a pápát, ugyanúgy a lengyel színház is botrányos előadásokat termel ki magából, ám a botrány – a dramaturg szerint – csak a határokat képes megmutatni (akár azok átlépésével), túl sok port kavar ahhoz, hogy párbeszéd terepévé tudná tenni a színházat.

Ahogy a közönségtalálkozón elhangzott, a *Messiások* adaptálása során az alkotóknak az okozta a legnagyobb nehézséget, hogy a regény túlságosan is az adott korban gyökerezik, hiszen Spiró archívumi anyagokból dolgozott. Ezért olyan motívumokat kerestek a regényben, amelyek a mai korra, a jelenlegi hazai helyzetre reflektálnak, s ezeket a lengyel patriotisztikus érzéseket kidomborító történetszálakban találták meg, így ezeket a részeket ragadták ki az eredeti szövegből. Ennek példája az egyik katona története, amelyet az részletekben mesél el, és amely így gyakorlatilag átszövi az egyéb színpadi történéseket: a novemberi felkelés egyik csatájában a homlokába fúródott egy karabélygolyó, amelyet később hősiessége jeleként mutogat. A vert sereg Lengyelországból nyugatra menekülése során egy szász herceg magas életjáradékot ajánl fel a katonának, ha emlékbe nekiadja a golyót, ám a katona hosszan ellenkezik, hiszen a golyó elveszett hazájára emlékezteti. Végül az összeg nagysága meggyőzi, és megengedi, hogy a fejéből kioperálják a golyót, amibe azonban belehal. Legalábbis a regényben – az előadásban tovább él, és immár gazdag emberként a golyó után maradt lyukat mutogatja hazafiassága bizonyítékaként.

A regényből megmarad az a történet is, miszerint Gerson Ram nem mentette ki (nem tudta vagy nem akarta kimenteni?) apját egy tűzvészből, s Towiański rejtélyes módon ismeri élete e momentumát, és gyakorlatilag sakkban tartja a fiút a titokkal. E tűzvészt azonban az előadás összekapcsolja egy másik tűzzel: az egyik katona – miután kifakad, hogy elege van mindenből („Saját jövőt akarok, normális iskolába akarom járatni a gyerekeimet, azt akarom, hogy lehessen abortuszom, azt akarom, hogy vásárolhassak vasárnap, azt akarom, hogy szívhassak füvet, azt akarom, hogy ne kelljen hinnem abban a fickóban az égben, azt akarom, hogy ne kelljen hazugságokat hallgatnom") – kiabálni kezd, hogy „égek, lángolok", ami egyértelmű utalás arra a férfira, aki 2017 októberében Varsóban felgyújtotta magát a Kaczyński vezette Jog és Igazságosság párt politikája elleni tiltakozásként.

Az előadás – amellett, hogy részben követi a regény (eleve nem lineáris) cselekményének fő csapását – két másik rendezőelvet is beemel: a közösség és a lázadás motívumát (amelyek egyébként a lengyel romantikának is központi fogalmai). Hasonlóképpen ahhoz, ahogy a párizsi emigrációba kényszerült politikai elit és értelmiség zárt közössége igyekezett kiutat találni a novemberi felkelés leverése után reménytelennek látszó politikai helyzetből, úgy a próbafolyamat során az alkotók és a szereplők szintén zárt közösségként feszegették a jelenlegi poli-

Fotó: Maciej Zakrzewski

tikai helyzet által felvetett kérdéseket, amelyekre improvizációk segítségével keresték a válaszokat, s végül ezek az improvizációk jelentették a szövegkönyv alapját. A másik fontos motívum a lázadás, ami éles ellentétben áll a messianizmus alapműködésével, hiszen annak mechanizmusa éppen abban rejlik, hogy értékei megkérdőjelezhetetlenek és kétségbevonhatatlanok. A lázadást a szerzőhármas alkotói formaként fogja fel, mivel a színészeknek lehetőséget adtak arra, hogy a próbákon tiltakozzanak az olyan elemek ellen, amelyeket nem éreztek működőképesnek vagy helyénvalónak. Ennek legélesebb példáját szintén az egyik katona monológja szolgáltatja, aki egy jelenet kellős közepén kifakad, hogy nem képes végiggyalogolni a földön heverő kereszten (az egyetlen díszletelemen), mivel az bántja vallásos érzületét – s ahogy az a közönségtalálkozón kiderült, a próbákon a színész valóban tiltakozott ez ellen, ily módon az ő lázadása maradt benne az előadásban. A kifakadás azonban folytatódik, s a katona egy idő után már nemcsak a kereszt meggyalázását kifogásolja, hanem az előadás célját, értelmét is. Monológjában elhangzik az, amit később a dramaturg, Jan Czapliński is elmond: a színház nem képes arra, hogy társadalmi párbeszéd terepe legyen, hiszen csak azokkal kommunikál, akik eleve hasonlóan gondolkodnak, mint az alkotók, de nem tudja megszólítani a „másik oldalt", „a kopaszokat, a pszeudopatriótákat, a radikális nacionalistákat" (a közönségbeszélgetésen Czapliński még tovább megy, amikor kifejti, hogy általában véve a kultúra teljes mértékben tehetetlen a jelenlegi politikai mechanizmusokkal szemben).

Bár az alkotók nem hivatkoznak rá, mégis megemlítenék egy harmadik rendezőelvet: a humort. Az előadásba nem kerül bele, de Spiró a regényben kimondatja Mickiewiczcsel, hogy „a Mesternek [Towiańskinak] nincs iróniája, nincsen humora, a viccet nem érti!" – márpedig a tagadást, az ellentmondást nem tűrő rendszerek (mint akár a messianizmus, akár az autokratikus, diktatórikus politikai hatalmak) a humoron, az irónián csorbulhatnak meg (bár nyilván önmagában a humor nem döntheti meg e rendszereket). Talán nem véletlen, hogy Merczyński egy olyan rendezőre gondolt a sosnowieci színház megkeresésekor, aki csípősen ironikus, kifinomult (akár a híres lengyel kabaré hagyományaiig is visszanyúló) humorra épülő előadásaival vált ismertté.

Az előadásnak a poznańi Nemzetközi Vásár hatalmas csarnoka adott otthont, ennek ellenére a produkció kifejezetten kamaradarabnak érződött: a nézőtér és a közepes méretű színpad az impozáns, boltíves szocreál csarnok terének alig felét foglalta el. A színpad közepén egy robusztus kereszt hever, mögötte csonka talapzat áll – egyértelmű utalásként Oliver Frljić 2017-es varsói *Átok* című előadására, amelyben a horvát rendező láncfűrésszel vágatja ki a színen a lengyelek egyik legfontosabb szimbólumát és tabuját. A színpad mögött a kereszt képét látjuk kivetítve (ez a felület mindvégig élő kameraképet mutat, amelyet hol a magasból függőlegesen a színre irányuló kamera, hol a színészek által kezelt kis kézikamera rögzít) – s ahogy a kezdőjelenetben a Towiańskit alakító színész hanyatt fekszik a kereszten, a vetítővászonról megfeszített Krisztusként néz a közönségre, és patetikusan kiáltja: „Higgyetek nekem! Hinnetek kell nekem!" Az előadás közepe táján a keresztet talpra állítják, miután korábban többször elhangzik a „Minden kidöntött kereszt helyébe ezer újat állítsatok!" szlogen.

A romantikára való explicit hivatkozások mellett az alkotók bőségesen merítenek a jelenkor tömegkultúrájából is: Gerson Ram rögtön az előadás elején egy kézikamerába beszélve némiképp az utazási vlogok műfajában jelentkezik be Párizsba érkezésekor, s mindvégig filmezi az eseményeket; rendszeresen elhangzanak a közösségi médiára való utalások, ezen kívül a produkció fontos részét alkotják a szereplők által élőben előadott kemény punk zenei betétek. Ez utóbbiak között szerepel egy lengyel kommunista munkásindulónak, valamint a másik nagy emigráns költő, Juliusz Słowacki egy versének „feldolgozása", továbbá egy saját szerzemény, amely szintén a szmolenszki repülőkatasztrófára utal: az előadást záró dal refrénje a repülő fekete dobozából nyert utolsó mondat („a végsőkig próbálkozunk"), szövege pedig 2018-tól a lengyel történelem fontos eseményeinek dátumain keresztül egészen a 966-os államalapításig időrendben visszafelé lépegetve ismételgeti, hogy „2010 méter látótávolság, 1989 méter látótávolság, 1968 méter látótávolság, 1945 méter látótávolság, 1939 méter látótávolság, 1918 méter látótávolság" stb. (a balesetet okozó ködre utalva).

A programfüzet tovább árnyalja a romantika és a messianizmus jelenkori „visszatérésének" jelenségét, s abban a többször emlegetett szmolenszki repülőgép-szerencsétlenség szerepét. A harmincoldalas kiadvány az alkotók alig másfél oldalas bevezetője mellett két írást tartalmaz: Maria Janion irodalomtörténész professzor levelét a 2016-os Kulturális Kongresszushoz,[2] valamint Ryszard Koziołek irodalmár tanulmányát.

Koziołek írása abból indul ki, hogy a lengyel „nemzeti mitudat" történelmi okokból rendkívül későn alakult ki – és akkor is egy nemzeti tragédia, az ország három részre szakadása és az államiság megszűnése következtében, amikor is a szenvedés (és a romantikus irodalom!) tanította meg a lengyeleket a nemzeti öntudatra. Ugyanakkor – közösségteremtő világi ünnepek hiányában – a közösségek hagyományosan a vallási ünnepek köré szerveződtek, vallási jelleggel bírtak. Így az ébredő nemzeti tudat veszélyesen összefonódott a katolicizmussal, a magasztos szenvedés és a kiválasztottság érzésével. Koziołek érvelésére rímelve az előadás szereplői nagy meggyőződéssel hangoztatják az olyan jellegű megállapításokat, mint „csak mi, lengyelek tudunk ártatlanul szenvedni" vagy „az igaz lengyelek feladata nem civilizációt tanulni, de a többi népeket a keresztény civilizációra megtanítani".

Maria Janion pedig már idézett 2016-os levelében megfogalmazta annak a messianizmusnak a lényegét, amelyre a *Messiások* 2018-as előadása hivatkozik: „Amit ma látunk, az egyértelmű, központilag tervezett visszafordulás a bukott, epigonista romantikához – ahol a patriotisztikus sztereotípiák kánonja és a szmolenszki repülőbaleset új messianisztikus mítosza integrálja és kárpótolja a korábbi hatalmak által mellőzötteket és megalázottakat."

Janion alakja egyébként az előadásban is testet ölt, sőt, valójában ő zárja le az előadást. A professzort kétségek gyötrik, és depresszióval küzd, hiszen hiába mondta ki 1989-ben, hogy a „romantikus paradigma véget ért", és „elértünk egy normálisnak nevezhető állapotot", úgy tűnik, hogy a romantika időközben visszatért, vagy soha nem is ért véget (Adam Michnik az előadás kapcsán arról beszélt, hogy „egy időben naivul úgy gondolta[m], hogy a demokrácia Lengyelországban már olyan erős, hogy nem kell félteni, de bizonyos mechanizmusok ezt a

2 A Kulturális Kongresszust (Kongres Kultury) a kultúra területén dolgozó művészek, alkotók, kurátorok, producerek kezdeményezték – 2016-ban immár negyedik alkalommal. Az első kongresszusra 1981-ben került sor, és a hadiállapot bevezetése szakította félbe, majd 2000 decemberében és 2009-ben rendezték meg. 2016-ban azért érezték szükségét a kongresszus újbóli összehívásának, mivel a demokratikus értékeket érezték veszélyben a 2015 őszén megválasztott kormány kezében; http://www.kongreskultury2016.pl.

folyamatot visszafordították"). A darabbeli Janion, miután elmond pár mondatot, amelyek rendkívül pontosan összefoglalják az említett mechanizmusokat („a lengyelek hagyományosan fogékonyak a szektajellegű társadalmakra, az erős kötelékre és az egyénre nehezedő csoportnyomásra, ami a traumák és a viktimizáció, az elnyomás évei, valamint az egyház és annak a szenvedés felmagasztaló szerepéről való tanítása hatására alakult ki"), hirtelen arról kezd beszélni, hogy mennyire szereti a kiszelt.[3] Lengyelország megmentésének egyetlen módját pedig abban látja, ha a kiszel csomagolásán az elkészítés módja helyett (hiszen szerinte az az egyetlen szöveg, amelyet minden lengyel elolvas) egy másfajta recept lenne olvasható: „Egy bögre forró vízbe szórj egy kanál keserűséget, egy kanál gyűlöletet és mártíromságot, keverd meg a belső kereszteddel, és forrald fel a fenébe."

„Nem született semmiféle alternatív lengyelség, ami a lengyel romantika politikai ideáinak elvetésén alapult volna" – írja Koziołek. „A világ mintha apokaliptikus jelek sorozatából állna, nekünk pedig a romantikán kívül nincs hozzá más kulcsunk" – mondja a darabbeli Maria Janion. Az előadás alcíme egy kérdés: „Ha már semmiben sem tudunk hinni, kétségbe vonhatjuk azt, amiben ismét hinni tudnánk?" Az ismertetőt pedig egy másik kérdéssel zárják az alkotók: „Mit tehetnénk még, ha a látnokunk, példaképünk és nemzeti bálványunk szinte már mindent megtett?" Mickiewicz rendkívül erős, máig ható ideológiát fektetett le olyan műveivel, mint (az előadásban is megidézett) *A lengyel nép és lengyel zarándokság könyvei* vagy a párizsi Collège de France-ban a szláv irodalomról tartott előadássorozata, hiszen messianisztikus eszméinek kifejtése mellett egyszersmind érvénytelenítette mindazokat az értékeket, amelyek képesek lennének megdönteni ezeket az eszméket. Így a messianizmus kész ideológiával szolgált a jelenlegi kormányzat számára, amely a közelmúlt eseményei fényében saját képére formálta azt. Az alkotók és az előadás által feltett két kérdés végső soron azt feszegeti, hogy ha látszólag reménytelen próbálkozás e hagyománnyal szembeszállni, akkor mi marad nekünk.

Bár az előadás erőteljesen hivatkozik az említett romantikus paradigmára, annak ambivalens örökségére, a máig élő messianizmusra, továbbá rengeteg benne a lengyel jelenre és a lengyel történelemre történő utalás, az alapvető kérdésfelvetések, problémák mégis egy általánosabb kontextusra rezonálnak: a jelenlegi autoriter, antidemokratikus politikai rendszerekre. Ahogy Spiró *Ikszek*jét „a magyar közönség magyar regényként olvasta, még ha a nevek idegenül is csengtek benne",[4] Groszyńska, Czapliński és Kącki *Messiások*ja szintén gond nélkül nézhető „magyar" előadásként.

3 Lengyelországban népszerű édesség, gyümölcsös zselé.

4 „Trzeba mieć bombę atomową", Roman Pawłowski interjúja Spiró Györggyel, *Gazeta Wyborcza*, 2009. november 13.; http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,7243995,Trzeba_miec_bombe_atomowa.html.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

RE-RETRÓ, ÉS TÖBB

Újranéző: Portugál – Katona József Színház

Sörösrekeszekből álló erődítményszerű falak veszik körbe a színpadot, középen kisebbfajta kocsma, valahol a magyar vidéken. Munkanélküliek, reményvesztettek, alkoholisták – a háromból legalább két dolog minden betérőt jellemez. A kereslet-kínálat rejtélyesnek épp nem mondható összefüggései a „frőcsit" és a málnaszörppel összepancsolt kannás bort hozzák ki győztesnek, és itt mindig akad partner is a piáláshoz. Legalább az idő is telik, úgy-ahogy.

Egressy Zoltán darabjának kocsmai dialógusaiból a lepusztult kelet-európai vidék látlelete kerekedik ki. Az író nem a háttérben meghúzódó helyzeteket, konfliktusokat bontja ki, nem sorsokon vezeti végig a nézőt, hanem a korhangulatot megragadva egyfajta alulnézeti perspektívát kínál. A mű és színpadi megvalósítása – Lukáts Andor rendezői vezetésével – igazi *win-win* helyzetbe hozták egymást. A társulat sokrétű emberismerettel rendelkező, nem mellesleg kiváló humorérzékű színészeinek remek lehetőséget kínált az alapanyag, hogy helyzetgyakorlatok során át kísérletezzék ki a végső formát, és alkossák meg a Katona egyik kultelőadásának emlékezetes figuráit.

„A mai napig ünnepnek érzem a *Portugál* minden egyes előadását, így a kétszázötvenedik felé is" – mondta tíz évvel ezelőtt Varga Zoltán egy interjúban, amelyet készítettem vele.[1] Akkor már pontosan egy évtizede játszották a darabot, amelyet eredetileg a Kamrában mutattak be, de a szűnni nem akaró érdeklődés hatására – legendás volt, mennyi időbe telt, és mekkora elszántságot igényelt bejutni az előadásra – öt év után átvitték a jóval nagyobb nézőterű nagyszínpadra. (A darab népszerűségét a bemutatót követő évben készült film csak tovább növelte.) Bár egy hasonló költöztetés mindig komoly kockázatot jelent egy olyan előadás számára, amely erősen épít a nézők közelségére és az intim méretű játéktér kínálta lehetőségekre, az áttelepülés ezúttal mit sem rontott a produkció elevenségén.

A premier óta eltelt 20 évben az előadás több mint 420-szor ment – évadonként tehát átlagosan hozzávetőleg 21-szer játsszák –, és mindmáig telt házakat vonz. A színház egyik topszé-

1 Dömötör Adrienne, *Van egy hely, a színpad… Beszélgetések a színészmesterségről* (Budapest: Corvina Kiadó, 2009), 289.

Lengyel Ferenc, Pelsőczy Réka és Jordán Adél. Fotó: Bajomi András

riája; a Katonában csak egy darab látható még ennél is hosszabb ideje: az *Elnöknők*. Nyilván nem véletlen, hogy mindkét esetben olyan előadás bizonyult a közönség kedvencének, amely a társadalom alsóbb rétegeinek körébe kalauzol, és amelyben a színészi játék egyszerre fakaszt ellenállhatatlan derűt és szeretetteli együttérzést.

A rendszerváltás évtizedében ábrázolt miliő a Belvárosból nézve sem csak retróhangulatot generált, hiszen azokra a tapasztalatainkra is épített, amelyekkel akár egy-egy (csak egy kicsit) külsőbb fővárosi kerületben is bármikor szembesülhettünk, nem is beszélve távolabbra vezető kirándulásainkról. Végtelenül szomorú: miközben ma is, retródivatok közepette, kedvtelve szemléljük a piros szkájszékek, kinyúlt mackónadrágok, virágos otthonkák és ütött-kopott kempingbiciklik világát, pontosan tudjuk, hogy a tárgyi és lelki lepusztultság itt ábrázolt foka ma sem számít túlzónak. Lehet ugyan, hogy azóta kissé felújították az ivót, trendibb cuccokat visel a személyzet, és bizonyára légyfogóként sem a barna ragasztószalagot használják már, de a pultot naphosszat támasztó alkeszek csoportozata – a kis magyar kapitalizmus bebetonozódása és a vidék kormányzatokon átívelő vergődése közepette – reményt keltő átrendeződést aligha mutat.

Így aztán az előadás mind a mai napig retró is (illetve akkor most már re-retró), aktuális is – de ami igazán nagyszerű: éppolyan remek színházi élmény, mint bármikor korábban. A titok kulcsa, hogy miként nem fárad ki egy produkció nemhogy pár tucat, de pár száz alkalom után sem, nyilván egyrészt a színészi fegyelem és alázat környékén keresendő. Másrészt az előadást a játéköröm tartja frissen. Az örömszínházi hangulat volt a meghatározó emlékem a bemutatóról is; jólesett azután később az összetevőit boncolgatni egy interjúban az egyik szereplővel. (Miközben meglehetősen értetlenül fogadtam a vezető színházi orgánum egykori kritikusának megállapításait, aki a bemutató színpadán zömmel a szöveg buktatóival küszködő színészeket vélt látni.[2])

2 Lajos Sándor, „Tíz szerep keres egy szerzőt”, *Színház* 32, 1. sz. (1999), 7–10.

Most is kíváncsian és nagy élvezettel néztem a játékot. Újra megcsodáltam rendező és játszók pontos arányérzékét: a bőséggel adagolt gegek nemcsak hogy nem szakítják át a finom ízlést a ripacsériától elválasztó vékony szálat, de nem is fojtják le a játék fájdalmas felhangjait. A Varga Zoltán megformálta tántorgó-ténfergő, belassult véglény, azt hiszem, az idők során emblematikus alakítássá vált, ahogyan a Szirtes Ági játszotta tipegő-topogó, leplezni próbált delíriumba süppedt asszony is. Csuja Imre egyszerű életszemléletű kocsmárosa, Bán János öröknyüzsgönc munkanélkülije, Lengyel Ferenc bűnöző hajlamú exrendőre különböző színpadi tanulmányokat mutat be a jég hátán is megélés kontra lúzerség változatos témakörében. Pelsőczy Réka pultoslányának sorsa két évtized múltával még szívfájdítóbb: igen, ez a nő valóban véglegesen benne ragadt az „ez van” posványában. Szereplőváltozás az idők során csak két-három figura esetében történt (ezek egyébként éppen azok a szerepek, amelyek íróilag megoldatlanabbnak mutatkoznak). A poharat rutinosan emelgető papot Takátsy Péterrel váltásban Mészáros Béla is játssza, a Portugáliát becélzó városi nőcsábász szerepét Dévay Balázstól Keresztes Tamás vette át, míg a jól eleresztett, környezetidegen csinibabát Ónodi Eszter után Jordán Adél alakítja.

Amikor az előadást szeptemberben megnéztem, azt gondoltam, beszámolóm afféle születésnapi gratuláció lehet majd. Az októberi műsor viszont jelzi: a *Portugál* hamarosan lekerül a repertoárról. Akkor hát legyen ez az írás nekrológ a darabtemetéshez. Még szerencse, hogy a feltámadás művek esetében tapasztalati tény.

Mi? Egressy Zoltán: Portugál
Hol? Katona József Színház
Kik? Pelsőczy Réka, Keresztes Tamás, Csuja Imre, Lengyel Ferenc, Takátsy Péter/Mészáros Béla, Bán János, Szirtes Ági, Varga Zoltán, Jordán Adél, Kása Gyula / Díszlet: Ágh Márton / Jelmez: Salamon Eszter / Zene: Vajdai Vilmos / Rendező: Lukáts Andor

A magyar felsőoktatás két táncművészeti intézményét egymástól nagyon eltérő helyzetben láthatjuk ma, ha kimerevítjük a pillanatot. A 2017-ben egyetemi rangra emelt, idén szeptembertől új rektor vezetése alatt álló Magyar Táncművészeti Egyetem (MTE) működése stabil, jövője kiszámítható: kora ősszel búcsúztak el Kazinczy utcai épületegyüttesüktől, hogy az 1,2 milliárdos beruházásból megvalósult új, háromszintes komplexumba való beköltözéssel az egyetem valamennyi oktatási területe végre egy helyen legyen – a jelenlegi zuglói campuson. A Budapest Kortárstánc Főiskola kilátásai ellenben már csak azért is mások, mert magánintézményként mindig is fenntartási nehézségekkel küzdött, minek következtében mára – az állami finanszírozású helyek időközbeni szisztematikus leépítésével és az oktatás kényszerű fizetőssé tételével – a megszűnés határára sodródott. Nem véletlen hát, ha egyik oldalon egy tettre kész, a jövőbe bizakodóan tekintő, céltudatos kultúrmenedzser, míg a másikon egy, a nehézségek ellenére is humoránál levő, magát huszonnégy órás pedellusként aposztrofáló igazi megszállott képe rajzolódik ki. Párhuzamos interjúink következnek. Akik megszólalnak: DR. BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR és ANGELUS IVÁN.

KEGY, KEDVEZMÉNY, FÖLMENTÉS NÉLKÜL

Horeczky Krisztina interjúja Dr. Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanárral, a Magyar Táncművészeti Egyetem rektorával

– Eltekintve egy rövid időszaktól – 1991. július 1. és 1992. június 30. között – az intézmény közel 70 éves történetében ön az első, aki nem „a színpadról lelépve" ült be a rektori székbe. 1993 óta dolgozik az intézményben; főtitkárként kezdte, folytatta tudományos munkatársként, egyetemi tanárként, volt rektorhelyettes, egy évig megbízott rektor, és Szakály Györgyöt váltva 2018-tól tölti be a rektori posztot. Öné volt az egyetlen érvényes pályázat, a státuszért nem volt tülekedés.

– A minisztérium a pályázatomat érvényesnek nyilvánította, Zsámboki Marcellét pedig érvénytelennek. Meglehetősen furcsa, hogy a hazai táncszakmában mások nem ambicionálták ennek a pozíciónak a betöltését. Nekem az évek során folyamatosan teljesítenem kellett az egyetemi tanári kinevezés feltételeit, amelyek esetemben táncelméleti, tánctörténeti kutatásokat jelentenek. A törvény szerint ugyanis csak azok közül tud a Szenátus rektort választani, akik megfelelnek az előírt kritériumoknak. Utolsó pillanatig azt gondoltam, hogy az intézménynek táncművész végzettségű rektorra van szüksége. Szakály Györggyel tucatnyi embert megkérdeztünk a Magyar Táncművészeti Egyetemen (MTE) belül és kívül, köztük vezető táncművészeket. Különféle okok miatt mondtak nemet. Amikor rábólintottam a felkérésre, szakmai biztosítékra volt szükségem, így a Szenátus nem pusztán a rektori pályázatról szavazott, hanem egy vezetési konstrukcióról is. Ennek lényege, hogy miután nem vagyok táncművész végzettségű, legyen egy művészeti rektorhelyettes, aki jelenleg és első alkalommal az átmenetet is biztosító Szakály György. Ő most a IX., végzős évfolyamot viszi, és 2020-ban betölti a 65. életévét, ezt követően nem maradhat rektorhelyettes. De a működési modell személytől függetlenül érvényes lehet minden olyan esetben, amikor esetleg nem táncművész a rektor. Erre már volt kísérlet a kilencvenes évek fordulóján, amikor Palovecz János volt a főigazgató, és Dózsa Imre a művészeti vezető.

– 2000-től 2017-ig változás- és válságmenedzserként szerzett tapasztalatot a Magyar Telekom Szimfonikus Zenekar, majd a Honvéd Együttes ügyvezető igazgatójaként. Rektorként mennyire kell élnie ezzel a tudással?

– Válságmenedzselésről biztosan nincsen szó. Kritikus időszak volt a kancellári rendszer bevezetése, és nagyon komoly válsághelyzet alakult ki 2008–2010 között, amikor meghalt két rektorunk: ifj. Nagy Zoltán, majd Jakabné Zórándi Mária. Amit le lehet rombolni egy intézményen belül a munkahelyi kapcsolatoktól a szakmai működésen át a példaképállításig, az itt mind összeomlott. Ezt megérezték a gyerekek is. A mostani időszak azonban alkalmas a nyugodt munkakörülmények megteremtésére, és ezt mérlegeltem a pályázatomban – amelyben öt évben gondolkodtam.

– Noha az MTE és jogelődjei oktatási tevékenysége igen széles körű, az intézményt a széles(ebb) nyilvánosság szinte kizárólag a klasszikusbalett-képzéssel azonosítja.

– Holott a hallgatói létszám kétharmada a pedagógusképzésben vesz rész. Vagyis a körülbelül 600 hallgatóból csupán 230-an művésznövendékek. Háromnegyedük balett, a többi néptánc, modern tánc és színházi tánc szakos hallgató. Klaszszikusbalett-táncos-képzés évente indul, a többi háromévente. A külvilág számára ez valóban másként érzékelődik.

– Az utóbbi években az Operaházzal – mint hajdani anyaszínházzal – folytatott viaskodásuk kapcsán szerepeltek leginkább a sajtóban. Az Operaház főigazgatója, Ókovács Szilveszter – két évig az MTE konzisztóriumának tagjaként is –, valamint a Magyar Nemzeti Balett (MNB) direktora, Solymosi Tamás rendszeresen leminősítette az itt folyó oktatás színvonalát. Ezzel indokolták, hogy a nemzetközivé formált MNB külföldi táncosokat szerződtet. 2016-ban életre hívták fizetős balett-tanfolyamukat Magyar Nemzeti Balettintézet (MNBI) néven, és nem hosszabbították meg az intézményükkel kötött több mint fél évszázados együttműködési szerződést.

– Ókovács Szilveszter tavaly decemberben nyújtotta be lemondását a konzisztóriumi tagságról a miniszternek.[1] Addig sem fejtett ki túlzott aktivitást; az alakuló ülés kivételével talán nem is jelent meg többször az üléseken. A kinevezésem előtt, júniusban fölkerestem egy 5+10 pontos javaslattal, és abban maradtunk, hogy az eredménnyel kecsegtető egyeztetést folytatjuk. Legközelebb Fekete Péter államtitkár hívott össze négyfős megbeszélést, amelyen Solymosi Tamás is részt vett, akivel eztán volt négyszemközti találkozóm is. Én nulla alapú újratervezésre tettem javaslatot; nem voltak előfeltételeim, elvárásaim. Eddig semmire sem jutottunk.

– Mi az erődemonstrációval ötvözött patthelyzet oka?

– Az Operaház az itt folyó munka művészeti irányításának garanciáival nincsen megelégedve. Nagyon nehéznek látják az együttműködést mindaddig, míg számukra nem biztosított, hogy az itteni képzés keretében azt kapják, amire feltételezésük szerint szükségük van. Javasoltam, az általuk hiányolt értékek képviselete érdekében tegyék újra lehetővé, hogy az operaházi művészek tanítsanak nálunk, mint ahogyan ezt évtizedekig te(he)tték. Például Solymosi Tamás jöjjön vissza évfolyamvezető balettmesternek. De ez számukra nem megoldás. A történések hátterében az intézmények közötti funkcióváltozást látom. A mára a saját lábán megálló MTE a múltban rendkívüli mértékben rá volt utalva infrastrukturálisan az Operaházra, mivel nem volt sem terem, sem színházterem. Emellett észre kell venni, hogy az Operaház és az MNB működési modellje nagymértékben önellátásra épül; olyan helyzetet teremtettek,

1 Az MTE konzisztóriumának öt tagja: a rektor, a kancellár, valamint az oktatásért felelős miniszter által delegált három személy, így 2016 februárjától Bán Teodóra, ifj. Harangozó Gyula és (Ókovács Szilveszter lemondása után) Ertl Péter. Megbízatásuk öt évre szól.

Fotó: Éder Vera

hogy nem szorulnak másra. Nyilván ennek része volt a saját balettintézetük létrehozása. Erős ajánlólevél, ha egy szülő azt látja, hogy a gyereke pillanatok alatt színpadra kerül.

– Bár ez, ha nem is szemfényvesztés, mindenképp hamis helyzet, mivel a 4 és 14 év közötti lányokat-fiúkat oktató operaházi Magyar Nemzeti Balettintézet (MNBI) önköltséges balett-tanfolyam. Amúgy az önök intézménye is működtet fizetős balettstúdiót, az így-úgy prosperáló Noverre Táncstúdiót, 2012 óta. Az MNBI tehát, elviekben, inkább a Noverre-nek jelenthet(ne) konkurenciát.

– Az MNBI-be sokan, több mint kétszázan járnak. Noha operaházi művészek tanítanak ott, akik képzett balettpedagógusok, a tanfolyami jelleg idegen a professzionális művészképzéstől, és attól az életformától, amelyet az megkövetel. Annyi bizonyos, hogy a piacon, a külvilágban a két intézményt gyakran összekeverik. A kérdés az, hogy a 10 év fölöttiek milyen arányban vesznek részt az MNBI-ben folyó képzésben ahelyett, hogy életformaváltással nálunk lennének az I. és II. évfolyamon.

– Tragikomikus, hogy az Ókovács–Solymosi-duó sem végzett akkora imázsrombolást, mint amekkorát Halász Glória idén az artmozikban, a köztévében és egy ideig a neten is megtekinthető dokumentumfilmje, a Három tánc.[2] *Az MTE támogatásával leforgatott munka a klasszikus balett tanszak I., V. és IX. évfolyamára járó három fiúnövendék kvázi portréjának keretében ad leverő látleletet a balettórákon tapasztalható érzelmi, lelki és verbális bántalmazásról, a vizsgaértékelések taszító cinizmusáról. Szakály György minderről úgy fogalmazott az Egyetem által kiadott* Táncművészet *folyóirat őszi számában: „Sokan felháborodtak, milyen embertelen és megalázó az itt folyó munka. Úgy vélem, ez csak a kívülállóknak tűnik így."*

– A külvilág ebben a filmben azt láthatja, hogy aki erre a szakmára adja a fejét, olyasmit vállal, amit csak nagyon kevesen. Vagyis: az van, amit a film ábrázolt. A kérdés tehát az, hogy ami van, azt rejtsük-e el, helyette mutassunk más arcot/képet, vagy egyáltalában ne mutassunk semmit. Több mint húsz éve ülök balettvizsgákon, és azt tapasztaltam, hogy az azonos típusú problémák megítélésében teljes a konszenzus a balettmesterek között. Azaz van egy olyan szakmai értékrend, amelyen nagyon nehéz fogást találni. Az is nyilvánvaló, hogy a módszerek átöröklődnek, és nehéz megítélni, hogy az operaházi szólisták, esetleg világsztárokká lett balettnövendékek nevelésében mekkora szerepet játszott az, hogy mennyire fogták őket keményen. A szakmán belül nem találkoztam olyan visszajelzésekkel – posztokkal, kommentekkel –, hogy ami a filmben látható, az gyalázatos.

– Ám ez éppen annyira irreleváns, mint az, hogy hozzám a filmről írt kritikám apropóján érkeztek ilyen visszajelzések. A lényeg számomra az, hogy az intézmény nemzedékeken át továbbörökít egy, a bántalmazói (anti)kultúrát megtestesítő, tekintélyelvű, autoriter, feudális hagyományt. A volt balettművészből lett pedagógusaik többsége ezt tekinti normának; miként a filmben felülreprezentált Macher Szilárd, a Táncművészképző Intézet vezetője, balettmester, egyetemi tanár.

– Értem az álláspontját. De azt is feltételezem, hogy Macher Szilárd vagy a nála kevésbé tapasztalt Németh Nikolett óráin elhangzanak, elhangzottak más típusú instrukciók, megjegyzések is, más hangütésben. Nem beszélve a mesterek termen kívüli, olykor pótszülői szerepéről. Csakhogy ez az egy évig forgatott film dramaturgiai koncepciójába kevéssé illett bele. Így a film – kiragadva jeleneteket az órákból – a próbateremnek azt a hangulatát adja vissza, amely nem sokban különbözik a színházi próbák légkörétől.

– „Rájöttek, hogy milyen nehéz okosan bánni a szabadsággal" – mondta egy interjúban Lőrinc Katalin az idén a modern, valójában kortárs tánc tanszakon végzett növendékeiről. Ez volt az első olyan évfolyam, amely az általa fenekestül felborított tanmenet szerint végzett, és amelynek hallgatóit képlékenységre, nyitottságra, önálló döntéshozatalra biztatták, felkészítve őket a jelenkori kortárstánc-színtérre, szorosan együttműködve annak kurrens képviselőivel. Lőrinc Katalin mindezt a volt rektor, Szakály György teljes támogatásával tette, de erről csak a szűknél is szűkebb szakma tud.

– Fontolgattam, hogy a tanévnyitó rektori beszédem jelmondatát Katalintól kölcsönzöm, de végül Roboz Ágnestől idéztem: „a tanárnak föl kell szabadítania a tanítványt, miközben az adott keretek közé szorítja". Kétségtelen, a *Három tánc*ban olykor tapasztalt hangnem és stílus nem segíti a személyiség kibontakoztatását, de ennek a szakmának vannak fizikai, esztétikai és etikai szabályai. Mindhárom egyformán fontos, és egyik sem kerülhető meg. A modern tánc szakon az ötödik

2 Horeczky Krisztina, „Ridegtartás", *Tánckritika.hu*, 2018. június 22. http://www.tanckritika.hu/kategoriak/essze/1300-horeczky-krisztina-ridegtartas

HIRDETÉS

- KRITIKÁK: Időfutár a Magyar Színházban, Mentőcsónak: Cigány magyar, CSÁÓ a Jurányiban, Carnebál Budaörsön, Kozmikus magány és Liliom a Vígszínházban, Pass Andrea: Eltűnő ingerek a Trafóban, Jeanne d'Arc és Az ügy a Katonában, Patika az Örkényben, Székely Csaba: 10 a Radnótiban
- INTERJÚ: Földeáki Nóra
- PODCAST: Múltfeldolgozás – Bagossy Lászlóval, Pass Andreával, Závada Pállal; Mérgező gyakorlatok

képzési évben eleve nagyobb lehetőség volt a kísérletezésre, mert – ellentétben a klasszikus balett szisztematikusságra épülő, Vaganova-féle metódusával – a módszertan ezt lehetővé teszi.

– A honi színházi és filmes szcénát bár nem megrázó #metoo apropóján kérdezem: az intézmény lehetőséget biztosít-e arra, hogy a növendékek névvel vagy anonim módon jelezzék az MTE felé az őket ért esetleges sérelmeket? Ön értesült-e valaha házon belül történt szexuális visszaélésről, zaklatásról?

– Ilyesmiről semmiképpen. Az etikai szabályzat aktualizálásán túl a Hallgatói Önkormányzattal internetes felületet hoztunk létre az egyetem honlapján, hogy bárki jelezhesse az őt ért sérelmet a bejelentések továbbítására hivatott HÖK három választott tagjából alakult bizottságnál. Egyetlen bejelentés sem érkezett. Sőt, az elmúlt 8-10 évben etikai vétség is csupán egyszer fordult elő, az is nyelvvizsga-ügyben.

– Az egyetlen hazai táncművészeti folyóirat, az 1951-től létező, sanyarú sorsú Táncművészet *kiadását négy év óta az intézmény felügyeli. Ön a felelős kiadó. A lap kiadója 2014-től 2018-ig az intézmény alapítványa, a Noverre Táncművészeti Alapítvány megbízásából a Honvéd Együttes Művészeti Nonprofit Kft. volt, 2018-tól pedig az MTE. A médium – sok tekintetben folytatva a szakmát kiszolgáló Kaán Zsuzsa főszerkesztőségével fémjelzett időszakot – hangütésében is lojális a hazai nagy balett- és táncegyüttesekhez. A lap törzsszerzői az intézmény oktatói, a Tanácsadó Testület tagjai a kompániák vezetői.*

– Az Operaház kivételével, amely nem partner a lap kiadásában. Most egy fejlődési folyamat bizonyos szakaszában vagyunk. Én lennék a legboldogabb, ha a *Táncművészet* intézményfüggetlen szerkesztőséggel tudna működni, akár havi megjelenéssel, mint a *Színház*. A történelmi fordulópontokkal összefüggő lap története mindig főszerkesztőkhöz kötődött: Ortutay Zsuzsához, Maácz Lászlóhoz, Kaán Zsuzsához. Amikor a lapot 1990-ben Kaán Zsuzsa átvette, részben privatizálta, kimentve egy működésképtelen intézményrendszerből, egy idő után rettenetesen magára hagyta őt a táncszakma. Vitathatatlan, ezért ő is tett: a lapjában sok mindenkinek nekiment. Halála után kiderült, hogy a lap nagyon komoly adósságot halmozott fel. Fia, a jogörökös Kálmán Tamás négy évig kutatta a megoldást, és mivel személyekben bízott, Szakály Györgyöt kereste meg. Utána léptem én be a képbe. Kitaláltuk a konstrukciót: bartermegállapodással segített a Noverre Alapítvány, a Honvéd Együttes biztosította az infrastruktúrát, a Táncszövetség meghatározó tagjai pedig hajlandók voltak beszállni. Ami nem azt jelenti, hogy forintért, oldalra lebontva tartalmat vásárolnak. Azonban tagadhatatlan, hogy a kritikai attitűd jobban tetten érhető a *Tánckritika.hu*-nál, a *Színház*ban vagy éppen az *Ellenfény*ben. Másrészről a lap dokumentatív funkciója mégis jelentőséggel bír.

– 2017 márciusában megállapodást kötött az MTE az ExperiDance-szel az első önálló színházi táncművész alapszak elindításáról. A néző- és előadásszámokkal trükköző együttes esztétikailag a kommerszet és az esztrádot képviseli, emellett a korrupció melegágyává lett kulturális TAO (egyik) legnagyobb haszonélvezője. 2017-ben övék a legtöbb átengedett adó: 3 milliárd forint.[3] *A tanszak elegendő jelentkező hiányában nem indult el 2017/18-ban.*

– Túl későn hirdettük meg, 10 alatt volt a jelentkezők száma. Az erős minisztériumi támogatással megkötött együttműködés alapja a Román Sándor részéről igényelt táncosutánpótlás volt, a szakmai képzés helyszínéül pedig fölajánlotta a Váci úti új ingatlanukat. Azonban idén februárban megnyílt a mi új épületünk, milliárdos állami beruházásból. Az együttműködés folytatása azon bukott meg, hogy érthető okokból nem bérelhettünk külön próbatermeket. Román Sándor pedig csak akkor kooperált volna személyileg és szervezetileg, ha a szakmai képzés helyszíne az ExperiDance székhelye. Most azonban útjára indult az első hároméves, önálló színházi táncos osztály, kuriózumként 18 éves életkortól. Kulcsfontosságú, hogy nem feltétel, hogy a jelentkező nálunk végezzen. A tanszakot a modern tánc tanszéket irányító Kulcsár Noémi vezeti Szakály György felügyeletével.

– Ötéves tervei között szerepel a PIM–OSZMI Táncarchívum integrálása az MTE-be, jelesül annak Vályi Rózsi Könyvtárába. Miért ambicionálja ezt?

– Az OSZMI-t ismerem, régebben pályáztam is a vezetésére. Az óriási értéket képviselő – és újabb vezetői válsággal küszködő – intézmény inkább befelé működik, mint kifelé. A Táncarchívum[4] 1988-ig a Táncszövetség saját egysége volt, Fuchs Lívia vezette. Eztán került az OSZMI-hoz. A Zeneakadémia mögött ott van bázisként a Liszt Ferenc Kutatóközpont, az Országos Műszaki Könyvtárat megkapta a Műegyetem. Az MTE-nek 600 hallgatója van, 8 éve vezetek OTKA-kutatócsoportot, amelynek keretében Fuchs Lívia és Gara Márk dolgozza föl folyamatosan az ott lévő hagyatékokat, amit pályázati pénzből finanszírozunk. A PIM-mel összevont OSZMI-nak nincs elég ereje, és nem látok vezetői szándékot sem arra, hogy az ablaktalan padlástérben vegetáló Táncarchívumról megfelelően gondoskodjék. A pályázatom megírásakor konzultáltam Halász Tamás gyűjteményvezetővel; úgy látom, hogy most ezen a campuson, ebben az integrált intézményben, ahol két éven belül remélhetőleg doktori iskolát is tudunk működtetni, az Archívumnak értéken kezelt helye és fontos szerepe volna a szakmai utánpótlás-nevelésben. A működése tervezhető volna, és biztonságosabb, a felvevőpiachoz közelebb lenne, és továbbra is nyilvános intézményként működne. Az egyetemi könyvtárunk egyébként is évek óta nyilvános, saját honlapja van szabadon hozzáférhető katalógussal, bárki által megtekinthető szakdolgozatokkal.

– Rektorként mit tart a legfőbb céljának?

– Elvi célom, hogy ha valaki, mondjuk, öt év múlva külföldön meglátja, olvassa a Hungarian Dance Academy nevet, akkor ugyanúgy azonosítani tudja, mint a Liszt Ferenc Academy of Music logót. Emellett két konkrét célom van: néhány éven belül legyen meg az egyetemnek a teljes alap- és mesterképzési spektruma mind a négy táncos területen, azaz a művész-, pedagógus-, koreográfus- és elméletiszakemberképzésben. Továbbá hogy öt év múlva föl se merülhessen, hogy az MTE valamilyen különleges kormányzati kegyre szorul annak bizonyítására, hogy megfelel az egyetemi működés feltételeinek. Ne kelljen neki kedvezményeket adni, felmentést biztosítani semmire. Olyan oktatók legyenek itt, akik aktív művészként, vagy művészpályájukat lezárva a saját minőségbiztosítási rendszerünkben is megfelelnek. Engem lenyűgöz, amikor valaki egy életen belül két pályát abszolvál: például díjazott operaházi szólista karrier után doktori fokozatot szerez, és diplomához segít egy vagy több balettévfolyamot.

3 L. Simon László, „Mielőbb új rendszer kell a színházi taotámogatás helyett", *Magyar Idők*, 2018. július 10. https://magyaridok.hu/velemeny/mielobb-uj-rendszer-kell-a-szinhazi-taotamogatas-helyett-3335438/.

4 Erről lásd a novemberi lapszámunkban közölt hármas interjút: „Nehéz azt a pillanatot megtalálni, hogy ne tűnj mohónak", *Színház* 51, 11. sz. (2018): 17–20. *A szerk.*

MI VOLTAKÉPPEN MÁR HÁROM ÉVE EMIGRÁLTUNK

Angelus Ivánnal, a Budapest Kortárstánc Főiskola alapító rektorával Török Ákos beszélgetett

Fotó: Éder Vera

Angelus Iván, a Budapest Kortárstánc Főiskola vezetője az elmúlt 35 év tanúsága szerint mindig előre menekült, amire szükség is volt, hiszen Magyarországon a kultúr- és oktatáspolitika (már ha volt ilyen egyáltalán) sosem hordozta igazán a tenyerén a magánkezdeményezéseket. A jelenlegi kormányzat – a maga bölcsődétől a felsőfokú oktatásig kiterjesztett központosító, „államosító" akaratával – pedig egyenesen ellehetetleníteni igyekszik ezeket.

Angelus már akkor a kortárstánc-képzés és az azt kiegészítő pedagógiai szemlélet elterjesztésének „intézményesítésén" dolgozott, amikor itthon még nem is létezett ez a kifejezés. 1983-ban létrehozta a Kreatív Mozgás Stúdiót, 1990-ben a Budapest Tánciskolát, 1998-ban akkreditált alapfokú művészeti iskolát és táncművészeti szakközépiskolát indított, majd 2004-ben megalapította a Budapest Kortárstánc Főiskolát, ahonnan évről évre jöttek ki a saját hangon megszólalni képes táncalkotók, és amelyet 2014-ben kinyitott külföldi diákok felé. Miután 2010-től megszűnt a BA szak állami támogatása, a főiskola immár nyolcadik éve billeg a lét és a megszűnés határán.

– Úgy tudom, késő ősszel volt egy államtitkári szintű megbeszélésed az iskola ügyében. Milyen eredménnyel zárult?

– Bódis József oktatásügyi államtitkárral találkoztam, akitől az iskola támogatását kértem. Azt ígérte, ősztől újra kaphatunk néhány államilag támogatott helyet a BA képzés-

hez. Így nőhetne a magyar hallgatók részvétele, mivel most sokaknak gondot jelent a tandíj, ami idén 3000 euró volt, jövőre pedig – ha lesz jövőre induló évfolyam – több kell legyen. Ez részben reményt ad, hogy rendszerszintű, és nem csupán alkalmi, kiszámíthatatlan támogatást kaphatunk, másrészt kötelezettséget jelent, hogy kénytelenek leszünk tovább evickélni a főleg financiális fuldoklás állapotában. Időközben olyan híreket kaptam, hogy mégsem lesz normatív támogatás – a magánok nem kapnak ilyet. Még akkor sem, ha kizárólag magánintézményben oktatják az adott szakot. Szóval várhatólag folytatódik a 35 éve megszokott létbizonytalanság.

– A főiskolán 2008 óta kifutó rendszerben csökkent, mára megszűnt a BA szak állami támogatása, a csúcspont 100 milliójához képest a költségvetésetek most 30-40 millió forintra zsugorodott. Próbatermeket, tantermeket szüntettetek meg, csökkentettétek a munkatársak létszámát. Meddig lehet szorítani a nadrágszíjon?

– Én inkább úgy fogalmaznék, hogy megszabadultunk, pontosabban kénytelenek voltunk megszabadulni mindenféle ballaszttól. „Szakmaszerkezeti döntésnek" hívták, amikor megszüntették a szakközépiskolánk támogatását, így az most – ki tudja, meddig – szünetel. Az alapfokú képzést a normatív támogatások csökkenése mellett is megpróbáljuk olyan színvonalra és létszámra emelni, hogy fenntartható pályára álljon. Most kevesebb dolgot teszünk, de sokkal tisztább profillal. Egy metaforával élve: amikor felmerült a megmaradás vagy bezárás alternatívája, odaálltunk az ablakba, de nem ugrottunk ki. Megvárjuk, amíg kilöknek bennünket. Sőt, lehet, hogy tudunk repülni, és akkor akár lökhetnek is.

– Ehhez az „ablakba álláshoz" gyaníthatóan köze van a Dobbantó *programotokra kapott 50 millió forintos támogatás visszakövetelésének is annak megvalósulása után.*

– A *Dobbantó*t 2012-ben azért indítottuk el, mert azt gondoltuk, hogy a kreativitásfejlesztés módszerei, amiket tánclaboratóriumi helyzetben alakítottunk ki, átültethetőek más területekre is, így például hátrányos helyzetű fiatalok felsőoktatásba juttatásának segítésére. Kaptunk is erre támogatást, a programot végrehajtottuk, és szívesen folytattuk is volna. De erre már nem volt lehetőségünk. Most már úgy látom, hogy belekerültünk egy rajtunk kívül álló statisztikai folyamatba: biztos nem volt elég szabálytalan EU-s projekt, és noha semmiféle szabálysértést nem követtünk el, csupán igen kis százalékban nem tettünk eleget bizonyos „szabálykönyvi" előírásoknak, ami nem befolyásolta a projekt sikerét, beindult egy – megítélésünk szerint – koncepciós eljárás ellenünk. Az EMMI a Miniszterelnökségen keresztül visszakövetelte mind az 50 millió forintot. Pert indítottunk ellenük, mondván, hogy a szankció aránytalan, és ellehetetleníti a projektet lebonyolító szervezet fennmaradását, de a bíróság mindkét fokon elutasította a keresetünket, így vissza kellett fizetnünk a teljes összeget.

A szándék nyilvánvaló: a kreativitás elfojtása, az államtól kicsit is független társadalmi szereplők számának radikális csökkentése. Most az Emberi Jogok Európai Bírósága elé visszük az ügyet, ahol állítólag jobb esélyeink vannak. Akárhogyan is, ez a folyamat évekig eltarthat, és azon már nem változtat, hogy a valaha magas működési tartalékaink egészét felemésztette. Tőkesúly nélküli hajóként maradtunk az egyre jobban háborgó tengeren, ahol lám, még mindig nem süllyedtünk el. De jól tudjuk, hogy a dióhéj is fennmarad a vízen.

– A ballasztoktól való megszabadulás mellett a BA szakos költségvetési támogatás megszüntetése után az egyik továbbélési lehetőségetek az volt, hogy tandíjat vezettetek be, és jelentősen nyitottatok külföldi növendékek felé.

– Semmi nem jó, ami ingyen van, mert az életben sincs semmi ingyen. A kérdés, hogy ki fizeti. Az én véleményem szerint az sem jó, ha mindent az állam fizet, és az sem, ami most van nálunk, hogy minden költséget a diáknak kell állnia. A társadalmi csoportok és az egyének tényleges érdekrendszerét a sok lábon álló finanszírozás fejezi ki. Ezért ha kapunk is esetleg állami támogatást a magyar diákok számára, annak a felhasználását is nagyon át kell gondolni, mert kettészakíthatja az iskolát: lesz, aki ingyen jár, a másiknak pedig fizetnie kell ugyanezért. Hogy néz az ki?

Ami pedig a külföldi diákokat illeti, mi voltaképpen már három éve emigráltunk, csak úgy távoztunk külföldre, hogy nem mi mentünk oda, hanem a diákokat hoztuk ide. Nálunk most a harminc diák tizenöt nyelvet beszél.

– A tandíj jelenlegi mértéke az adataitok szerint azzal a következménnyel is jár, hogy mostanra már főként külföldi diákok tudják kifizetni. Ha folytatódik a tendencia, félő, hogy egyre kevesebb olyan táncos alkotó végez nálatok, aki itt maradna Magyarországon.

– A diákhitel most is minden EU-s állampolgárnak lehetővé teszi, hogy erre a rögös útra lépjen. De azért sem kell félni, mivel egyfelől azoknak a magyaroknak a nagy része is külföldre ment, akik korábban kikerültek az iskolánkból, másfelől a külföldi diákok közül többekben is van rá igény, hogy Magyarországon dolgozzanak. Nem hiszem, hogy statisztikailag lényegesen változna a jelenlegi állapot, de persze ezt nem tudhatom.

– Ebben az egész helyzetben, ami inkább tűnik válságosnak, mint bizonytalannak, mi az, ami miatt csinálod tovább?

– Én személy szerint abszolút jól vagyok, ha tegnap abbahagyom. Felnőtt egy kortárstánc-generáció, itthon és külföldön is sikeres táncosokkal, művészekkel. Én ide számolom azokat is, akik más területen lettek sikeresek, mert azt a tudást tudták átvinni, amit nálunk szereztek. Én néhány éve már simán bezárnám az iskolát, de nem tehetem meg, mert szerintem 10-15 évig senki nem kezdené újra azt a közel 40 éves munkát, aminek eredménye olyan értékek létrehozása és megőrzése, amelyek a magyar kultúra és kortárs tánc hazai és nemzetközi beágyazódását segítették. Ezt a kontinuitást vágná el az iskola megszüntetése, ahogy tíz-tizenkét évente rendre elvágják nálunk a generációk közötti folytonosságot. Ennél nagyobb bűn nincs is, hiszen egyetlen generáció önmagában képtelen igazán jelentős pozitív elmozdulásra, fejlődésre. 2004-ben úgy kezdtem el a főiskolát, hogy maximum 10 évig működünk majd, mert addigra bőven lesz kortárstánc-tagozat a Magyar Táncművészeti Főiskolán,[1] de valahogy mégsem lett.

– Miért nem adod át a stafétát?

– Nagyon szívesen megtenném. De ki szeretne kapitány lenni egy állandóan süllyedő hajón?! Hát, nem tolonganak a jelentkezők. Ezt az iskolát úgy, ahogy most van, többen is képesek lennének elvezetni, legalábbis szellemi tekintetben. A dolog igazi nehézsége nem is ez, hanem az egészet a szűkülő források mellett pedellusként üzemeltetni. Erre egyelőre senki nem érez magában elhivatottságot.

– Felmerült-e bármikor is akár a kulturális vezetés részé-

1 2017 óta Magyar Táncművészeti Egyetem.

ről, akár részedről, hogy csatlakozzatok valamelyik meglévő oktatási intézményhez?

– Mindenki részéről felmerült már. Az egyik lehetőség az lehetett volna – én magam ajánlottam ezt fel, amikor a bajok kezdtek begyűrűzni éppen a *Dobbantó* program esete után –, hogy csatlakozzunk valamelyik magánegyetemhez, de a magán-felsőoktatás nem látott bennünk profitot. Palkovics László, az EMMI felsőoktatásért felelős akkori államtitkára korábban azt is felvetette, hogy betagozódhatnánk a Magyar Táncművészeti Egyetembe (MTE). Ám a két oktatási szemlélet és forma nem kompatibilis egymással. Az MTE részéről Szakály György és Bolvári-Takács Gábor[2] is nyitott volt a betagozódásra, de ők is elfogadták, hogy szerintem ez a fúzió nem lenne működőképes. Ez az alternatíva egyébként ma is felmerült, amire én most sem mondtam mást, mint korábban. Minden szívfájdalom nélkül mondom és mondtam, ha nem lehet ezt teljesen önállóan csinálni, akkor nem kell csinálni.

– Mi a lényegi különbség szerinted az MTE és a Budapest Kortárstánc Főiskola oktatási szemlélete és gyakorlata között, ami miatt a kettő nem kompatibilis egymással, illetve mi az a speciális tudás vagy készség, amit a Budapest Kortárstánc Főiskola ad a növendékeinek?

– Nem látok bele az MTE-n folyó képzés részleteibe. Azt tudom, hogy nálunk nem a táncszakmai, hanem a művészképzés az elsődleges. Nem a táncra, hanem az emberekre koncentrálunk. A művészképzés szerintem egyáltalán nem misztikus dolog, alapvetően három dologból áll, és ez a három „tantárgyunk" az iskolában: információ, kreativitás és szociális képességek. Azon dolgozunk, hogy az információátadás folyamatát kiemeljük a hagyományos keretek közül, túllépjünk a táncstílusok, illetve a gyakorlat és elmélet izolált keretein. Például a kontakttánc-képzés megtermékenyítheti a balettet, a balett a kontakt táncot; a kreatív munka és az egészségre, erőre irányuló testi felkészülés tánctechnikai következményekkel jár, és fordítva, az elméleti, például anatómiai tudás beépül a tánctechnikai képzésbe, és a tánctechnikai képzés során szerzett reflektív tapasztalatok beépülnek a testről szerzett kognitív tudásba. Ez tehát egy transzferábilis, integrált, reflektív információ, és ennek a felhasználása. Ez a fajta művészképzés pedig tudatosan és reflektíven illeszkedik bele a társadalomba: reagál és hatást gyakorol rá.

A szociális képességeket sem felolvasásszerűen vagy direkt módon fejlesztjük. Ez a napi gyakorlatban történik, az apró-cseprő napi ügyekre való odafigyeléssel, amelyekből meg lehet tanulni felelősséget vállalni önmagunkért és másokért, a tárgyi és szociális környezetünkért. Nincsen nálunk minderre külön óra, mégis valahogy mindenki tudja, hogy ez fontos. A visszajelzések alapján a nálunk végzetteknek jó a technikai képzettségük, velük kapcsolatban általában azt emelik ki, hogy több területen is kiegyensúlyozott a tudásuk, és kreatívak, de az egyik legtalálóbbat még régebben mondta nekem valaki: onnan lehet megismerni az iskolánkból kikerülteket, hogy leoltják maguk után a villanyt a zuhanyozóban. És ez nagyon fontos dolog, mert ergonomikus szemléletet takar: gondolkodj globálisan – cselekedj lokálisan! Én nem az eszméket vittem be az iskolába, hanem a napi gyakorlat szublimálódott eszmékké. Megtanulni egészségesnek maradni, felismerni az értékeket, és mindezt nem önző módon, másokon áttaposva tenni, hanem szolidárisan: azt gondolom, jó esetben erről lehet megismerni azokat, akik tőlünk kikerülnek.

Mindez aligha vihető be egy állami iskolába, ahol a megrendelő – az állam – megmondja, hogy mit kell csinálni, és nem az iskolának magának van immanens, organikus élete. A mi iskolánknak pedig éppen ez a lényege, amire a kultúr- és oktatáspolitikának, úgy tűnik, nincs igénye, de be sem tiltja, hiszen nehéz az ilyet betiltani.

– Milyen konkrét pedagógiai formákat vagy módszereket emelnél ki ebből az organikus életből?

– A tanterv legfontosabb része nálunk az a napi másfél óra, amit egyéni munkának hívunk. A délelőtti két kilencvenperces órán megszerzett tudásnak akkor van értelme, ha van idő azt feldolgozni. Hallottunk olyat is, hogy strébernek tartották, aki önállóan gyakorolt, nálunk viszont ez a képzés centruma. A csoportos és egyéni formákban történő tanulásnak a kreatív munka ad értelmet. Ez is változatos formákban és hálózatokon keresztül történik. Van például, hogy a diákok külföldi koreográfussal dolgoznak, máskor a saját projektjeiket készítik egyedül vagy egymással. A harmadik fontos sajátosság az úgynevezett táncfüzet, amely az egész pedagógiai folyamat önálló naplója, tükre és tervezése, és állandó reflexióra tanít.

– Visszanézve az eredetpontra, mi volt a kezdeti indíttatás, amiből mindez létrejött?

– Nekem mindig is a nyitás, a változtatás volt a fontos. És ez nem valamiféle céltudatos törekvés volt, inkább a változó helyzetre való folyamatos reagálás. Kezdettől fogva nem akartam semmi konkrétat. Ha nem akarsz eljutni valahová, akkor mindig tudsz menni valamerre. Időközben persze az ember szerez tapasztalatot, hogyan lehet és kell táncszínházzal, előadó-művészettel és pedagógiával foglalkozni. Az adott helyzethez való alkalmazkodás biztosítéka nem egy adott koncepció, hanem egy független, innovatív, személyes szemlélet és méret. Tizenkét fős csoportok hálózatával igyekszünk dolgozni, ami önmagában egy döntés, és ez generál egy pedagógiai formavilágot. „Kamarazenészek" vagyunk: egy vonósnégyes, egy pisztrángötös.

– Hogyan alakult az évek során a pedagógiai programotok?

– Amikor elkezdtük, nem volt nyilvánvaló, hogy a mozgásra vagy a színházra, az egyéni teljesítményekre vagy a csoportmunka eredményére kell koncentrálni, mi az, hogy tánc, és ahhoz képest mi az az összművészeti forma, amit az iskolában lehet és kell megvalósítani. Ahogy az végképp nem volt, és most sem nyilvánvaló, hogy mi az, hogy kortárstánc-iskola. Nincs sehol a világon általánosan elfogadott paradigma, hogy is lenne, hiszen ilyen a kortárs tánc vonatkozásában sincsen.

Nem akartuk elkötelezni magunkat egyetlen alkotói irányzat mellett sem, de nem akartunk „általánosságban" képzett művészeket sem nevelni, akik aztán épp ezért sehol nem tudják megállni a helyüket professzionális táncosként vagy alkotóként. Azt kellett kitalálnunk, hogyan kell olyan speciálisan képzett művészeket képezni, akik nem úgy képzettek, ahogy azt én vagy bárki más elképzeli. Ehhez pedagógiai koncepciónak az mutatkozott, hogy a képzésnek nem valamilyen konkrét állapot elérésére, hanem mindenki saját személyes útjának a megtalálására kell koncentrálnia. Mindezt úgy, hogy mi nem egy személyiségfejlesztő iskola vagyunk, hiszen nem azt ígérjük a felvételizőknek, hogy jobb fejek lesznek, hanem azt, hogy hivatásos kortárstánc-előadóművészek. Ennek az egyensúlya alakította és alakítja mindmáig a pedagógiai programot. Ehhez képest teljesen mindegy, hogy milyen oktatási formában történik meg mindez.

2 Előbbi az MTE jelenlegi művészeti rektorhelyettese, utóbbi rektora.

– Az talán mégsem mindegy, hogy milyen formákat és lehetőségeket kínál, igényel és enged meg a magyar oktatáspolitika vagy éppen a társadalom.

– Való igaz, hogy ebben a társadalomban kell élni, ide értve a 21. századi globális helyzetet és a konkrét, 2018-as magyar helyzetet is. Biztosan nem hangzik jól az egyértelműen nem állami sajtó talán egy kézen megszámlálható egyik újságjában, de azt gondolom, ez a helyzet most nem jobb, és nem is rosszabb, mint szokott lenni, vagy mint amilyen a világon máshol is van. A világon bárhol vásárlóértéken ugyanúgy kevés pénz jut a független törekvésekre, ugyanúgy nincsen, és soha nem is volt semmiféle korreláció a pénz és a minőség között. Szerintem hamis gőg, hogy épp Magyarországon a legrosszabb. Ugyan! Csak olyan rossz, mint bárhol másutt.

– Hogyan vagy jelen az iskolában?

– Egyrészt ugye „pedellusként" heti 7x24 munkaórában. Másrészt korábban volt egy közösségépítő jellegű tanári beszélgetés, ahol elmondtuk magunkról is, egymásról is, ki mit hoz az iskolába. Ott én magamat a trágyához hasonlítottam, ami tápláló enzimrendszere tud lenni a folyamatoknak. Nekem sosem az volt a fontos, hogy bármiféle iskolát csináljak, hanem az, hogy olyan szituációt hozzak létre önmagamban és körülöttem is, amelyben el lehet mozdulni onnan, ahol vagyunk.

Ebben az interjúban sem egy helyzetképet szerettem volna leírni, hanem inkább párbeszédet kezdeményezni azokkal, akik elolvassák. Hátha eszükbe jut valami, hátha akarnak valamit. Merthogy a pénzügyi nehézségek mellett az is nehéz, hogy nincsenek az iskola környékén olyan szakemberek, akikre lehetne támaszkodni pénzügyileg, szervezésileg. Ez most lehet akár egy karnyújtás is, hogy gyertek, próbáljunk meg valamit együtt csinálni, legfeljebb belebukunk. Ennél rosszabb nem történhet.

A következő – mondanunk sem kell, végtelenül elszomorító – közlemény lapzártánk után érkezett:

A Budapest Kortárstánc Főiskola **2021. június 14-e** hétfőn bezár. Minden eddig felvett kortárstánc-előadóművész szakos BA hallgató, az utoljára idén induló kortárstánc-tanár MA szakot végző tanárjelölt és időközben egyedi döntések alapján felvett növendék kötelezettségei teljesítése után megkapja a diplomát, és kérés/lehetőség szerint Erasmus támogatást kaphat a pályakezdéshez.

Kelt Pilisszentkereszten, 2018. november 14-én, szerdán.

dr. Angelus Iván sk.
Az Új Előadóművészeti Alapítvány
alapító kurátora,
a Budapest Kortárstánc Főiskola
alapító rektora

HIRDETÉS

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

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

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya"!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

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

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCS

ÉLÉS, TÚLÉLÉS

Szabó György, Proics Lilla, Barda Beáta, Pintér Béla és Vajdai Vilmos

A Trafó 20, a Pintér Béla és Társulata 25, a TÁP Színház 20 éves. Az évfordulók alkalmából múltról és túlélési lehetőségekről kérdezte BARDA BEÁTÁt, a Trafó ügyvezető igazgatóját, SZABÓ GYÖRGYöt, a Trafó menedzser igazgatóját, PINTÉR BÉLÁt, a Pintér Béla és Társulata alapítóját és vezetőjét, valamint VAJDAI VILMOSt, a TÁP alapítóját és vezetőjét PROICS LILLA.

– Mi volt az löket, amiért egyáltalán belefogtatok?

Vajdai Vilmos: A Katonában voltam színész, és borzasztóan idegesített, hogy annyiféle szabálynak kell megfelelni: a dráma szabályainak, a színházi szabályoknak, az intézményi szabályoknak. Minthogy a Tilos az Á-ban dolgoztam DJ-ként, ismertem a helyet, és tudtam, hogy tökéletesen alkalmatlan színházi térnek, ezért felelősség nélkül el lehet kezdeni ott próbálkozni más formákkal – akkor legjobban a forma érdekelt, vagyis az abból való kibújás.

Pintér Béla: Esetemben akkortájt, 1998-ban összeállt a fejemben egy vízió egy majdani előadásról. Összegyűjtöttem hozzá azokat a színészeket, akiket szerettem, illetve akik egyébként az előadáshoz szükséges néptáncra is alkalmasak voltak. Ez olyan jól sikerült, és annyira szerettünk egymással dolgozni, hogy már közben eszembe jutott a következő előadás ötlete. De csak a harmadik előadás után váltunk egyesületté, hogy a kurátorok hozzánk tudják irányítani azt a támogatást, ami a művészi produktumaink alapján bennünket illetett.

Szabó György: Egyetemistaként azt hallottam, arra a kultúrára, az egyetemi kultúrára, amit ők képviselnek, nincs társadalmi igény. Amikor aztán a Pecsában kezdtem dolgozni (ami engem elvezetett a Trafóhoz), akkor szép lassan rájöttem, hogy ez egy marhaság. Béláról az első emlékem, hogy előadás után ott van a Szkénében, fekete ruhában kocsmadalokat és népdalokat énekel. Iszik és jókedvű.

P. B.: Te pedig hosszan tartó intellektuális beszélgetéseket folytattál közben.

Sz. Gy.: Nem, dehogy.

P. B.: Jól van, Gyurikám, jó lesz így ez a beszélgetés, hogy rögtön ilyen kompromittáló részletekkel jössz elő.

V. V.: Tényleg ügyes, jól indított.

Sz. Gy.: A másik, hogy én nem ismertem a TÁP-ot, de Csejdy Réka ajánlotta őket, amikor görcsöltünk azon, mit csináljon a Trafó.

V. V.: Dehogynem ismerted, az FMK-ban te voltál a vezetőnk.

Sz. Gy.: Egyszer ott voltatok, aztán kész, de rendszeresen akkor még nem dolgoztunk együtt.

V. V.: Nem egyszer, hanem minden héten ott voltunk.

Sz. Gy.: Minden héten? Na jó, lehet.

V. V.: Ahogy te emlékszel, lehet, hogy én ittam ott a Szkénében?

B. B.: Esetleg a Gyuri.

Sz. Gy.: Nektek volt egy olyan alapelképzelésetek, hogy olyan művészekkel dolgoztok, akik a víziótokban partnerek, majd eltávolodtatok ettől.

P. B.: A lényeg az, hogy te is magadat valósítod meg, amikor összeállítasz egy repertoárt. A válogatás rólatok szól. Járjátok a világot, aztán itt megmutatjátok, hogy milyen a világ. Illetve azokat az előadásokat hívjátok ide, amelyek a világképetekbe illenek.

B. B.: Érdekes, hogy mindhárman külső kényszerre hivatkoztok. Vili megőrült attól a rendtől, ami egy színházban van, Béla a formációt kereste meg, amihez pénzt lehetett rendelni.

P. B.: A társulat alapítása szempontjából igen, de a produktum addigra már létrejött.

V. V.: A TÁP Színháznak is volt előzménye, mint például a Tilos az Á-ban egy antirasszista performansz, és előzmény az is, hogy a Pinceszínházban korábban csináltam egy *Bűn és bűnhődés*t. Nem is sikerült rosszul, csak a két főszereplőm annyira alkoholista volt, hogy nehéz lett játszani. De amúgy mindig zavarban voltam... vagyok attól, hogy a TÁP én vagyok.

– Visszatérve, neked nincs külső kényszered?

B. B.: Nincs. Én mindig konzervatív kispolgár voltam, aztán valahogy belekeveredtem ebbe az egészbe. Egy svájci alapítványnak dolgoztam, és több olyan előadást láttam, amelyek annyira tetszettek, hogy elindultam feléjük.

– Benneteket, Bea és Gyuri, mindig úgy láttalak, hogy dialógusban vagytok.

V. V.: Én huszonöt éve keresem ezt. És mindig volt is ilyen három-négy évente – néha hosszabban is. Az első komoly munkatársam Kulcsár Viki volt. Nála azt is megtanultam, hogy a produkciós vezetőre nagyon vigyázzak, a tenyeremen hordozzam őt… nem úgy az asszisztenseket, akik a sírba visznek.

B. B.: És a partnereket.

V. V.: Jó, őket is.

P. B.: Nekem természetesen partnereim a mindenkori munkatársaim, a menedzsmenttel együtt, de akinek először megmutatom a félkész darabot, akivel folyamatosan konzultálok, az Enyedi Éva.

– Egyébként jól látom, hogy ti ketten dialógusban vagytok?

Sz. Gy.: Kiegészítjük egymást.

B. B.: Mi vagyunk a Muppet Show-ból a két öreg.

P. B.: Aha, akik együtt szidják, amit látnak.

Sz. Gy.: Bea inkább a magyarokat térképezi fel, én a külföldieket, ő a színházat, én a táncot, és így tovább. És visszatérve a kiinduló kérdésedhez, hogy miért érdekes Pintér Béla társulatának húsz, vagy a TÁP huszonöt éve. Az a tipikus egy életpályában, hogy az elején nagyon jó, aztán megy a süllyesztőbe – de legjobb esetben is mindenki megéli ennek a hullámzását. Még konkrét előadásokkal is megtörténik, hogy kifulladnak, aztán újra előkerülnek, változtatás nélkül – és megszólalnak. Ugyanakkor az is kérdés, hogy az új darabok miben újak. Mi is látjuk, mikor kell hozzányúlni dolgokhoz, érzékeljük, hogy a programszerkezetben hova kell tenni a hangsúlyokat. Olyan értelemben kultúrpolitizálunk, hogy meglátjuk, hol kell, és hol lehet jobban segíteni. Ti hogy látjátok ezt a hullámzást?

B. B.: És ehhez kapcsolnám a közönség kérdését is. Egészen biztos vagyok abban, hogy a TÁP-nak is van egy maszszív tábora, de most ezekhez képest teljesen másmilyen jön az *Utas és holdvilág*ra. Vagy mondhatom a *Gyévuská*t, ami nálunk évek óta általában hatszor megy egy évadban, arra sem az a Pintér Béla-törzsközönség jön, akiket ismerünk – persze vannak, akik tíz éve látták, és most mást találnak benne aktuálisnak.

P. B.: Hogy az életút magasan és jól kezdődjön, de lassan vagy gyorsan ne enyésszen el, hanem tartsa meg ezt a pulzálást, ahhoz nyilvánvalóan nagyon önkritikusnak kell lenni, illetve azzal is tisztában kell lenni, hogy az ember nem tud teljesen kibújni a bőréből, így teljes megújulásra nem számíthat magától. Ez egy harc. Ahhoz, hogy húsz-huszonöt évig is tudjon működni egy formáció, úgy, hogy nekünk például minden évben ki kell rukkolnunk egy előadással, a belső önvizsgálat és az önkritika (ez kádári szófordulat) elengedhetetlen. Azzal bizonyítható, mennyire érvényes kortárs alkotóművész valaki, hogy az előadás, amit létrehozott, milyen művészi színvonalú.

B. B.: Ez nem baromi nyomasztó?

P. B.: Igazán nagy kihívás. Sokszor nyomasztó, és ha nem sikerül, akkor szörnyű. Ha pedig sikerül, az mámorító. Hosszú távon az ember már nem fut bele akkora pofonokba, mint 15 évvel korábban. Így például egy próbaidőszakban már előre látom, ha valami nem lesz jó, és akkor az onnantól arról szól, hogy mentsük, ami menthető, mert nem megyek egy bizonyos színvonal alá. És mert húsz éven át figyeltem a saját munkáimat, már tudom, hogy elronthatom, ahogy az *Öl, butít*ot, a *Párhuzamos Órá*t és éppenséggel a *Korcsulá*t.

V. V.: A folyamatos dialektika (szintén az előző rendszer szava) miatt lehet megmaradni. Küzdenem kell magammal, hogy most én vagyok-e a TÁP Színház, vagy inkább be kéne vonnom olyan társakat, akik tükörnek jók, esetleg önálló alkotók. Mindenesetre fontos volt, hogy az ambícióimat elveszítsem. Ezért könnyen el tudok dobni korszakokat, illetve le tudok mondani emberekről, akik már profi helyzetben biztos pénzért dolgoznak. Mindig inkább színházat szerettem csinálni, mint várni azokra a körülményekre, amelyek között majd megcsinálhatom a jó színházat. Egy idő után arra jöttem rá, hogy az úgyse tud működni, hogy egyfajta színház vagyunk, és haladunk valamerre, esetleg nő a támogatásunk időközben, hanem akik itt vannak, azokat kell segíteni mindenáron. Ez mostanra be is jött: sok fiatal van, aki próbálkozik, amiben tudom, segítem őket. Többfajta előadásunk van: a performanszszerűek, az akciószerűek utcán, fesztiválokon, és a nagy előadások (megírt, hosszan próbált, egész estés). A legelső nagyelőadás egyébként Gyurinak köszönhető, mert amikor a Trafó hívott, én jöttem volna a pincébe a heti performanszot csinálni. Ő azonban azt mondta, nem, menjünk a nagyszínpadra.

Sz. Gy.: A művészek, akik befutottak, akiknek nagyon jól megy, szembekerülnek a sok/kevés dilemmával: mindenki velük akar dolgozni, nő a nyomás; és sok művész azért tűnik el, mert ennek a nyomásnak nem tud ellenállni. A Trafónál úgy látjuk, hogy túl sokat csinálunk, a kevesebb talán már több lenne.

V. V.: Vagy megfelelni nem tud. Azzal, hogy itt sokaknak van lehetősége, nekünk kevesebb lesz, mert már alig van olyan hely, amelyik ennyi mindent tudna menedzselni. És miután megszületik egy előadás, a ti segítségetekkel, utána lényegében megfojtjátok azzal, hogy nem játsszátok tovább.

Barda Beáta

Valami felelősséget kéne a saját gyerekeitek iránt vállalni. Sőt, az általatok felépített marketing is nagyon jól működik a bemutató környékén, de hat hónappal később már ezt is elölről kell kezdeni. Ezért lehet, hogy tényleg jobb lenne a kevesebb. Viszont a most berobbanó tehetségek ezzel terepet veszítenének.

B. B.: Ez a 22-es csapdája. Mindenki újat akar, ahogy Béla is mondja, elvárás, hogy minden évben csinálj új darabot, mert akkor létezel. És igen, jönnek az újak, egy tér van, és 365 nap.

V. V.: Talán össze kellene fognotok másokkal, mert vannak még helyek, és a ti égiszetek alatt vagy a ti támogatásotokkal mehetne tovább az, ami itt elkezdődött.

B. B.: Kulcsár Vikivel van egy ilyen akciónk, mert például Kálmán Eszter darabja, *A tó* nálunk ment valamennyit, és most már ott van a Jurányiban. De folytatom: ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az egyeztetések már most pokoliak – és ez egyre romlik, ami mind jobban beszorít minket is. Mi novemberben még nem tudjuk, hogy februárban mit fogunk játszani.

Sz. Gy.: Régen a függetlenek a függetlenekkel dolgoztak, ez változott meg alapvetően: most nagyon sok független dolgozik az *establishment*ben, ahogy vannak olyanok is, akik onnan játszanak független produkcióban – ez lassan ellehetetleníti az egyeztetést.

V. V.: A TÁP Színházzal állandó keresésben vagyunk, de kevés hely van, ahová hívhatjuk a közönséget: a Sirály és a Hátsó Kapu után most a Három Hollóba. Új felfedezésem, hogy a mostani független színház némelyik előadásának olyan hangulata van, mint a nyolcvanas-kilencvenes években volt az underground zenének és koncerteknek: most úgy jönnek és beszélnek egyik-másik előadásról az emberek, hogy mindinkább érezhető, ez a mai underground. Függetlenül a nehézségektől, és függetlenül attól, hogyan áll össze a támogatás.

P. B.: Nekünk egy tizenkilenc darabból álló repertoárunk van, amit annyit játsszunk, amennyit akarunk, ugyanis mindegyikkel megtöltjük a házat. Az a célom, hogy ezeket az előadásokat mind életben tartsuk, azaz érvényesek maradjanak művészileg. Úgy tűnik például, hogy a *Gyévuska* kiállja az idő próbáját, és nem a húsz évvel ezelőtti kornak, hanem a mának szól. Ez egy öröm. Mostanában annyit játszunk, hogy nagyon nehezen tudok összpontosítani az új darab írására, mivel én *A bajnok*ot kivéve minden darabban játszom.

V. V.: Te harcoltad ki, de ti kivételes helyzetben vagytok ezzel a repertoárral, és van egy színházatok…

B. B.: Az jó lenne, de nincs színházuk.

P. B.: Igen, de mi is ki vagyunk téve az egyeztetésnek.

V. V.: Persze, ugyanakkor te nagyon ügyesen csináltad azt, hogy van egy társulatod. Minden elismerésem annak, aki ezt meg tudja csinálni – és jól tudja csinálni. Nálunk például a *Jövedelmező állás* bármennyire sikeres volt, az egyeztetés és hely hiánya miatt meghalt. Az most is ugyanolyan aktuális és élő lenne, de nem lehet játszani.

P. B.: Ez szörnyű. Szörnyű lehet, hogy van egy előadás, amit olyan színvonalon sikerült megvalósítani, amivel tudsz azonosulni, a közönség is dőlne, de nem tudod játszani. Ha valami a színház halála, akkor az ez.

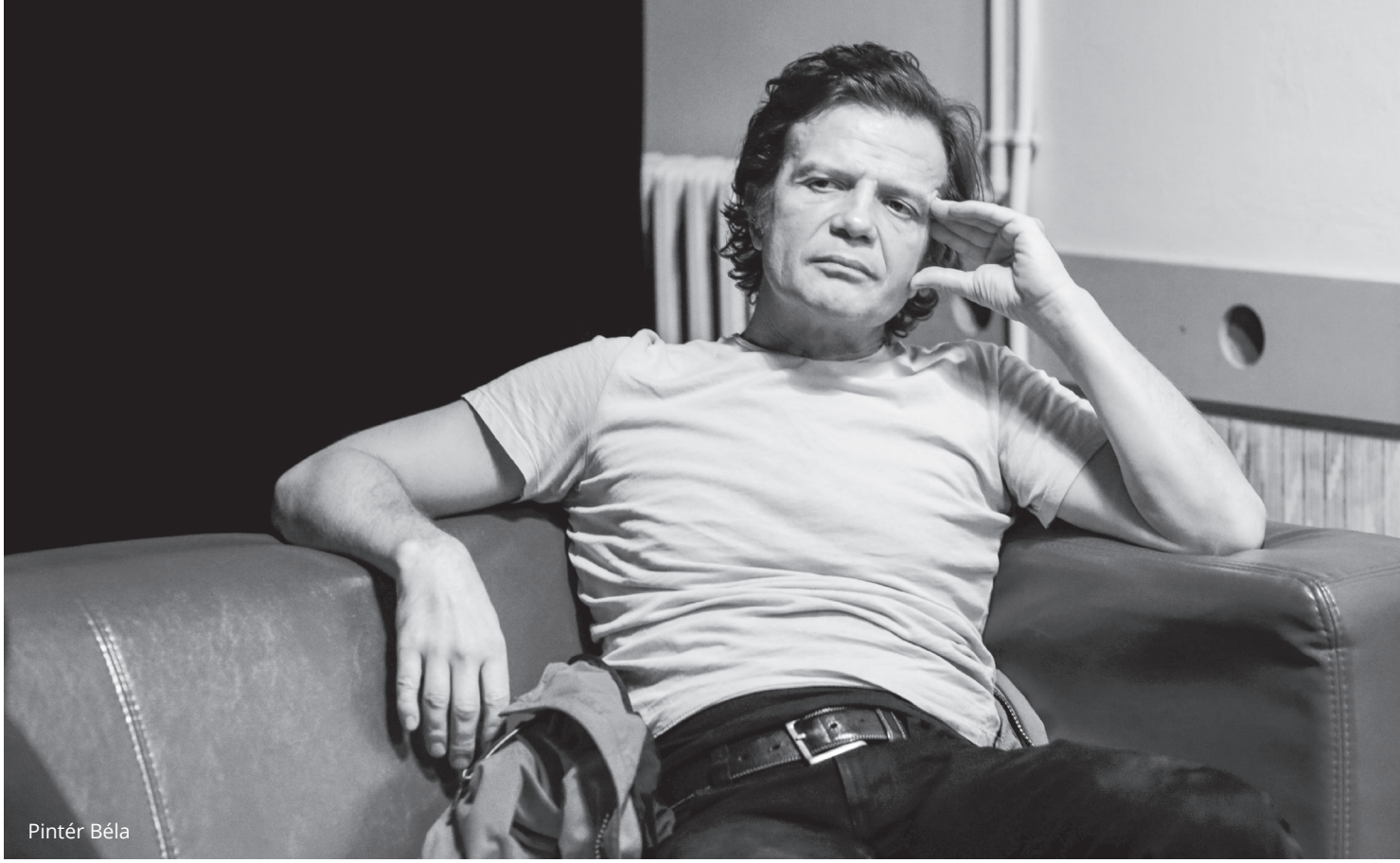
V. V.: És az *Utas*sal ugyanez van.

Sz. Gy.: Ha komolyabb lenne a támogatás, amit a társulatok kaphatnának, és kiszámítható lenne – 2012 óta nem az –, akkor jobban el tudnátok tartani a saját társulataitokat, mert egyszerűen több pénzetek lenne.

P. B.: Nekünk nem ez a problémánk, hanem az, hogy nincs befogadó hely, ahol folyamatosan tudnánk játszani.

Sz. Gy.: Azért van ennyi társulat, mert kevés a támogatás – ez robbantja szét a struktúrát, a lehetséges stabilitást. Rengeteg alkotó ezért kénytelen több produkcióban gondolkodni, és ez megint a sok és a kevés már említett problematikája. Kulcskérdés, hogy nektek mi a sok és a kevés, mint ahogy nálunk is az.

B. B.: Itt van egy épület, ami elbír bizonyos forgalmat és bizonyos mennyiségű előadást. Amit tavaly csináltunk, az



Pintér Béla

súlyos öngyilkossági kísérlet volt: több mint 290 előadásunk volt, és ezt nem lehet ennyi emberrel végigcsinálni. Mindenki majdnem beledöglött. És a huszadik születésnapra megnéztem, mi volt az első évadban: 123 előadás volt, így mindenkinek több ideje volt bent lenni, próbálni és kipróbálni. Akkor hat magyar csapat járt vissza, most körülbelül hatvan.

V. V.: Megértem, csak nem tudom elfogadni.

Sz. Gy.: Nálatok mi a kevés?

P. B.: Értem a kérdésed, bár meglehetős rébusz. Ami kifolyik, az sok, amiben alig van, az kevés. Amikor a Katonában az *Ascher Tamás Háromszéken*t elkezdtük játszani, hirtelen azon kaptuk magunkat, hogy egy hónapban huszonnyolcat játszunk, akkor az sok volt, ki kellett mondanunk, hogy egy hónapban húsznál több nem mehet. A kevés pedig mi is volt?… Kérdezz kicsit konkrétabban, Gyuri!

V. V.: Próbálok én is válaszolni, hátha attól jobban értjük majd a kérdést. Pár évvel ezelőtt, amikor 7-8 darabunk volt repertoáron, és havonta körülbelül tizenötöt játszottunk, akkor volt kicsit több, 10 millió körüli a támogatásunk. Nekem ez azért volt sok, mert mindegyikben részt vettem, hangosítottam, vagy valamiért én is ott akartam lenni, de a Katonával együtt ez már teljesen lehetetlen volt. Most nincs semmi baj azzal, hogy sok van, mert Fekete Ádám, Göndör Laci és a többiek saját maguk szerveződnek, aminek én nagyon örülök.

B. B.: Így ez majdnem olyan, mint egy befogadó színház, csak nem az épület fogad be…

V. V.: …hanem a társulat.

P. B.: Na, akkor miután megfejtetted Gyuri zen mester koanját, a másik tanítvány is felel. Neked, Gyuri, az a koncepciód a TAO-val kapcsolatban – hasonlóan vélekedik Vidnyánszky is –, hogy az tönkretette a magyar színházi életet, hiszen ezért kell orrba-szájba játszani, és ezáltal silányodik az előadások művészi színvonala, mert olyat kell játszani, amire dőlnek a nézők. Mi nagyon sokat játszunk, de állok elébe, ha valaki azt akarja állítani, hogy az előadásaink színvonaltalanok. Amire a TAO-t kitalálták, azt mi ki tudtuk használni. Mi a sok, és mi a kevés? Amikor az Átriumban három nap alatt játszottunk öt *Kaiser*st, utána azt mondtuk, ilyet soha többet, mert megutáljuk azt az előadást, amit egyébként szeretünk: ez művészetellenes. Mester, ilyesmire gondoltál?

V. V.: Azt a sok-keveset a mi esetünkben az is szabdalja, hogy különböző helyeken játszunk, ami a szállítások miatt kerül sokba, és amit a „központi" TÁP Színház intéz. Hiába van egy-két olyan előadásunk, amiknek a résztvevőivel már tudunk úgy szerződni, hogy ők is dögöljenek éhen, ha már játszani akarnak, és annyit kapnak, amennyi a bevétel: keveset. De szinte így is minden előadás veszteséges, éppen a mozgatás miatt, amit a legtöbbször mi állunk.

P. B.: A Trafónak van egy arca, vannak szempontjai, és sok művészt befogad. Aki azonban létrehozott az évadban egy művészi produkciót, és játszott belőle kettőt, annak kevés.

B. B.: És a háttérszemélyzet is kevés.

V. V.: Például a műszak. Magyarországon, leginkább a függetleneknél, csak jelzem, műszakválság van.

B. B.: Ne felejtsük el, hogy nemcsak szent művészi célok vannak, hanem anyagi kérdések is. Amikor új produkció születik, mi általában koproducerek vagyunk.

V. V.: Belefektettek, aztán kidobjátok.

B. B.: Igen, ez az élés, a túlélés létkérdése. És azon is múlik a működés, hogy mennyivel tud gazdálkodni egy hely: a MU Színházban és a Jurányiban más arányokat tudnak hozzátenni ahhoz, hogy valaki létrehozzon valamit.

P. B.: A művészek sokkal jobban rá vannak szorulva a TAO-ra, erre a múlt idejű támogatási formára, mint ti.

B. B.: Már nekünk is jelentős összeg volt, amit a TAO-val elértünk – az körülbelül annyi, mint a tiétek.

P. B.: Bocsáss meg, hogy ezt kérdezem, de ugye nektek van állami támogatásotok is?

B. B.: Persze, mi ugyanolyan kiemelt támogatású intézmény vagyunk, mint mondjuk a Vígszínház, két forrásból kapunk támogatást.

Szabó György

P. B.: Na, hát, az nekünk nincs.

Sz. Gy.: A kérdés, amit sok és kevésre fordítottam, és immár nem a számokra gondolok elsősorban, hanem az alkotói erőre, amitől egy műhely vitális tud lenni hosszú időn át, nem az, hogy mi hányszor megy, hanem ami sokkal izgalmasabb: a mű. Nagyon sokszor lehet azt látni, hogy egy művész a lehetőségektől erodálódik – mert mindenki akarja, és ő is akar mindent. A kérdésem tehát, hogy ti mitől tudtatok ennek ellenállni, és hogyan tudjátok ezt fenntartani.

P. B.: Ahogy mondtam: ha figyeled önmagad, és nem hazudsz, akkor látod, hogy miben vagy. Ha olyan passzban vagy, hogy sikerül valami kiemelkedőt csinálni, a próbaidőszak hátralevő részében csak tökéletesíted azt, ha pedig olyanban, hogy valami középszerű dolog jutott eszedbe, akkor azon kell igyekezni, hogy a megvalósítás nagyszerű legyen, hogy egy bizonyos szint alá ne menjél.

Sz. Gy.: Sokszor mondtál nemet felkérésekre?

P. B.: Csak nemet mondtam, sokszor…

B. B.: Például a Trafónak.

P. B.: Nem akarom felsorolni, hány budapesti színház keresett meg, mielőtt a Katonának, Máté Gábornak igent mondtam, csak mert eszembe jutott valami, amit szívesen megcsináltam ott. És filmekre is nemet mondok, mert egy forgatási idő alatt nem tudnék koncentrálni az új darabomra és a társulatomra. Ezért nem mentem el sehova játszani sem. Ilyen tekintetben sem kötöttem kompromisszumot.

V. V.: Én mindent elvállaltam. És tegnap jöttem rá, mitől nem erodálódom, és mitől nem vagyok fásult: tegnap *Alvószínház*unk volt, ami 25 éves előadás, évente egyszer eljátsszuk. Nagyon egyszerű: leteszünk szőnyegeket, sokat, felaggatunk tüllöket, egy ember felolvassa az uncsi ausztrál mesét, amit a többiek ismételnek, amíg el nem altatjuk a közönséget, utána zenélünk. A mostani asszisztensemmel egy hónapja egyeztetek, hogy szerezzen rengeteg szőnyeget, mert időközben elvesztek a régiek. Odamegyek délre, ő jelzi, hogy késni fog, 1-re érkezik, addig mi stábozunk, aztán lemegyek, amikor megérkezik, és boldogan közli: itt vannak. És három darab szőnyeg van ott... Engem az frissen tart, hogy mindig annyi probléma merül fel, akkor is, amikor azt gondolom, hogy én aznap majd beülök 8-kor didgeridoozni, mindenki elalél, és lenyugszunk mind. Ja, és nem volt vége, mert kezdés után jött a technikusunk, hogy nem tudja bekötni, amit kell, mert nincs meg egy-két fontos kábel. És akkor fél órán át a Három Holló technikusát kerestük, hogy mondja meg, hol a kábel, és így tovább.

P. B.: És téged ez konzervál. Hát, neked rendkívüli szervezeted van, mert én ettől tébolyodom meg.

Sz. Gy.: A decentralizációt mi indította el nálatok?

V. V.: Nálunk mindig ilyen korszakok voltak, hogy alkotótársakkal dolgoztam: eleinte Szabó Győzővel, Kistamás Lacival, Keszég Lacival dolgoztunk, aztán a látványkorszak jött Nagy Fruzsinával és Juhász Andrással – ez erősen Trafó-központú volt –, majd Schönbergerékkel a *Minden rossz varieté*. Ez utóbbi olyan volt, mint ahogy az elején is játszottunk: minden héten egy ötletből csináltunk egy előadást, ami soha nem is volt ismételhető. Este fél 11-kor annak idején még senki más nem játszott, az egy szabad sáv volt, özönlöttek az emberek, nagy kultusza volt ennek, aztán lefutott. Amire megszereztünk egy biztos 5-10 ezres közönséget, meguntam, a dolog is elfáradt, és akkor lefelé tendáltunk. Aztán gondoltam, most újra csinálok évi egy előadást, mint ahogy már korábban is volt, amire megint elkezdtek jönni a nézők: most valahogy nagyon összeálltak a többiekkel, jó közösség van, csak színház alig. Mostanra ért be az, hogy el tudom másokkal hitetni, hogy tényleg szabad a pálya.

Sz. Gy.: Korszakokról beszélt Vili. Te hány korszakot látsz a ti történetetekben?

P. B.: Nagyjából a *Parasztopera* után volt az *Öl, butít*ig egy nagyon erős korszak. Aztán jöttek sorra olyan előadások, amelyek ugyancsak jelentősek voltak, és a mai napig játsszuk őket – mint például a *Gyévuska* vagy *A Süteményes Királynője* –, de a szakma elkezdett unni minket, és másról

Vajdai Vilmos. Fotók: Gordon Eszter

se szóltak a rólunk írt szövegek, hogy önismétlők vagyunk, és kiégettek. Ez elég sokáig tartott, de ebben kellett létezni, ez adatott. Persze mindig tele voltak az előadások, és ez adott valami erőt. A 2011-ben bemutatott *Szutyok*nál a kritika már annyira elfordult tőlünk, hogy a 18-ból 8 vagy 10 kritikus meg se nézte, pedig éppen ott sikerült megtalálnom valami olyan hangot, ami nagyon gyorsan reagált a náci veszélyre mint olyanra, amitől én a Jobbik és a Magyar Gárda erősödése miatt rettegtem a 2010-es választásoktól fogva.

V. V.: Ahogy a *Jövedelmező állás* is reflektált már akkor erre.

P. B.: Érdekes, ahogy a Fidesz is számot vetett azzal, hogy a Jobbik nagyon erős, úgyhogy az érdekeik mentén minden további nélkül kifogták a Jobbik vitorlájából a szelet: én erre nem számítottam akkor. Előtte egyébként csináltam egy nagyon gyenge előadást, a *Párhuzamos Órá*t, ami kevésbé volt megírva, akciókra próbált építeni. Ez után nagyon nekifeküdtem az új munkának, így született a *Szutyok*, amiben egy nagyon fájó személyes problémát sikerült megírnom társadalmi problémaként. Innentől kezdve aztán ez a társadalomkritikai attitűd meghatározó lett, mondhatni korszakká vált a *Titkaink*ig. A *Titkaink* után kétségkívül újra születtek gyengébb előadások is, de hozzáteszem, egy szint alá azoknál sem mentem. Most pedig van egy megosztó időszak, ha *A bajnok*ot vagy az *Ascher Tamás Háromszéken*t tekintem; mindkettőt jónak találom, de szerintem *A bajnok* jobb.

V. V.: Milyen érdekes, hogy te az előadásokat, én meg az embereket mondom. Magamban persze a saját előadásaimról is tudok gondolkodni, hogy engem is hogyan kezdett el mindinkább a társadalmi felelősségvállalás foglalkoztatni, ahogy téged is. És tudtam volna továbbmenni ezen, de aztán a személyes kapcsolatok jobban érdekeltek. És a *Jövedelemző* közönsége, amelyik aztán jött nézni, mondjuk, a *Lö csibészek*et, amiben az előző, társadalmi érzékenységű daraboknak semmi folytatását nem látta, így aztán megint sikerült elveszíteni egy jókora réteget. Nem bírok egy úton járni.

P. B.: Gyuri, ti hogyan látjátok a Trafó húsz évét, hogyan osztanátok fel hullámvölgyek és csúcsok tekintetében?

Sz. Gy.: Elég világos, hogy 2005-ig volt egy felfelé ívelő aranykor, aminek az eleje nagyon kemény volt. Akkoriban több tánc volt (csak beszúrom ide: a magyar kortárs tánc lassan eltűnik, a táncosok több mint fele már külföldön van). És 2005-nél volt a törés, amikor a kulturális piac nagy változáson ment át: sokkal több produkció lett, mint korábban bármikor. Akkorára bővült a kínálat, hogy a kereslet nem tudott vele lépést tartani – Budapestről beszélünk, és lényegében az összes műfajról. Ennek sok oka volt: új intézmények jöttek létre, kicsik és nagyok – ami nekünk a legjobban betett, az a Müpa volt, ami naponta 2700 széket ajánlott fel, amihez képest Budapest lakossága persze nem nőtt, sőt, talán még csökkent is éppen. Ez tényleges krízist okozott, ami 2008-ig tartott, úgyhogy közgazdaként gondolkodva az innovációra tettük a hangsúlyt, és nem azt figyeltük, hogy mi találkozik a közönséggel, hanem igyekeztünk építkezni. Kiderült, hogy a közönség ezt nem szereti, sőt a kritikusok sem. Az átlagközönségünk esténként akkor 150 fő körül volt. Majd a 2008-tól 2012-ig tartó korszakban egyensúlyoztunk, és 2012-13 környékén kellett átgondolnunk, amikor látszott, hogy visszavágták a függetleneket támogató pénzt, hogy olyan stratégiával dolgozzunk, amivel felpörgetjük a játszást, tehát 160-ról felmentünk 270 fölé. Akkor kezdtünk rendszeresen dolgozni azokkal, akiknek van közönségük, velük nagyjából be is tudjuk hozni azt a pénzt, amit visznek, és a fennmaradó pénzzel és energiával, amit ezekbe nem kellett beletolni, az újakat jobban tudtuk segíteni.

B. B.: Illetve az utóbbi időben megpróbáltuk vegyíteni a közönségeket. És az derült ki, hogy nem megy.

Sz. Gy.: Például a te közönségeden, Béla, látszott, hogy csak rád jönnek, mert egyébként nem találják meg másban azt itt sem, amit te képviselsz. A másik ilyen érdekes közönség Mundruczóé, akik őt a Vígszínházba is követik.

B. B.: Az a legviccesebb, amikor bejönnek az emberek, és

megkérdezik, merre van a nagyterem, és nem találják a vécét – ilyen az *Utas*nál is, Béla előadásainál is tényleg elég sok van.

Sz. Gy.: Sőt, ez még tovább elemezhető: nem mindegy, hova mennek vécére, fel vagy le, ugyanis ha le, akkor feltehetően ismerik a klubot.

V. V.: Igen, a közönség átjárhatóságának problémakörével én is szembesültem a TÁP-ban, mivel a Korai Örömben és DJ-ként is benne voltam egy közegben. Izgalmas ötletnek tűnt őket is színházi közönségnek behúzni. És érdekes módon ők voltak a legkonzervatívabb nézők, hiszen ők nem jártak előtte színházba. Úgyhogy hiába gondoltam, hogy nekik aztán lehet az új formát mutatni, ha ők azt kérdezték, hol a függöny, miért nincs színpad.

Sz. Gy.: Bárki bármit is mond, az e*stablishment* nem figyel a független területre, és könnyet sem hullajt senki után.

V. V.: De nem is szántotta be.

Sz. Gy.: Valóban. És fontos gesztus volt a Katona minden ez irányú nyitása.

B. B.: Mit értünk most *establishment* alatt?

P. B.: De jó, hogy ezt mondod, Bea! Gondoltam, ha ezt most meg merem kérdezni, akkor kiállítok magamról egy olyan bizonyítványt, amit nem szeretnék.

Sz. Gy.: A repertoárszínházi rendszerre gondolok.

P. B.: Akkor én abban benne vagyok.

V. V.: Te vagy az egyetlen, aki függetlenként *establishment* vagy.

B. B.: Szerintem ti is azok vagytok, Vili.

V. V.: Nem, én egészen másképp vagyok valami, mert engem időnként megment a Katona. De sokan szóba se állnának velem TÁP-ként. És rettenetes, hogy ez a két terület így különválik. Ebben van egy totális szolidaritáshiány, amit bizonyos színházak azzal próbálnak ellensúlyozni, tulajdonképpen letudni, hogy néha meghívnak egy-egy rendezőt. De attól még, hogy mondjuk meghívják Bélát, a társulata még ott marad, hoppon. Jól csináltad, hogy a következőben már vitted őket. Ez a legnagyobb tett – Bodó Viktor is ezt csinálta. De ezzel a néhány gesztussal slussz, le is van zárva a független iránti figyelem. Egyébként pedig amit Béla mond, hogy ő is az *establishment* része: sokan észre sem vették a repertoárszínházakban. A másik, amivel még letudják, Orlai, például a Jurányiban.

B. B.: Ki tud le mit?

V. V.: Az *establishment* a függetleneket. Valahogy Orlait is odaszámítják; igaz, hogy sokszor támogat függetleneket, de egy Orlai-produkció, az mégis más rendszerbe tartozik. Talán azzal van meghálálva a segítsége, hogy a független számára egyre és fájdalmasan ritkuló helyeken is játszhat, de az övé azért egy üzleti szempontú, profitorientált színház, van saját játszóhelye.

Sz. Gy.: Miközben a függetlenek hoznak be rengeteg újdonságot és lendületet.

– Ezzel most azt is mondjátok, hogy az establishment *a független által előnyre tesz szert azzal, hogy használja őket. Illetve ahogy el is mondtátok, további új közönséget visz be a kőszínházba, mint ahogy nyilván a Katonába is vitt.*

V. V.: A Katonát most hagyjuk ebből a szempontból, ott ez hagyomány, és már Zsámbéki idején is voltak olyan, más területről érkezett színvonalas előadások, amik más ízlést jelenítettek meg, mint amivel a vezetés a saját előadásaiban azonosult volna.

Sz. Gy.: Én azt tartom problematikusnak, hogy ez a terület a finanszírozásból maradékelv-szerűen részesül.

B. B.: Egyértelműen ez a táplálékláncvége.

Sz. Gy.: A Trafó például financiálisan az *establishment*hez tartozik, de a gyökerei a függetlenek közt vannak. Számos szakmai fórumon kértem már, hogy legyen arról érdemi vita, hogy mi a függetlenek szerepe ebben a rendszerben, hiszen olyan hányaveti módon vannak finanszírozva, ami valójában tarthatatlan.

P. B.: Szeretnék egy ide kapcsolódó kérdést feltenni. A saját formációjának Vili a centruma, még akkor is, ha decentralizáltan működnek, ahogy az enyémnek én. De a ti pozícióitokat újra és újra pályáztatják. Mi lesz a következő pályázat után?

B. B.: Én boldog nyugdíjas leszek – 2022-től. És nagyon jó is lenne, ha fiatalok jönnének.

– A magyar színházi világból égetően hiányoznak a mester–tanítvány relációk.

B. B.: Ahhoz kellenének olyan ambícióval dolgozó ifjak…

– Nem a ti dolgotok megtalálni őket?

Sz. Gy.: A Trafóban úgy dolgozunk, hogy le tudjuk hónapra bontani az összköltséget: nekünk átlagosan 17 milliónk van. Hályogkovácsként lehet ide pályázni, de akinek nincs tapasztalata, az nagyon könnyen be tud ezzel borulni, mert mi piaci elvek szerint működünk, ahogy Béla, aki a repertoárszínházával ugyanígy működik: tudja, mert megtanulta már, mire mit kell kifizetnie. Ha nálunk elosztjuk az összeget a napok számával, és hozzávesszük azt, hogy vannak olyan külföldi produkcióink, amelyek belekerülnek 4-5 millió forintba, vagy adott esetben 10 millióba, akkor értitek, miről beszélek. Ebbe a munkába bele kell nőni. Ugyanakkor a többi kis hely financiálisan annyira le van satnyítva, hogy az utánpótlás ilyen szempontból nagyon problematikus kérdés.

– Rátok mi vár?

P. B.: Nézzük a legégetőbbet. Ha elvették a TAO-t, és nem lesz helyette más támogatás, akkor én még mindig megreszkírozhatom, hogy csökkentem a gázsit, növelem a játszást, és emelek a jegyáron, annyit, hogy ne fájjon – így mi függetleníthetjük magunkat a kormányhatalom kultúrpolitikájától. Azonban van bennem ezzel kapcsolatban indulat. És a magam eszközeivel ennek az indulatnak teret is engedek a legközelebbi előadásaimban. Nem célom politikai színházat csinálni, de adott esetben okkal várhatják tőlem a nézők, hogy a bennem felgyűlt keserűségnek utat találok. És ha ezért megvonják az állami támogatásomat, akkor vonják meg! Az, hogy a nézőink ne csalódjanak, mindennél fontosabb: nem leszünk gyávák, csak hogy megkaphassuk a támogatást.

V. V.: A kultúrpolitikától függetlenül úgy érzem, a színház és a művészet burjánzik.

P. B.: Az ellenzéki attitűd miatt, gondolom.

V. V.: Azért is, igen. A színházak mondanak ki most a legtöbbet – a kőszínházak egyre inkább a régi, bevált módon, a sorok között kezdenek üzenni, a függetlenek meg nyíltan.

B. B.: Igen? Nekem van erről egy véleményem, de kíváncsi vagyok, mit gondoltok: a színházak tényleg kimondanak dolgokat bátran?

V. V.: Igaz, én nem nézek színházat, szóval akkor csak magamról beszélek. Én azért nem félek attól, ami jön, mert mi a 25 évünkből 15-öt pénz nélkül csináltunk, és tudtunk dolgozni, mert akartam, akartunk. Mindig is az volt az elvem, hogy a színházat a körülményekhez kell igazítani. Minket így nem tudnak megfojtani. Egyébként is úgy van, hogy most márciusban tönkremegyünk, menetrendszerűen.

DÉZSI FRUZSINA

SZATIRIKUS KIRÁLYDRÁMA

Székely Csaba: Vitéz Mihály – 3G Színház, Marosvásárhely

Többhangú kritika Kricsfalusi Beatrix és Alina Nelega kommentárjával

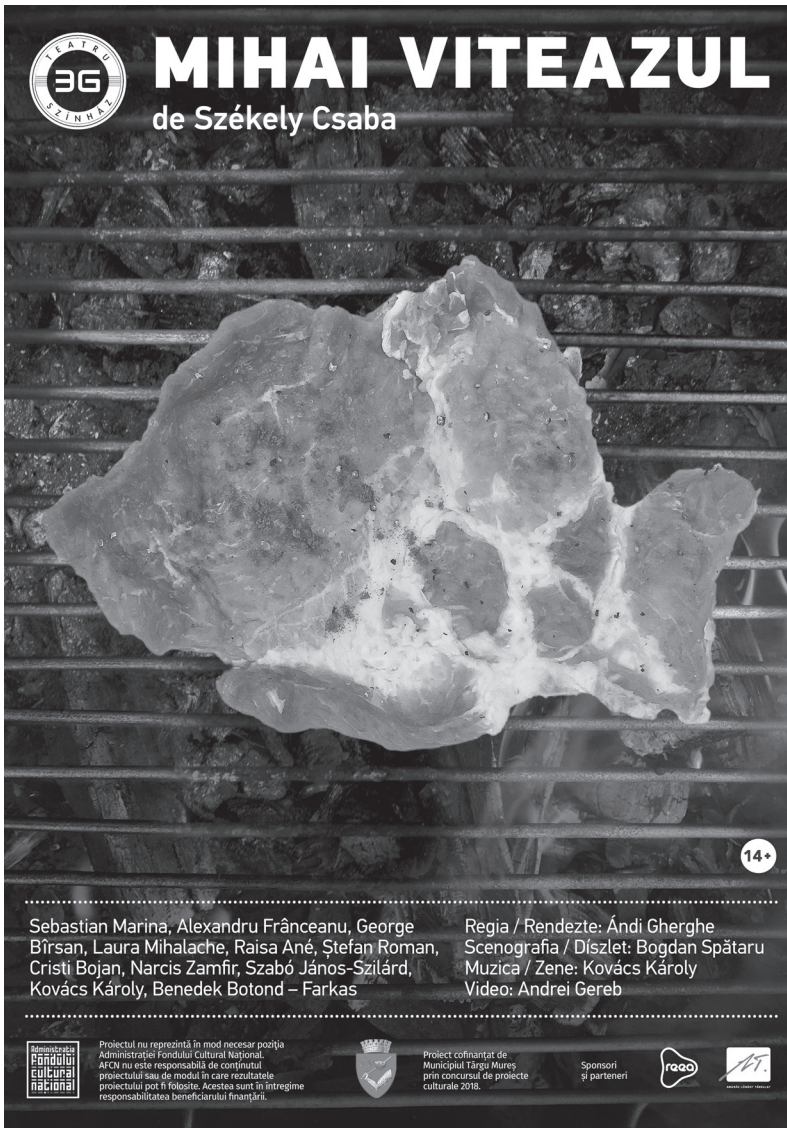
A mai kulturális-politikai kontextusban nem ritka, hogy egy előadás nem csupán alapvető esztétikai, filozófiai és koncepcionális kérdéseket vet fel, de egyszersmind fontos társadalmi üggyé is válik – ilyen például Székely Csaba díjnyertes darabjának, a *Vitéz Mihály*nak első román nyelvű bemutatója is.

Az összképet azonban bonyolítja, hogy nem pusztán a dráma alapszövetének egyébként jelentős célkitűzései irányítják a figyelmet a fennálló álkonszenzusos rendszerek problémáira, hanem már az előadás keletkezési körülményei is váratlanul éles képet rajzolnak ki a magyar színházi élet megrögzött hierarchikusságáról. Székely Csaba a bemutató előtt néhány héttel Facebook-bejegyzésben mutatott rá a marosvásárhelyi kultúrpolitika visszásságaira, a város nagyobb játszóhellyel rendelkező intézményei ugyanis szinte reflexszerűen zárkóztak el attól, hogy helyet adjanak a Teatru 3G Színház vállalkozásának.

> **Kricsfalusi Beatrix:** Az állandó költségvetési támogatással rendelkező kőszínházak és a többnyire rendkívül bizonytalan körülmények közt dolgozó független alkotók hierarchikus viszonyát oldandó valóban nagyszerű volna több példát látni e két szféra mindkét fél számára előnyös együttműködésére. De ha jól értettem Székely Csaba bejegyzését, nem a magyarországi és/vagy a román, de még csak nem is az erdélyi színházi színtér működési anomáliáit sérelmezte, hanem egy lokális (hovatovább személyes) problémára hívta fel a közvélemény figyelmét. Nem vagyok biztos abban, hogy ez a konfliktus a színházi struktúrát egyébként mindenhol jellemző hierarchikusságban gyökerezik.

A reakciók a közösségi portálok jól ismert dinamikája szerint egymást gerjesztették, Gáspárik Attila pedig – a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezérigazgatója – több fórumon is reflektált arra, hogy sértőnek és valótlannak tartja Székely Csaba szavait, miszerint a drámaíró az elmúlt tíz évben egyetlen színházi munkát sem kapott a városban, darabjainak színrevitelét pedig általában „egy harcias rendező” kitartásának köszönhette. Igazán sajnálatos, hogy hiába az aktív véleménynyilvánítás, végeredményben inkább sorozatos támadásoknak lehettünk szemtanúi, nem pedig egy olyan termékeny diskurzus megszületésének, amely alapjaiban igyekszik megvizsgálni a kortárs színház korántsem új keletű strukturális problémáit. A beszélgetés, amelyre olyan nagy szüksége lett volna a szakmának, ezúttal is elmaradt, viszont hetekig gyönyörködhettünk a felelősséghárítás, a leegyszerűsítés és a vagdalkozás kevéssé megkapó poétikájában.

Mindebből természetesen következik, hogy a néző már a bemutató előtt határozott, szoros viszonyt alakíthatott ki az előadással, a feszült várakozás pedig tovább növelte az



Fotó: Bristena

egyébként sem alacsony elvárásokat. A *Vitéz Mihály*t román nyelven bemutatni ugyanis nem kis vállalás, hiszen éppen az egyik legnagyobb nemzeti hős mítoszát rombolja le, méghozzá kíméletlen iróniával.

K. B.: Egyetértek, igen bátor vállalkozás bármely erdélyi színházban műsorra tűzni a *Vitéz Mihály*t. Talán még az általagosnál is több kurázsit igényel mindez a fekete március traumatikus emlékét őrző Marosvásárhelyen, ráadásul a centenárium évében. A darab eredetileg magyarul íródott (így is jelent meg nyomtatásban), rendkívüli lehetőségnek vélem, hogy a magyarországi ősbemutatóval szemben a szöveg ezúttal a történethez és a bemutató helyszínhez igazodva több nyelven (román, magyar, német) szólalhatott meg. Bizonyára a játszóhely megtalálásának nehézségeivel függ össze, hogy a felirat térbeli elhelyezését nem sikerült maradéktalanul megoldani, így végül is a megfelelő nyelvek ismerete nélkül – különösen a játékteret vertikálisan kiterjesztő jelenetekben – sajnos nehéz volt követni a szöveget.

A jólfésült politikai eszméket összekuszálja a kócos valóság, kihullanak a fals tények, így pedig már jól látszik, hogy a három ország – Erdély, Moldova és Oláhország – pillanatnyi egyesítése nem volt más, csak részvétlen, véres mészárlás, amelyet a történelem győztesei dicsőséggé gyúrtak át. Az itt megteremtett világ voltaképpen a beszűkült tudatok, a sokoldalú gátlástalanság és az egymást gerjesztő árulások terepe, ahol az alkoholizmus kényszeres reflex, a gyűlölködés elemi ösztön, a nyughatatlan kéjvágy pedig éppúgy magával ragadhatja az embert, akárcsak a hatalom szédületes, mindenféle erkölcsöt porrá zúzó mámora. A királydrámák hatásdramaturgiáját precízen követő nemzeti történet a profán szintjén lép tehát működésbe, nyíltan kimondva, hogy heroikus történelem valójában nem létezik, mert minden győzelem egy újabb pusztítás ígéretét rejti magában.

K. B.: Meglátásom szerint Székely Csaba (ezúttal is) sokkal inkább vígjátéki, semmit tragikus műfajokhoz nyúl vissza. Az állandó cselszövés, a folyton ismétlődő szituációk, a szereplők összetévesztésén alapuló helyzetkomikum, a sztereotip nőalakok, az altesti humor, az intrika mint cselekményalakító erő – mind-mind klasszikus bohózati elem. Miközben lenyűgöz a mindezt történetté szövő mesterségbeli tudás, erős kétségeim vannak afelől, hogy ezek a vígjátéki elemek elbírják-e ezt a két és fél órás, monumentális történelmi tablót.

Ilyen értelemben az emberi nagyság kíméletlen paródiájaként is beszélhetünk a *Vitéz Mihály*ról, és mintha a díszlettervező, Bogdan Spătaru is ennek hangsúlyozására törekedett volna. Az ízléstelenséggel harsányan kacérkodó proletárkonyhában találjuk magunkat, igazi kelet-európai, erjedésnek indult miliő ez, a szocreál kellékek orgiája: viaszos vászon az asztalon, rongyszőnyegek a falon, bálás ruhák egy halomban. De van itt persze fonott flaska, kopott, sárga hűtőláda, rozoga fregoli, mindent elnyelő piros bőrönd, sőt még csipketerítő is a kuka tetején, és mindezt Szűz Mária figyeli aranyozott keretből. Hatásos, sokat ígérő atmoszféarateremtés, a probléma azonban ott kezdődik, hogy Ándi Gherghe rendezése is éppilyen csiricsáré színekkel játszik ahelyett, hogy finom, kidolgozott árnyalatokkal ellenpontozná a hivalkodó kisszerűség dorbézolását.

Alina Nelega: Ellenkezőleg, azt mondanám, hogy Gherghe rendezői olvasata megfelel a Székely-darab szellemének, ahogy azt Spătaru nevetséges és paro-

disztikus díszlete előrevetíti. Ne feledjük azonban, hogy a darab, akárcsak az előadás, *szatirikus komédia*, és az anakronizmus maximális kiaknázása által sikeresen landol a posztmodern dráma területén. A színpadi beszéd kezdettől fogva kerüli a finom hangsúlyozást. Mint bármelyik műfajbeli komédiában, a drámaíró polemikusan, pamfletszerűen, elsősorban a szituációkkal és a nyelvezettel dolgozik, nem pedig a szereplők pszichológiájával és árnyalataival, és ez megfelel a szatirikus komédia szabályainak, amely tipológiát, típusokat alkot. Itt nem a szereplő átalakulása, hanem ennek a dimenziónak a kiválasztása az alapvető kérdés. S ha ez nem hiba a darabban, miért lenne az az előadásban, amely színpadon értékesíti a szerző ajánlatait? A zamatos anakronizmus pedig felhívás arra, hogy kollektív emlékezetünk manipulált történelmét hasonlítsuk a jelenhez – a cél, hogy provokáljon, felkavarjon. És ez sikerül is, többek közt a végső dallal, amely a román mioritikus szellem szaftos paródiája. *(A* Mioriţa *[A bárányka] című ballada címéből eredő kifejezés Lucian Blaga* A mioritikus tér *című esszéje óta a román nemzeti identitást hivatott leírni. – a szerk.)*

Ám nemcsak a finomhangolás maradt el, csikorog itt a komédia egész gépezete. Mi több: sorra hullanak ki a fogaskerekek, hiszen az egyetlen erőteljes kontúrral rendelkező alkotói szándék megragad a politikai-történelmi csatározások komikus fénytörésben való láttatásánál. Nem marad azonban semmi az egész túlmisztifikált nemzeti identitáson pimaszul csúfolódó – tegyük hozzá: olykor feleslegesen szószátyár – alapszöveg gesztusaiból, így a jelenetek világos vezérfonal híján elmerülnek a kommersz bohózatiság bugyraiban. Ennek legfőbb oka, hogy itt mindenestül hiányzik az önreflexív irónia: a humor öncélúvá, közönségessé válik mind gesztusrendszer, mind eszközhasználat szintjén – gondoljuk csak arra, hogy a szexualitás ábrázolása Sztanka asszony (Laura Mihalache) kiterített bugyijaiban és Velika (Raisa Ané) zavarba ejtően rövid kisruhájában csúcsosodik ki.

K. B.: Székely Csaba kiválóan érzett rá arra, hogy az interetnikai konfliktusok oldása, a másság kölcsönös elfogadása felé a megértésünket irányító sztereotípiák működésének tudatosításán és kimozdításán keresztül vezet az út. Ez a törekvés azonban akkor válik problematikussá, amikor a nemi, nemzeti és egyéb sztereotípiák színházi ábrázolása csak megismételni képes a legelhasználtabb sztereotípiákat. Ha a németeket már amúgy is megismerjük arról, hogy németül beszélnek, érthetetlen, miért kell a császári udvart képviselő figurának egyszer *A bukás*ból mémmé vált Hitlerként üvölteni, másszor meg Angela Merkel – egyesek szerint magabiztosságot sugárzó, mások szerint egyszerűen csak suta – sátortető kéztartását utánozni. Nem beszélve arról, hogy Báthory Zsigmond miért válik Ándi Gherghe színpadán a homoszexualitás együgyű, hovatovább ízléstelen paródiájává.

A. N.: Emlékszem még a korabeli kritikákra, amelyek Caragialét vulgaritással és ízléstelenséggel vádolták, és ugyanazt az árnyalatszegény szereplőleírást vetették a szemére, amit itt Székely ellen felhoznak. Mi azonban, vulgáris és ízléstelen nézők, ma, egy évszázaddal később is nevetünk rajta.

Ugyanezt a fajta sztereotipizálást – ha konzekvens volna – így-úgy még lehetne magyarázni, ám az, hogy a színésznő játékát folyamatosan megakasztja a szűk szoknyácska igazgatása, elemi szintű problémára mutat rá: egészen olyan, mintha a rendezés nem lett volna tekintettel a társulat, az elmesélni kívánt történet és nem utolsósorban a tér adottságaira. Valószínűleg ezért kerülhettek bele olyan részek az egyébként is erőteljesen bulváros jelenetezésbe, mint például a históriás énekeket idéző rapbetétek – kényszeredetten trendi, kortársias gesztusként hat ez is, ami még tovább szimplifikálja az összképet.

A. N.: Ellenkezőleg, a rap-betétek, maguk is az anakronizmus jegyében, visszarántják a nézőt a jelenbe, az előadás szerkezetében pedig jól jövő cezúrák, légzésszünetek, amelyek lendítenek a színpadi mechanizmuson, újraindítják a cselekmény momentumait. Ennek ellenére az előadás hossza akadály, a színészek kifáradnak, a nézők pedig érzik ezt. Talán egy szünet megoldotta volna a problémát, hiszen – Alvis Hermanis szavaival – a színpad energiája mindig egyenlő a nézőtérével, nem pedig fordítva.

Épp ezt a keresetlen és szándékolatlan leegyszerűsítést érezhetjük akkor is, amikor az addig kellemkedő vígjáték tragikomédiába fordulna át.

A. N.: Nem értem, mire volna jó egy tragikus dimenzió ebben a komédiában, amikor dominál a szatirikus és pamflet vonal. A Gherghe és Székely intézte polemikus támadás a „szent dolgok" ellen, a „templomban fütyülés", mint bármely provokáló gesztus, azt a célt szolgálja, hogy visszaigazodjunk a reprezentáció idejéhez: miről is beszélünk most tulajdonképpen?

Feltételes módot kell használnunk, hiszen nincsenek feszesre húzva a pillanatok, így a szereplők voltaképpen minden drámai súlyt besöpörnek a színes rongyszőnyegek alá, mondván: nem kell ez nekünk. Fájó ez az eltévelyedés, különösen azért, mert sok esetben jó alapötletek szülnek gyenge megoldásokat, vagy éppen egy-egy eredeti gondolat képtelen a továbbfejlődésre. Pedig lehetne például mit kezdeni azzal a multikulturális alapkoncepcióval, hogy három nyelven szólal meg a történet: magyar, román és német párbeszédek váltják egymást, páratlanul izgalmas ez a minden ízében variábilis környezet, kár, hogy ebből sem látunk a felszínnél többet.

A. N.: De az előadás nem az erdélyiekről szól, sem az interkulturalitásról, a háromnyelvűség (Lehmann szerint a többnyelvűség a posztdramatikus színház meghatározó eleme) színező elem, méghozzá jól spekulált, főleg mert nem lassítja a színpadi cselekményt, és nem hoz be új problémafelvetést. Nem homlokzat, hanem az előadás gazdaságában nagyon jól adagolt háttérelem.

K. B.: Azért akad néhány olyan jelenet, amelyik sikeresen aknázza ki a többnyelvűségben és az interkulturális kommunikáció félresiklásában rejlő lehetőségeket. Például amikor a „világpolitikában", a diplo-

máciai tárgyalásokban amúgy is járatlan Mihálynak a bőbeszédűnek legkevésbé sem nevezhető székely főkapitány hümmögéséből kell kihámoznia, hogy az vajon igent vagy nemet mondott-e a remélt szövetség megkötésére.

A *Vitéz Mihály* dominánsan szatirikus jellege megadná a lehetőségét annak, hogy a színészek legalább ebben a kaján, ösztönösen vulgáris műnyelvben lubickoljanak, de nemcsak a karakterértelmezések problematikusak, hanem maguk a hangsúlyok is. Pontosabban a hangsúlyok hiánya: szinte mindenki ugyanazzal az eszköztárral dolgozik az előadás legvégéig, jellemfejlődésről vagy megrendülésről szó sem lehet, pedig sok minden lepereg itt, akár a nemzeti, akár a személyes történelmet nézzük. A legmarkánsabb kontúrral rendelkező figura természetesen maga Mihály, aki Sebastian Marina alakításában intellektussal és józansággal kevésbé megáldott vezérhímként lép színre, és bár alapkaraktere valóban a megírt sorsra predesztinálja, mégsem tud autentikussá válni általa a történet. Ennek oka minden bizonnyal az, hogy ahogyan a rendezés, úgy ő sem tud elég mélyre menni: az első impulzusok végiglüktetnek a két és fél órásra nyújtott előadáson, ám ezek a kézenfekvő személyiségjegyek nem tartogatnak elég izgalmat és feszültséget egy összetett jellemábrázoláshoz.

A. N.: Úgy gondolom, hogy a szereplő felépítésének tétje nem a komplexitás, hanem az egyszerű és hallgatólagos ellenpontozás, amely által a néző reflexszerűen összehasonlítja, amit a mitizált és szentté emelt történelmi személyiségről tud, azzal, amit a színpadon ábrázolnak. Ez egy, a „játéktervezők" (*play-writer*) által használt perspektívaváltási képlet, amelyet a darab minden történelmi szereplőjére alkalmaznak, és ezáltal, bármit tesz a szereplő, láthatóvá válik valami, ami beindítja a (többé-kevésbé inspirált) humor mechanizmusát. Sebastian Marina nagyon jól, túlzások és színpadiasság nélkül vette át a játékajánlatot a szöveg által képviselt partitúrának megfelelően.

Ha hiányzik a domináns középpont, akkor még nagyobb figyelem terelődik a körülötte serénykedő mellékalakokra, hiszen a néző akarva-akaratlan keresi azt a pontot, amihez kapcsolódni tud. Ezt a pontot ebben az esetben a Petroszt voltaképp üdítő karikírozással megformáló George Bîrsan jelenti, ő ugyanis az egyedüli, aki tudatosan játszik rá a kétdimenziósságra: a kém nyájas rókalelkületét és izgága simulékonyságát nemcsak eltúlzott mimikájával, de egész testével sulykolja, kétséget sem hagyva a valódi jellem felől.

A. N.: Hiányosságnak tekinthető a színész önmagát kommentáló játéka, amely nem hagy kétséget tartuffe-i szándékai felől.

Ennél jóval kevesebb leleménnyel megformált azonban a többi karakter, egyedül a Laura Mihalachét emelhetjük még ki Sztanka asszony szerepében, aki rigorózus egyenességével egy pillanatig sem akar többnek látszani önmagánál.

A. N.: A színésznő kortárs, antideklamatív beszédmódjából kiderül, hogy ez a szereplő is a már említett képlet szerint épült fel – csakhogy Sztanka asszony kulturálisan kevésbé asszimilált, mint a történelemcsináló férfiak, tehát elsősorban nő, és csak aztán történelmi figura.

Mi? Székely Csaba: Vitéz Mihály
Hol? 3G Színház, Marosvásárhely
Kik? Sebastian Marina, Alexandru Frânceanu, George Bîrsan, Laura Mihalache, Raisa Ané, Ștefan Roman, Cristi Bojan, Szabó János-Szilárd, Narcis Zamfir, Kovács Károly, Benedek Botond-Farkas / Díszlet: Bogdan Spătaru / Zene: Kovács Károly / Videó: Andrei Gereb / Rendező: Ándi Gherghe

Ugyanez nem mondató el azonban a két Báthory testvért alakító színészről. Zsigmondként Kovács Károly a történet egyik legsekélyesebb figurájává válik, modorosságával és szüntelen affektálásával már-már aláássa az egész drámai konfliktus hitelességét, az Andrást alakító Benedek Botondot pedig látszólag folyamatosan szorongatja a tanácstalanság: egészen apróra kuporodik össze, mintha a jámborságot másként lehetetlen volna ábrázolni.

A. N.: De ez a szatirikus nézőpont a két szereplő fő dimenziója: az első affektáló önteltsége, a második tehetetlensége és opportunizmusa. Ez a drámaíró ajánlata és víziója, ezt kell követnünk, ha jóhiszeműek vagyunk, Székely pedig pont ugyanúgy bánik ezzel a két szereplővel, mint Mihállyal és a többiekkel.

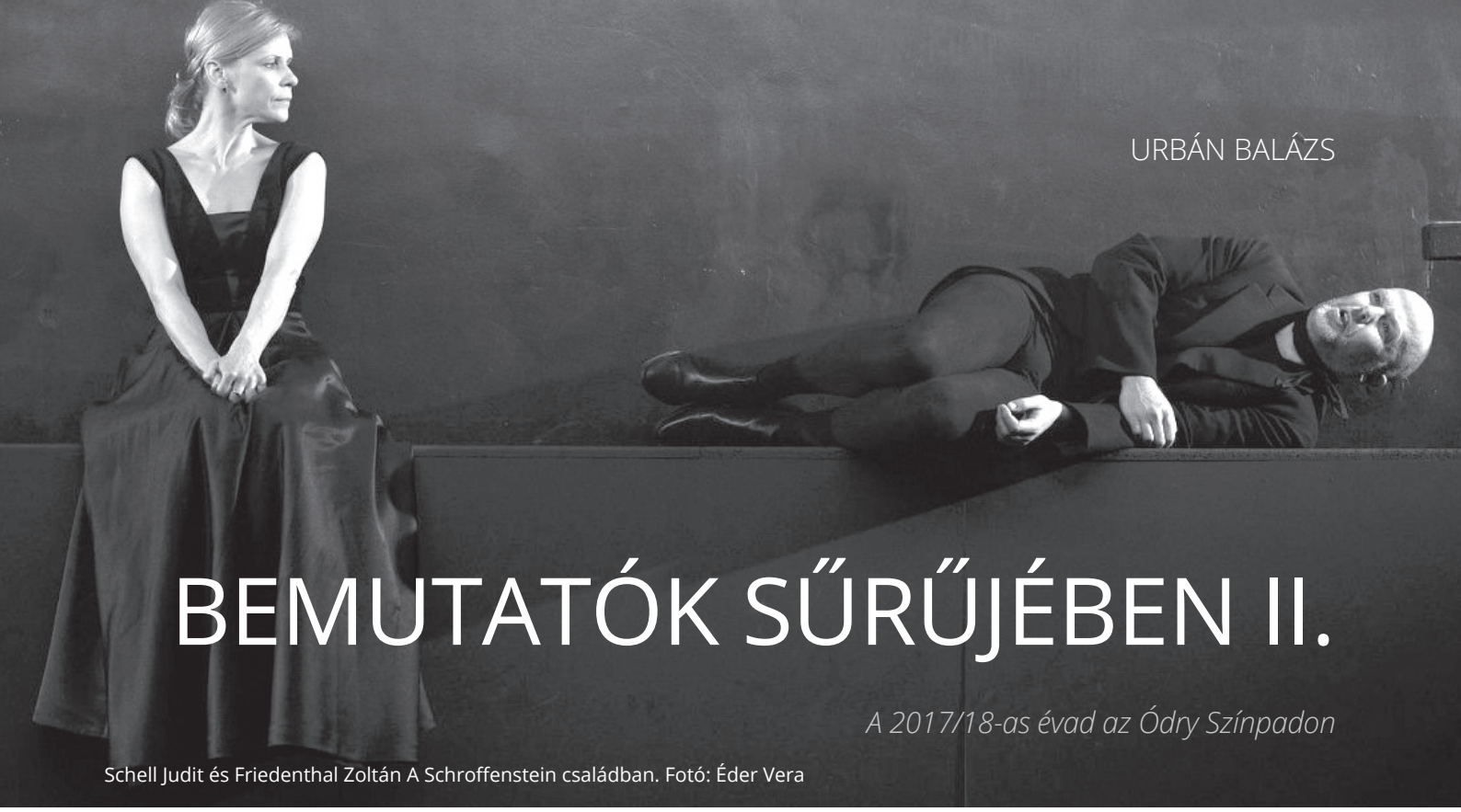
Az, hogy valójában mi volt Ándi Gherghe szándéka ezekkel a képregényszerű alakokkal, mindvégig tisztázatlan kérdés – különösen ha figyelembe vesszük azt az ízig-vérig valóságos miliőt, amelybe belehelyezte őket.

A. N.: Az előadás nem realista. Természetes, hogy az anakronizmus távolítja el a valószerűség és a szereplő pszichológiai fejlődésének követelményeitől.

Persze az alapgondolat, amelynek középpontjában az elvek nélküli politikai machinációk állnak, tagadhatatlanul érvényes és aktuális – ám egy jó színházi előadásnak nem elég tessék-lássék illusztrálni a szöveget, sajátos tartalmat is rendelnie kell hozzá. Az, hogy ismételten csak nevetünk az államgépezeten, sajnos kevés.

A. N.: Helyes-e a színpadi és dramaturgiai ajánlatot a cikkíró szubjektív szemével nézni, aki egy saját előadás felépítésének bűnébe esik a színpadon kifejlesztett irány követésének belső szabadsága nélkül? Vajon nem azt jelenti ez, hogy alaptalan elvárásokat támasztunk egy tiszteletlen, provokáló előadással szemben, amely gondolkodásra késztet még akkor is – vagy talán pont akkor –, ha megzavarja bármilyen fajta előítéletünk kényelmét, beleértve azt is, hogy bizonyosságokkal akarjuk elhagyni a termet?

Dézsi Fruzsina 2018. október 7-én látta az előadást, Kricsfalusi Beatrix október 5-én, Alina Nelega a szeptember 6-i előbemutatón. Alina Nelega hozzászólásait magyarra fordította: Sándor László.



URBÁN BALÁZS

BEMUTATÓK SŰRŰJÉBEN II.

A 2017/18-as évad az Ódry Színpadon

Schell Judit és Friedenthal Zoltán A Schroffenstein családban. Fotó: Éder Vera

A vizsgarendezéseket a néző másképpen, máshonnan nézi, mint a színészvizsgákat. Pedig a vizsgarendezés is részben feladatteljesítés, ahol jó esetben megjelenik az elsajátított komplex szakmai tudás.[1] De a jövő nagy talentumainak korai felfedezésében reménykedő nézőt az még önmagában nem tölti el lelkesedéssel, ha látja, hogy a rendezőhallgató tud világítani, szituációt értelmezni, színészt vezetni stb. Az az érdekes, hogy mindezekből az elsajátított képességekből összeáll-e olyan eredeti világlátás, illetve stílus, amely valóban egy jelentékeny pálya ígéretével kecsegtet. A várakozást egyfajta kiéheztetés is táplálja: a 2000-es években, illetve a 2010-es évek elején végzett rendezőosztályok (valamint a részben rendezőosztállyá képződött színháztudományi osztályok) sok tagja nincs már a pályán, vagy a pálya szélén van, néhányan pedig különösebb visszhang nélkül hoznak létre kevéssé érdekes előadásokat. A jelentősebb pályát befutó fiatal alkotók többsége a 2000-es években már rendelkezett – akár rendezőként, akár színészként – színházi előélettel, fontosabb korai munkáik már az egyetem falain kívül születtek, így meglehetősen ritkán fordult elő, hogy az egyetemi vizsgákon szúrja ki a néző a jövő nagy tehetségeit. Az utóbbi években azonban változás érzékelhető, figyelemre méltó vizsgák jöttek létre (az elmúlt egy-két évadban pl. a bábrendező szakos hallgatók jóvoltából), és ez a tendencia idén is folytatódott. Az idei vizsgarendezések készítői némileg speciális helyzetben vannak, ami már az anyagválasztásban is érzékelhető. Lehet persze mondani, hogy nincs zenés színházi rendező, illetve fizikai színházi rendező, csak rendező van – de nyilvánvaló, hogy ez utóbbi esetekben a vizsgáknak (vagy azok egy részének) a képzés speciális szegmentumait is vissza kell igazolniuk.

A fizikai színház tág fogalom – változó, hogy az ide sorolt előadásokban mennyire meghatározó a mozgás szerepe. A Gaál Dániel rendezte *Akit Biffnek hívtak* című, Christopher Moore regényéből készült bemutató esetében elsősorban a karakterek, illetve egyes szituációk megteremtésében bírnak kiemelten fontos szereppel a mozgássorok. De a produkció alapvetően szövegközpontú, és legtöbbször reálszituációkból indul ki, a stilizálás gyakran a sűrítést szolgálja, és a cselekményvezetést, a tempót teszi zökkenőmentessé. Nagy Péter István *Bakkhánsnők*-rendezésében viszont kulcsfontosságú a koreográfia. Itt szinte minden szereplő szüntelenül mozgásban van, futnak, másznak, hemperegnek, de a mozgássorok soha nem a szavakat illusztrálják. Egyfelől nagyon erősen tapadnak a játszott karakterhez, másrészt a mű tematikájához, cselekményéhez szorosan kapcsolódva összességükben mégis határozott rítusjellegük van (anélkül, hogy klasszikus szertartásszínházakra vagy szertartások mozgásnyelveire direkten asszociáltatnának). Nagy Péter István jelentéses és hatásos színpadi ötlete, hogy Dionüszoszt és földi mását kettéválasztja, Pentheusz így egyszerre kerül az isten és az őt megtestesítő ifjú hálójába. Ráadásul Dionüszoszt és az ifjút is színésznő játssza, aminek következtében a három főszereplő között komplex, de zsigeri, ösztönös, erotikus viszony jön létre. Ezt kiválóan aknázza ki a három főszereplő, Gyulai-Zékány István, Molnár G. Nóra és Barna Lilla egyaránt szuggesztív, erőteljes alakítása. A sűrű, feszült, invenciózus előadás nemcsak az elsajátított alkotói képességek bizonyítéka, de kreativitásról, formaérzékenységről (azaz egy ismert színházi, illetve mozgásnyelv kreatív továbbgondolásáról) is tanúskodik.

A zenés színházi rendezők helyzete annyiban más, hogy jövőbeli pályájuk potenciális része lehet akár a látványos nagyszínpadi produkciók (operák, operettek, musicalek)

1 Időnként az is előfordul, hogy egy színészhallgató rendezése kerül repertoárra – ami éppúgy lehet egyszeri lehetőség, mint egy komolyabb karrier kezdete. Idén a negyedéves színészhallgató, Fehér András vitte színre saját osztálytársaival, illetve a végzős Vilmányi Benett-tel Lars Norén *Az éjszak a nappal anyja* című darabját. A rendezésen még inkább a fogékonyság, bizonyos formák, stílusok és eljárások friss elsajátítása érződik, mint markánsan önálló rendezői látásmód vagy kifinomult szakmai tudás, de az erős alkotói ambíció, amely a színészvezetés egyenetlenségei ellenére megjelenik a helyenként kissé csiszolatlan alakítások erejében is, megbocsátóbbá tesz a bemutató szakmai hiányosságaival szemben.

Félelem és fogcsikor. Fotó: Szkárossy Zsuzsa

színrevitele. Ezekben az esetekben hatalmas színpadi masinériát kell tudni precízen és hatásosan mozgatni. Ám az Ódry nagyszínpada budapesti viszonylatban közepes méretű színpadnak felel meg, és olyan büdzsé, amilyennel például a Budapesti Operettszínház bemutatóival egyenértékű látványosságokat lehetne kiállítani, aligha fog valaha is rendelkezésre állni. Így aztán a zenés színházi rendezők közös nagyszínpadi vizsgája leginkább arról szól, hogyan lehet gyakorlatilag szegényszínházi eszközökkel nagyszínpadi zenés színházat létrehozni. A párhuzamos zenés színész osztály tagjainak közreműködésével létrehozott *AvantGarde!* négy különböző zenei világot teatralizál. A bemutató tétjének elsősorban az látszik, sikerül-e a befogadói érdeklődést felkeltve elhitetni a kevéssé ismert, nem feltétlenül színpadra kívánkozó zeneművekről, hogy működőképes színházi alapanyagok lehetnek. Ez különféle úton-módon, de végül is megvalósul. Jean Cocteau zenés burleszkjét, *Az Eiffel-torony násznépé*t színre alkalmazó Szokol Judit elsősorban szellemes gegek, groteszk játékötletek sorát használja (amelyeket a hallgatók érezhető kedvvel valósítanak meg). A Sosztakovics-kisoperát (*Rayok, avagy az antiformalista mutatványosbódé*) rendező Tarnóczi Jakab főként a sikeresen megteremtett erős atmoszférára támaszkodik, a Vidovszky László operáját, a *Nárcisz és Echó*t színre vivő Tárnoki Márk pedig egy átesztétizált formát itat át finom iróniával. A Varga Bence rendezte *Avantgarde* Kurtág György, Terry Riley és Vajda János zenéjére komponált tempós, szakszerű finálé. Az *AvantGarde!* lelkiismeretes feladatmegoldással egybekötött zenés színházi ismeretterjesztés – a további vizsgákból azonban más képességek is nyilvánvalóvá válnak.

Három bemutató kifejezetten kis terekben jött létre. Van valami enyhén bizarr abban, amikor egy zenés színházi rendező szakos hallgató az intézmény legkisebb termeinek egyikében viszi színre Goethe *Tasso*ját, s még abból a teremből is leválaszt egy szűkebb részt, amelyben majd a produkció második fele játszódik – ám ennek is megvan a hozama. A *Tasso* ritkán játszott darab, nem véletlenül: fontos dolgokról beszél a művész társadalmi elismertsége, illetve a társadalomhoz, a közeghez, a rajongókhoz való viszonya kapcsán, mindezt azonban a rengeteg dialógus ellenére szinte néhány szóban elmondható cselekmény keretében, bonyolultabb konfliktusok, látványos fordulatok nélkül teszi. Az egyébként is túlírt szöveget roppant nehéz feladat nem reménytelenül statikus előadásban prezentálni, egyáltalán változatosabbá, színszerűbbé tenni, jelentőségét megértetni. Nem állítom, hogy Tarnóczi Jakab rendezését követően alapvetően magváltozott volna a véleményem a mű színszerűségéről, de a reméltnél jóval többet nyújt a produkció. Tarnóczi invenciózusan fordítja az előadás előnyére a szöveg és a körülmények korlátait. A célratörő dramaturgiai munka mellett a tér adottságainak remek kihasználása jellemzi a rendezést: úgy használja például a terem oldalának tükreit, hogy annak nyilvánvaló metaforikus jelentése lesz. A többértelműen működtető közeg atmoszferikus megteremtésében fontosak az elhangzó dalok, a termen belüli helyszínváltás pedig jót tesz a némiképp lanyhulni látszó tempónak. És igazolja magát az az általam előzetesen igen kockázatosnak gondolt rendezői ötlet is, hogy a címszerepet színésznő játssza. Nem attól tartottam, hogy a „nemváltás" túlságosan direkt módon képezi le a művészlét feminin determináltságát, hanem inkább attól, hogy Tasso folyamatos kiborulásai nem a művészlétthez, hanem a női nemhez köthető sztereotípiaként lesznek azonosíthatóak. A rendezés és a színésznő, Mentes Júlia érdeme is, hogy ez nem következik be, és a racionálisan megmagyarázhatatlan, de lényegüket tekintve mélyen érthető „idegrohamok" nem egy hisztis nő, hanem egy hiperérzékeny művész zsigeri reakciói maradnak.

Alig valamivel tágasabb térben, a Padláson vitte színre *Félelem és fogcsikor* címen Brecht *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* című drámáját Tárnoki Márk. A sajnálatos módon okkal divatba jött, hosszabb-rövidebb jeleneteket tartalmazó szöveget precízen működteti az előadás. Tárnoki választása jórészt a legtöbbször játszott jelenetekre esik, de a rövidebbek közül eljátszanak néhány kevésbé ismertet is. Természetes eszközökkel, látványos kiemelések, rámutatások nélkül, mégis úgy, hogy az áthallások egyértelműek legyenek (amelyeket a köröttem ülő „civil" nézők látható élvezettel azonosítanak). Direkten csak a dalbetétek hozzák közelebb a mához a szöveget, s emellett játékosan-ironikusan oldják a jelenetek feszültségét is. Az előadás talán legnagyobb erénye éppen a komoly-komor színek, a feszültség és a humor, az irónia jól eltalált szimbiózisa, aminek köszönhetően egyszerre jelenik meg a történeteket átélő ember tragikus kiszolgáltatottsága, illetve az eseményeket már megtapasztalt utókor fanyar rálátása, keserű cinizmusa. És az is érezhető, hogy ez a keserű mosoly rövidesen ismét az arcunkra fagyhat.

Szokol Judit munkái közül a *Helené* nem klasszikus vizsgarendezés, hanem egy sajátos beavató színházi előadássorozat része. A beavató színház úgy értendő, hogy a görög drámákat az egyetem tanára, a neves klasszika-filológus – és nem kevésbé neves színikritikus –, Karsai György kommentárjaival, magyarázataival jelenítik meg. A mindenkori rendező munkájának könnyebbsége, hogy Karsaitól kész koncepciót kap, nehézsége viszont, hogy az ismeretterjesztő jellegű előadást és az előadót is integrálnia kell a játékba, és a produkció egészét azzal együtt kell színszerűvé, élményszerűvé tennie. Ebben azért sokat segít, hogy Karsai György remek előadó, aki imponáló tudását

gördülékenyen, élvezetesen osztja meg, legfeljebb a homokóra által jelzett időkeretet hajlamos túllépni. Nem tudom, mennyiben tudatos rendezői döntés, és mennyiben szükségszerűség, de a színpadi játék abból az alaphangból indul ki, amelyet a fanyarul szellemes előadói kommentár megteremt. A színészek hitelesnek láttatott érzelmekkel, de finoman elemelt gesztusokkal teszik érzékletessé a felvázolt szituációkat, és mindezt hasonló típusú játékötletek egészítik ki. A ritmusosan pergő előadás megáll a maga lábán, színház és ismeretterjesztés nem kioltja, hanem erősíti egymást – még akkor is, ha olyan benyomásom azért nem támadt, hogy a *Helené* a méltatlanul mellőzött Euripidész-drámák közé tartozna. Szokol Judit másik rendezése viszont egy lényegesen jelentékenyebb és gyakrabban játszott Euripidész-darab, az *Alkésztisz*, amely nagyszínpadi bemutató ugyan, de a nézőtér is a színpadon helyezkedik el. Ami nem ritka megoldás az Ódryn, de ezúttal azért is meghatározza a játék egészét, mert kezdettől fogva egy ünnepségen járunk, amelynek mi, nézők is résztvevői vagyunk. Bár a vendégség többértelmű fogalma magában a drámában is kulcsszerepet játszik, és a színpadi vendégségnek így konkrét vonatkozásai is vannak, az előadás az ünnepség érzetét kitágítja: kicsit olyan érzésünk van, mintha egy hosszúra nyúló buli különböző fázisait – zavart előkészületek, nekilendülés, mámor, lerészegedés, kijózanodás, másnaposság – élnénk meg, még csak nem is feltétlenül időrendi sorrendben. Az igen erős atmoszféra a bemutató egyik szembeötlő erénye, a másik pedig az a metódus, ahogyan szinte minden szerep a játszó színészek személyiségéhez hajlítódik. Ami azért is fontos, mert néhány hallgató mellett olyan külsősök – Stork Natasa, Laboda Kornél, Kárpáti Pál, Ács Eszter – lépnek fel, akiknek alakításaira általában véve jellemző, hogy a játszott szerepeket igen erősen szűrik át saját személyiségükön. Ez izgalmas eklektikát hoz létre, szeszélyesebbé, kiszámíthatatlanabbá tesz egyes reakciókat. Előfordulnak ugyan kisebb-nagyobb döccenők (kauzalitásban és tempóban is), de a személyesség és az erős, sűrű atmoszféra felülírja ezeket. Az előadás nem mond ugyan gyökeresen újat a szövegről – azt hiszem, nem is ambicionálja ezt –, ám érzékletesen átsejlik rajta egy sajátos alkotói stílus, gondolkodásmód, amely kíváncsivá tesz Szokol Judit következő alkotásaira.

Tarnóczi Jakab rendezése, *A Schroffenstein család* nagyszínpadi bemutató – és nemcsak ódrys viszonylatban tartozik az évad kimagasló előadásai közé. Ritkán látni pályakezdő rendezőtől ennyire kiforrott, átgondolt, kimagasló formaérzékenységet és stílusérzéket mutató produkciót. Kleist első, szeszélyes, túlzsúfolt, stilárisan eklektikus, de a kivételes tehetség egyértelmű jeleit mutató drámája voltaképpen minimalista kiállításban jelenik meg. A színpad üres, bútorokat, látványos díszletelemeket hiába is várnánk, ám Tarnóczi Jakab magával a színpadi masinériával „öltözteti fel" a színt. És miután a fel-le mozgó, forgó reflektorok egészen sokféleképpen alakítják a teret, az már szinte magától értetődő, hogy a legfeszültebb, a tragédiát beteljesítő jelenetben a barlang titokzatos, baljós hangulatát a világítás és a látványosan munkába állított füstgép teremti meg. De nemcsak a szcenikát, hanem a színreállítás további rétegeit is jellemzik azok az ötletek, amelyek a redukciót úgy használják, hogy ezzel nem egyszerűsítik a végletekig a cselekményt, az egyes szituációkat, hanem árnyaltabbá, gazdagabbá teszik azokat. Ilyen például az a szereposztási ötlet, hogy a két szembenálló család ellentétes jellemű fejét és annak komplementer módon ellentétes karakterű feleségét ugyanaz a színész jeleníti meg – mind Friedenthal Zoltán, mind Schell Judit egészen remekül egyéníti és mélyíti el a két-két játszott figurát. Aminek érzékletesen szimbolikus következményei vannak a megjelenített világállapotra nézvést is: a jó szándék voltaképpen oda vezet, ahová a vak gyűlölet. Ám ezt az ontológiai pesszimizmust ellensúlyozza a kibontakozó tragikus szerelem szépsége, és ezt a szerelmet Nagy Márk és Ladányi Júlia egészen megkapó elhitető erővel játssza, úgy, hogy a szerelmes ifjú és a naiva szerepkörhöz kötődő klasszikus sablonokat a személyesség hitelével fordítják a mai fiatalok magatartási attitűdjévé. A látszólag igen egyszerű, valójában komplex módon felépített játék számos asszociációs mezőt nyit meg: a shakespeare-i és a schilleri mintát éppúgy fellelhetjük benne, mint a romantikus vadhajtásokat, illetve a kortársi hangulatot. Nagy kár, hogy egyeztetési nehézségek miatt csak kevésszer lehetett látni (hasonlóan a többi, külsősöket foglalkoztató rendezővizsgához). De a következő évadban remélhetőleg lesz még rá lehetőség.

HIRDETÉS

NÁLUNK A BŐRÉT MINDENKI VÁSÁRRA VIHETI

Interjú Kincses Réka rendezővel

Színházzá írta-rendezte szülővárosa, Marosvásárhely magyar–román konfliktusait, saját családja férfi–nő viszonyait, testvérkapcsolatát, filmet készített édesapjáról. KINCSES RÉKA bátran és játékosan nyúl az élet meghatározó történeteihez, a hivatásos színjátszás felől nézve akár szokatlan eszközökkel. Családállításról és próbafolyamatokról beszélgetett vele Berlinben NÉDER PANNI.

– Filmrendezőként diplomáztál Berlinben, az első színházi rendezésed az általad írt Pentheszileia Program *marosvásárhelyi verziója volt. Milyen munkametódus szerint dolgoztál?*

– A kiindulópont egy egyes szám első személyben írt monológ volt, amely az anyákról szólt – az anyám, a nagyanyám, a dédanyám mondatai visszhangzottak a fejemben. A szövegfolyamot Rácz Erzsébet dramaturg segítségével ültettem át párbeszédes formába. Aztán jött a marosvásárhelyi Ariel Színház felkérése. Elővettem Kleistet, aki régóta érdekelt, elkezdtem olvasni a drámát, és rájöttem, hogy tényleg nagyon izgalmas, de ehhez a szöveghez én biztos nem fogok hozzányúlni. Aztán leesett, hogy a monológ, amelyet írok – ez maga Pentheszileia. Jönnek a pasik, mennek a pasik, sorban esnek el a harcmezőn, de közben pörög tovább az anyák monológja. Mindig a nők dominálnak, a férfiak inkább statiszták. És a cselekmény gerince a történet a Költővel, aki Akhilleusz figuráját jelképezi. Addig érdekes, amíg elhagyja a feleségét, utána már nem. A lényeg, hogy nem szeretni kell, hanem legyőzni. Erre építettem fel a drámát.

– Ez veled történt meg?

– Igen, nagyon régen. Ez egy ismétlődő minta volt, ami velem elég sokszor megesett. Már akkor, 22 évesen elkezdtem azon gondolkodni, hogy mi lehet az oka. Az nem létezik, hogy tegnap, amikor nem tudtam, hogy el fog költözni otthonról, halálosan szerelmes voltam belé, de ma, amikor itt ül a két bőrönddel, azon gondolkozom, hogyan szabadulok meg ettől a csúnya, balek, nevetséges, hülye alaktól; és már nem is emlékszem rá, hogy tudott ez nekem tetszeni. Mindez két óra leforgása alatt. Hogy valami nincs rendben, az megfogalmazódott bennem, de hosszú folyamat volt, amíg rájöttem, hogy miről szól.

– Terápiás keretek közt jöttél rá?

– Igen, de nyilván több lépésben. Részt vettem egy családállításon, ami nagyon-nagyon erős volt. Később, mikor a *Pentheszileiá*t darabként kellett hogy felállítsam egy színésznőnek, az teljes mértékben összecsengett a saját élményemmel. Akkor jöttem rá, hogy ez ugyanaz az archetípus.

– Az mit jelent, hogy „kellett hogy felállítsd"?

– Jött egy színésznő, aki a *Pentheszileiá*t készítette elő, és meg szerette volna nézni a szerepet. Felállítottuk a darabot, és hamar látszott, hogy a cselekmény nem elsősorban a szerelem körül forog, hanem inkább Pentheszileia története a női felmenőivel. Ők dominálnak, a férfi kicserélhető.

– A családállítást hogyan használod egy dráma kapcsán?

– A legegyszerűbb az, hogy felállítjuk a dráma szereplőit úgy, mintha egy családdal csinálnánk. Egyébként ha egy klaszszikus darabot kellene megrendeznem, biztos, hogy előbb felállítanám. Az a tapasztalatom, hogy ezen a módon tényleg olyan dolgok kerülnek napvilágra, amikre nem gondolsz.

– Felállítod a szereplőket, és aztán ugyanúgy, mint egy családállítás során, elkezdenek mozogni a térben, érezni, egymásról mondani dolgokat?

– Igen, de lehet a drámát futtatni is. Például elindulunk az első képtől, aztán mindig mehetnek előre egy picit. Meg lehet nézni, miképpen változnak a viszonyok a darab folyamán.

– Hogyan kezdted el alkalmazni a módszert művészeti célokra?

– Először csak magánúton foglalkoztam vele, terápiába jártam. Aztán a filmfőiskolán megjelent egy nő, aki egy hétig forgatókönyv-állítást csinált.

– Tehát jártál terápiába mint páciens, közben tanultad, miképpen kell vezetni egy állítást terapeutaként, és alkalmaztad rendezőként is.

– Igen. Sokféleképp kipróbáltam, teljesen kreatívan. Van úgy, hogy egy jelenetet nézek meg, ha nem tiszta a történet vagy a viszonyrendszer. Ez mindig a mögöttes, tudatalatti szintről szól.

– Egy dráma vagy forgatókönyv esetében alkalmazol bármilyen kioldást?[1]

– Azokat nem szabad megoldani. Sőt, ha egy olyan darabról van szó, amelyet éppen írnak, akkor azt kell megnézni, hogy milyen módon erősíthetők a konfliktusok. Ez nem lehet megoldásközpontú. Ami viszont igen, az a rendező vagy író viszonya az anyaghoz, ezért mindig felállítom a szerző fókuszát is. Sokszor azon múlik valami, hogy az alkotó valamit nem lát. Olyan is előfordul, hogy például háttal áll az egésznek. Ha

1 A családállítás terápiás alkalmazása megoldásközpontú: többek közt feloldó, megbocsátást kérő, megbocsátó stb. mondatokban és cselekvésekben csúcsosodik ki.

Fotó: Jakob Wehrmann

valaki azzal a problémával jön hozzám, hogy nem halad, akkor általában ilyesmi van a háttérben.

– *Kinek a tudatalattijában vagyunk, ha egy drámával vagy kész szövegkönyvvel foglalkozol?*

– A kollektívben. Ha felállítod a *Rómeó és Júliá*t, egy mesét vagy mítoszt, az valahonnan a kollektív tudattalanból jön. És akárkivel állítod fel, ugyanaz fog kijönni. Adódhat eltérés az intenzitásban, de az alapja ugyanaz.

– *És ez hogy létezik?*

– A kollektív emlékezet személytől függetlenül létezik, öröklődik, itt van – mint ahogy bizonyos archetípusok is. A süketnéma vaknak is vannak képek a fejében. Szerintem ezért van az, hogy bizonyos történetekre, képekre rendkívül erősen reagálunk, míg másokra nem annyira. Jung leírását a személyes és kollektív tudattalanról nagyon jól tudom követni. Van egy olyan része a tudattalannak, amely túlmutat azon, amit megtapasztaltam, olvastam, hallottam és láttam. Ez számos módon kommunikál velünk: egyszer csak olyan dologgal álmodsz, amiről utána kiderül, hogy előfordul egy afrikai népmesében vagy babiloni mítoszban, amelyről soha nem hallottál.

– *Hogy magyaráznád el egy olyan embernek a családállítás módszerét, aki még nem hallott róla? Miképpen lehetséges, hogy azt mondod, te vagy Macbeth, és ő valóban felveszi az adott szerepet?*

– Szerintem a tudatalatti mindig jelen van, és különböző módszerekkel képesek vagyunk kommunikálni vele. A szabad asszociáció, az automatikus írás, az álmokkal való kommunikáció, valamint a hipnózis bizonyos formái mind ilyenek.

– *A másik embernek a szerepre vonatkozó ajánlatot el kell fogadnia, ugye?*

– Igen. Egyébként akad olyan, aki keresztbe tesz ennek, de ritkán. Ezt is elfogadom, ilyenkor ennek van jelentősége. Ez esetben abban a rendszerben, azon a helyen olyasvalaki áll, aki nem érez és nem ért semmit, kételkedik stb. Az állítás során a véletlen is fontos tényező – hogy pont akkor ki képvisel valamit/valakit, és mit mond. Ezt komolyan is veszem. Szerintem a véletlen egy orgánum, amelyen keresztül a tudatalatti kommunikál velünk.

– *Ha tudományos oldalról közelítjük meg a dolgot…*

– Hát akkor meghaltunk.

– *Mennyire szoktak ezzel kapcsolatban kritizálni a művészeti területről, hogy mi ez a módszer, miért nem tudod megmagyarázni a működését?*

– Nem nagyon. Annyi ehhez hasonló színészgyakorlat van! Igazából annak, aki nyitott, fel sem tűnik, az nem áll ellen. Persze vannak kivételek – akadt olyan színész, aki a próbák során nem volt hajlandó beállni, de pszichoterápiás módszerként nagyon elkezdte érdekelni a dolog. Gondolkodott is, hogy kit küldjön el rá. Az ember mindig azzal kezdi, hogy természetesen az ismerőseit küldi el állításra. Olyan ez, mint a… Ismered a *Bab Berci kalandjai*ból, mikor a Rimapénteki… Mi is a teljes neve?

– *Igen, a patikus!*

– Bizony. Csődbe megy a patikus, mert senki nem magának kér gyógyszert. Mindenki örül, de jó ez a családállítás, el kell hogy küldjem a legjobb barátomat, a férjemet, az anyukámat.

– *A* Pentheszileia Program*ot másodjára is megrendezted, a Vígszínház Házi Színpadán. Az állítás módszere ott miért volt fontos?*

– Egyszerűen jobban szeretek felállítani, mint beszélni. Ahelyett, hogy megmagyaráznám, azt mondom: gyertek, nézzük meg.

– *A szöveg személyessége miképpen működött fűtőelemként, illetve mennyire választottad le, mint egy anyagot, amelyen épp dolgozol?*

– Nagyon jól tudtam úgy nézni mint tőlem független, s közben teljesen személyes anyagot. Éreztem, hogy mi benne az általános. Magamból dolgoztam, de ez nem az én történetem, hanem rengeteg nőé. Ezt a visszajelzést is kapom mindenhonnan.

– *A* Double Bind *volt a második rendezésed, Alina Nelegával együtt jegyzitek.*

– Mindketten marosvásárhelyiek vagyunk, és elkezdtünk írni a saját városunkról. Én mint magyar, és ő mint román. Ezután csináltunk a színészekkel egy workshopot, amelyet ugyanilyen témákra építettünk fel. Az adott jelenetek közé állandóan beékelődik a próbafolyamat maga: minket, rendező-

ket is megformál két színész a színpadon. E szálban a munka során lezajlott viták kerülnek színpadra, az alkotási folyamat különböző konfliktusai. A workshop három hétig tartott. Ott aztán rengeteg állítás volt.

– *Miket állítottatok fel?*

– Magyarország, Románia, az erdélyi magyarság, a honfoglalás, a kontinuitás elmélete – az alap történelmi doktrínák –, aztán a nacionalizmus, az előítéletek, a szeretet, a gyűlölet. A színészek nem voltak vele tisztában, hogy mit képviselnek. Fedett állítás volt, csak mi ketten tudtuk. Nagyon izgalmas volt, bizonyos részeire erőteljesen emlékszem. Az erdélyi románság lefeküdt a földre, be a fal felé, és azt mondta, hogy ő nem akar felkelni, meg hogy ő kutya. Az erdélyi magyarok semmit nem láttak az előítéletektől, mert azok képviselője egy 120 kilós színésznő volt. *(Nevet.)* Azt hiszem, hogy nem is mi osztottuk ki így, hanem ők húzták egy kalapból. Románia végig azzal volt elfoglalva, hogy a kontinuitás elméletét lábon tartsa, mert az állandóan össze akart omlani. Hihetetlen volt. A szeretet pedig egyből kiment a rendszerből. Mondta, hogy neki ott semmi keresnivalója, nem érzi jól magát.

– *A résztvevők tudták az állítás során, hogy milyen szerepeket képviselnek majd?*

– Persze, az elemeket közösen beszéltük meg. Utána, mikor megnézték, hogy ki kicsoda, akkor rövid ideig hatalmas volt a döbbenet. Az a pillanat egyenesen szakrális volt, csak néztek: mi ez, valami vudu vagy sámánizmus? Onnantól kezdve úgy működött az egész csapat, mint egy szekta. Mindent felállítottunk, számos jelenet mögötti családi történetet néztünk meg. Ebben a folyamatban mindenki benne volt, és nagyon akarta. Csodálatos munka volt. A mai napig nagyon szeretik játszani.

– *Milyen volt együtt rendezni, hogy működött a gyakorlatban?*

– Remek volt. Sokkal jobban szeretek valakivel együtt rendezni. Legszívesebben úgy dolgoznék, mint a Rimini Protokoll. Úgy érzem, hogy a rendező egyeduralma és domináns pozíciója már a múlté. A színházcsinálás sokkal inkább csapatmunka, mint régen, a rendező számos esetben partner a színészek számára.

– *A* Romo Sapiens *volt a második közös munkátok.*

– Két romániai romákkal foglalkozó egyesülettel[2] dolgoztam együtt. Rengeteget kutattam, aztán szembejött velem egy történet. Egy barátnőm megpróbált lakást és segélyt szerezni Németországban egy 16-17 év körüli romániai roma házaspárnak. Azt tapasztaltam, amivel sokan szembesültek már, hogy ezen a szinten nem lehet segíteni. Németországban a szociális háló jól működik, de ettől még nincs minden megoldva. Ebben mind a két oldal benne van: az egyre frusztráltabb német „jóember", és a roma, aki a legtöbb esetben kőkemény háttértörténettel rendelkezik. Sokszor a személyes biográfia miatt nem tudnak az emberek az ördögi körből kiszállni. Az előadásban megjelenő másik történet a kolozsvári kilakoltatásé: egy romatelepet a város központjából kiraktak a húsz kilométerre lévő szemétdombra, karácsony előtt két nappal. S azok olyan romák voltak, akik ott születtek és nőttek fel a centrumban, a gyerekek jártak iskolába, és általában mindenkinek volt munkahelye. (*2010 decemberében hatósági döntés nyomán mintegy 350 romát telepítettek ki a kolozsvári Györgyfalvi negyedből a város peremén található Patarétre, ahol a város szeméttelepe található, ún. moduláris szociális lakásokba. – a szerk.*) Ezt kutatta Alina Nelega. És ez a két történet fűződött össze. Nagyon érdekes munka volt. Szerintem ott is az volt a legizgalmasabb, ahogy megszületett, abból kellett volna előadást csinálni. Mert hiába csináltuk végig a magyar–román vonalat, a romatéma kapcsán olyan falakba ütköztünk, hogy az hihetetlen.

– *Ti ketten, alkotóként?*

– Igen. Hű, babám! Hát ahhoz képest a magyar–román konfliktus egy szerda délutáni teázás! A romakérdés mélységeiben rendkívül feldolgozatlan. A mi perspektívánkat, az előítéleteket és sztereotípiákat elég jól ismerem, a roma részt viszont nem. Hogy azon túl, hogy elnyomottak, szegények, és mennyi trauma érte őket, mik vannak, abba most futottam bele. Addig eljutottunk, hogy az áldozati szerepkör miatt sok az elfojtott düh. De oda, hogy hol kezdődik a közösség saját felelőssége bármilyen szempontból, már nem.

– *Mennyiben működött a színészek számára az előadás létrehozása terápiaként?*

– Egyáltalán nem. Állítást nem lehetett csinálni velük, nem akarták. Van, aki szörnyű körülmények közül jön. Ő nyilván nem akar semmit beengedni – és ne is engedjen, menjen el terápiába valahova. Kemény munka volt. Nehéz bármilyen módon az ellen érvelni, hogy az egész cigány sors mások hibája, és tényleg szörnyű helyzetben vannak. Mindent elkövetnek ellenük, és diszkriminálják őket. Közben ott van a másik oldal: mi a közösség saját felelőssége a több évszázadon átnyúló áldozati szerepkör kapcsán? A munka után rájöttem, hogy ezt ők kell hogy megcsinálják, nem mi. Ezt belülről lenne jó elindítani. A közösségből kell hogy egyszer azt mondják valakik, hogy számos kérdés nem az állam felelőssége, hanem a sajátunk. Emellett tény, hogy rendkívül masszív a többség bűne velük szemben. Úgyhogy én kapituláltam, feladtam.

– *Szerintem sok szinten, politikailag is nehéz az, amit mondasz.*

– Persze. Úgy éreztem, hogy saját magunkról, az erdélyi magyarokról mondhatok, amit akarok. Mivel benne vagyok. És amíg saját magamat nem hagyom ki belőle, addig teljesen oké. De a romákkal foglalkozzanak a romák, ez volt a nagy tapasztalatom.

– *Arról van kifejezett álláspontod, hogy ezek az egyéni, személyes, és közben mégis rendkívül általános történetek hogyan hathatnak akár egy egész társadalomra?*

– Úgy gondolom, hogy az ilyen előadások kifejezetten gyógyítóan hatnak. Pláne, ha megvan mögöttük az a hozzáállás, hogy az ember alapvetően megoldani akar, és nem csak hatást elérni. Nekem az a tapasztalatom, hogy a *Double Bind* például nagyon jót tett a vásárhelyi közösségnek.

– *Tudsz erre valamilyen példát mondani?*

– A kritikák mellett a személyes visszajelzésekből is kiderült, hogy számos emberben merült fel a kérdés: tényleg, miért is élünk párhuzamos világokban? Aztán a szándék, hogy elkezdjünk kommunikálni, ismerjük meg egymást. Más síkon, de hasonló élményeim voltak a *Pentheszileia Program* után is.

– *A családod nőtagjai is megnézték a* Pentheszileiát*?*

– A nagyszüleim már nem élnek, de anyukám megnézte, persze.

– *És mit szólt?*

– Neki nagyon tetszett. Nálunk ezek az előadások és filmek (*Kincses 2006-os,* Balkán bajnok *című dokumentumfilmje az édesapjáról, Kincses Előd ügyvédről szólt – a szerk.*) mindig nagy családi tisztázásokhoz járulnak hozzá. Mert nálunk a bőrét alapvetően mindenki a vásárra viheti.

Az interjú az NKA által támogatott, a PIM–OSZMI koordinálta Színházi emlékezet projekt keretében valósult meg.

2 Südost Europa Kultur e. V. és Amaro Foro e. V.

DÉZSI FRUZSINA

A MÚLT KÉNYSZER-SZIMBOLIZMUSA

A Divadelná Nitra szervezői idén sem akarták megúszni az erőteljesen problémacentrikus és rendszerkritikus fesztiválprogramot, mi több, olyan kérdéskört igyekeztek körüljárni, amelynek kulcsfontosságát Kelet- és Közép-Európában aligha szükséges hangsúlyozni.

Kétségtelenül jó indokuk volt erre, hiszen már maga a 2018-as évszám is súlyos történelmi évfordulókat hordoz magában – gondoljunk csak az első világégés utolsó dühös felhorgadására vagy az 1848-as forradalom köré épített nemzeti kultuszra –, de az aktuális politikai és társadalmi diskurzus mindenféle megemlékezés nélkül is legitimálhatja a múlt feldolgozásának és újraértelmezésének tematikáját.

Ugyanakkor az az alapvetés, miszerint meg kell kérdőjeleznünk a rendelkezésünkre álló történelmi narratívákat, ezzel párhuzamosan pedig át is kell értékelnünk az egymást érő ökológiai, gazdasági és szociális válságokban egyre mélyebbre süllyedő korszakunk lehetőségeit, releváns, de nem következik belőle szükségszerűen radikális művészeti gesztus. Talán éppen ez az oka annak, hogy bár a meghívott előadások közül a legtöbb igyekezett eleget tenni a fesztivál hívószavainak – és jó néhány világosan rámutatott arra is, hogy most már végképp ki kell jelölnünk a menekülési útvonalakat –, a múlt újradefiniálásából többnyire csupán az illusztratív visszaemlékezés maradt. Progresszív színházi megvalósításnak ritkán lehettünk szemtanúi, mintha ezek a történelmi súlyok elemi erejükkel végérvényesen összeroppantották volna a 21. század egyébként is törékeny valóságát.

Ezen túl pedig nem csupán az előadásokból, de az azokat követő közönségtalálkozókból is száműztek minden kritikai élt és konfliktushelyzetet. Az egyes rendezések problematikus pontjai alig kerültek terítékre, a koncepció visszásságaira, esetleges kontraproduktivitására vonatkozó kérdések pedig még az utalás szintjén sem jelentek meg. Így az emlékezetes véleménycserék ezúttal a kora reggeli kritikaszemináriumon valósultak meg, annak köszönhetően, hogy a workshopot vezető Patrice Pavis nem elsősorban egyetemi professzorként volt jelen, hanem vitaindító moderátorként. Ekképpen saját tudásából igyekezett átadni egy kis szeletet a Közép-Európából származó tizennégy fiatal kritikusnak, valamint ösztönözte is őket saját nézőpontjaik nyílt és szabad vállalására. Ez a szellemi műhely kiválóan

Kelemen Kristóf–Pálinkás Bence György: Magyar akác.
Fotó: Csányi Krisztina

ellenpontozta a közönségtalálkozók felületességét, ugyanis nem volt olyan előadás, amely után ne merültek volna fel zavarba ejtő kérdések, ezeket pedig kíméletlenül számon is kérték a szemináriumi résztvevők, akiknek eltérő kulturális háttere sokszor merőben ellentétes perspektívákat és asszociációkat hozott mozgásba.

Ezek a nézőpontok persze sok esetben találkoztak is, az egyetértés pedig annak a hagyományos színházideálnak bírálatában csúcsosodott ki, amely a színész testét igyekszik a leghagyományosabb eszközökkel esztétikai élménnyé tenni. Ennek iskolapéldája a kábítószerfüggőség egyébiránt érvényes problémáját felvető *People, places and things* (Emberek, helyek és dolgok) című előadás. A szerző, Duncan Macmillan a választott téma aktualitásán túl bőven élt a megjósolhatóság, a didaktikusság és a klisé kevéssé hálás elegyével, ezt a technikát pedig magáévá tette a rendező, Marián Amsler is. Így a dráma, amely egy érzelmileg labilis színésznő szenvedélybetegségét próbálta volna ábrázolni, konvencionális, sőt kommersz színházi produkcióvá redukálódott. Ez még nem volna elég ok arra, hogy szélsőséges indulatokat váltson ki, ám az, ahogyan a főszereplőt alakító Barbora Andresicová megjelent, erősen megkérdőjelezi magát az alkotói szándékot is. Itt ugyanis nem egy zilált, a káosz peremén egyensúlyozó, a társadalom nyomása alatt összeroppanó fiatalt látunk, hanem egy gyönyörű, rendezett nőt, aki bár szavaival egyre mélyebbre gázol saját traumáinak mocsarában, jelenlétével mindvégig a kivételes szépséget képviseli. Ekképpen a test nem válik kommunikációs felületté, nem hordoz olyan jelentést, amellyel akár aládolgozna, akár tudatosan és koncepciózusan ellentartana a szövegnek, sőt: a szerepet hordozó test a szerep fölé emelkedik. Az összeomló fizikum koordinátái helyett a mindig precíz kellemet látjuk kirajzolódni – naiv esztétizálás ez feláldozva mindennemű hitelességet, ami egy tisztán kisrealista előadásban több mint problematikus.

Szép ellenpéldája ennek Iveta Ditte Jurčová rendezése, az *Emperor of America* (Amerika császára), amely immár szándékoltan az emberi testre irányítja a figyelmet, miközben a színészek sajátos fizikai attribútumaihoz rendel különféle szimbolikus értelmezési lehetőségeket. Kétségtelen, hogy itt a látvány a legerősebb vezérfonal: a nézők által körbeült színpadi teret homok borítja, a plafonig érő fehér vásznakon a régmúlt háborúit idéző fotográfiák erősítik a szöveg párhuzamait, a figyelem és a játék középpontjában pedig egy áttetsző üvegláda áll, amelyből sorra kerülnek elő az újabb és újabb jelentésekkel felruházott tárgyak, hogy aztán a túlélés eszközeit porba hajítva az ember magát temethesse el benne. Gondosan megkomponált mítoszépítés ez, a 20. század egyik kevéssé tárgyalt, ám súlyos traumájáról, az emigrációról. A minimalista dialógusok azonban nem reflektálnak erre a múltra, csupán rákényszerítik a testet, hogy újraélje azt: a színészek egyre közelebb kerülnek az emberi fizikum teljesítőképességének határához és fájdalomküszöbéhez, miközben pontosan látjuk, hogy itt minden szenvedés önmagáért van csupán. Kín a kínért. Ennek legérzékletesebb megjelenítése, amikor két színész rezzenéstelen arccal tartja az új, munkás életet is jelképező jégtömböt: percekig nem történik semmi, csak a jég kezd a szorítástól olvadozni, míg az álmokban oly szépre kifaragott jövőből végül semmi sem marad. Ez a kivételes színházi pillanat azonban olyan túlbonyolított jelenetekkel van körülbástyázva, amelyek jelentősen csökkentik az előadás hatásfokát. Hiába az elegáns, érzéki-értelmi izgalommal kecsegtető jelenlét, végső soron itt is megmaradunk az illusztrálásnál. Az *Emperor of America* keretein belül nem létezhet többrétű vagy akár egyéni megfejtés, nincsenek egymást keresztező narratívák: itt mindenről pontosan tudjuk, hogy mit jelent, és hogy is ne tudnánk, amikor jó előre feloldották az egyébként meglehetősen egyszerű kódolást – az absztrakció látszat, amolyan tessék-lássék módra felkent máz csupán.

Mintha ez a fajta kényszerszimbolizmus – amely azonnal meg is retten saját megfejthetőségének feltételezett nehézségi fokától – eluralta volna az egész fesztiválprogramot. Ezek közül a legfájóbb talán az egyetlen helyspecifikus előadás, a *Stalker* meglepően gyenge hatása, pedig az elhagyatott katonai barakkok már önmagukban olyan atmoszférát teremtettek, amely a nyilvánvaló referenciákkal rendelkező történetet már-már hátborzongatóan szakrális keretbe helyezte. Ám a Teatro Tarto mintha félt volna úgy lecsupaszítani a jeleneteket, mint ahogyan az idő a teret, így megmaradt a tradicionális színházi forgatókönyvnél, a mondatokat pedig ugyancsak agyonnyomta a szüntelen önmagyarázkodás.

Az értelmezés legteljesebb szabadságát adta meg viszont a menekültkérdést középpontba helyező *As Far As My Fingertips Take Me* (Amilyen messze az ujjbegyeim visznek). Maga az előadás tizenöt perc csupán, ám ez a negyedóra egyetlen nézőé, aki testileg és lelkileg egyaránt kiszolgáltatott az ismeretlennek: fehér köpenyt húz a csinos színházi ruhára, meztelen alkarját elnyeli a paravánon található nyílás, a fejhallgatóból szűrődő ének pedig átveszi az uralmat az érzékek és a logika felett. Nem látjuk, ki mesél, nem tudjuk, ki érinti meg a karunkat, ki mozgatja rajta az ecsetet. Csak maga a történet létezik, a tenger háttérmoraja, amelyből kibomlik a menekült férfi megrázóan egyszerű, őszinte vallomása családjáról, amelyet immár hat éve nem látott. Az arab motívumokkal játszó zene fokozatosan csendesedik el, váratlanul hamar levehetjük a köpenyt is, bőrünkbe azonban beleíródott minden elhangzott szó: karunkon menekültek igyekeznek átjutni a határon, tenyerünk viharos vizein egy apró hajó evickél. Hordozói lettünk egy első pillanatra idegen tragédiának. Visszük magunkkal napokig, és a részünkké válik. Személyes ügyünkké. Merthogy lemosni nem könnyű, és figyelmen kívül hagyni sem: akárhányszor csak rápillantunk a kezünkre, újra lejátszódik bennünk Basel Zaraa története.

Erre a csontig hatoló ráismerésre lenne szükségünk, ám a fesztiválprogram nagy része simulékonysága okán nem képes a revelatív szituációk megteremtésére. Épp ilyen különös az is, hogy a tematika ellenére az előadások közül egyedül a Kelemen Kristóf és Pálinkás Bence György jegyezte *Magyar akác* él a humor és az irónia gazdag eszköztárával. Sőt: a környező országok produkciói mintha tudatosan eltoltak volna maguktól mindenféle abszurditást, éppen ezért a végletekig komolyan vett, szinte kötelességtudóan patetikus drámai szövegekből alig-alig lehet kibogozni bármiféle rendszerszintű kritikát. Ez a fajta reflektálatlanság a legnagyobb hiányosságként róható fel, hiszen éppen az idei célkitűzésekkel ellentétes: bár valóban sikerül feltérképezni a kollektív és személyes bűnökkel terhelt múltat, az ehhez való viszony kialakítására azonban még törekvést sem látunk – így azonban mindenféle vita értelmetlenné válik. Behúzódunk a célozgatások otthonos világába, mert nem tanultuk meg a nyílt, egyszerű beszédet. Pedig éppen ezzel lenne dolgunk itt, Közép-Európában.

RÁKÓCZY ANITA

A FELHASZNÁLÓ NEM TALÁLHATÓ

A Dante or Die társulat User Not Found című előadásáról

South Street Arts Centre, 19 óra, Reading, Anglia. Egy kávézóban ülök. Két-, négy- és hatszemélyes asztalok. Mindegyiken egyforma fehér burás lámpa, fejhallgatók. Vezetékek nincsenek. Van viszont egy fekete Alcatel telefon mindenki előtt, sötét passzivitásban. Néhányan körbejárnak, elmagyarázzák, hogy működik a technika; headset- és mikrofonpróba. Aztán egyszerre bekapcsol a mobilok képernyője. Ugyanekkor megszólal egy hang, olyan közelről, mintha az agyamból beszélne – nem találom rögtön a forrást, lehetne felvétel is. Majd feltűnik egy férfi egy távoli asztalnál.

A Daphna Attias és Terry O'Donovan vezetésével 2006-ban megalakult Dante or Die Theatre Company és Chris Goode drámaíró ebben a kísérleti projektben arra keresi a választ, mi történik a digitális jelenlétünkkel, az online profiljainkkal, Facebook-, Twitter-, Instagram- és egyéb közösségimédia-hagyatékunkkal halálunk után. Merthogy Terrynek nemcsak azzal kell megküzdenie ebben a másfél órában, hogy váratlanul elvesztette volt partnerét, Lukát, aki egyébként hét hónappal a tragédia előtt megelégelte a túl sok biztonságot a kapcsolatukban, így vett magának egy új szemüveget, és kisétált Terry életéből. A gyászmunka jóformán el sem kezdődött, amikor Terry e-mailt kap a Fidelis Digital Legacy Solutions nevű cégtől, amelyben tájékoztatják, hogy Luka őt jelölte ki teljes online hagyatéka rendezőjének, továbbá hogy kilencven nap áll a rendelkezésére ahhoz, hogy eldöntse, mit tart meg, és mit töröl a tartalmakból.

Terry (Terry O'Donovan). Mozog a szája, lassan feláll, és elindul felém a tér átellenes sarkába. A szemembe néz. Margaret, szólít meg. Margaret kicsit hasonlít rám, mondja, mindig egyedül ül a legtávolabbi asztalnál. Sétál összevissza a törzshelyén, és úgy mutatja be a közönséget, magában beszélve, mintha minden este együtt innánk vele; nevet ad nekünk, és többet tud rólunk a kelleténél. Később majd vissza-visszatér hozzánk, kikapaszkodik belénk a saját történetéből – amelyet nem ő választott.

Egy SMS-sel kezdődik. Jön egy üzenet 19:24-kor, Nilamtól. Világít a telefonon, mind az ötvenen, mert a készülék a kezünkben Terry telefonja. Az apró részletek beleégnek az emlékezetbe. Aztán szétesik az idő. „Nagyon sajnálom. Minden OK?" Nilam kétszer aludt az ágyában, osztja meg velünk kedélyesen Terry, aztán bepötyögi a választ: „Igen, köszi. Veled mi van?" Közben Frankie is ráír Facebookon, hogy „Most hallottam. Annyira sajnálom. Jól vagy?"; Terry gyorsan visszakérdez: „Nem tudok semmit, mi történt?" Válasz nem jön. Szünet. Majd elkezdenek özönleni a Facebook-posztok, kommentek, szédületes sebességgel peregnek a képernyőn. Aztán egy hívás. Baj van. Egy név. Maria Palmer. Egy anya neve. Luka Palmer anyjáé, azé a férfié, aki háromezerszer aludt Terry ágyában.

Az előadás szubjektív időkerete kilencven nap. Terry hosszú utat jár be a piros DELETE gomb megnyomásáig, merthogy végül Luka minden digitális nyomát ki fogja törölni, és mi haladunk vele az ellenállástól a tagadáson, az életben már elrendezhetetlen, maró haragon át az emlékezésig, a hiányig, a pótolhatatlan veszteség fájdalmáig, aminek az elviselésében nem segít sem a vízeséses relaxációs mobilapplikáció zúgása, sem az, ha elszámol 1-től 300-ig, majd 300-tól vissza 1-ig, hogy aludni tudjon. Terry első reakciója a Fidelis megtisztelő felkérésére az, hogy felhívja Mrs. Palmert, és udvariasan, majd kétségbeesetten, végül magából kikelve magyarázza az asszony hangpostafiókjának (amely be is telik), hogy ő nem akar a fia hagyatékrendezője lenni, hiszen már régen nincsenek is együtt, Luka elhagyta őt, nem kívánja három hónapon át nézegetni a volt partnere összes képét, posztját és videóját. De Luka meghalt. Rendelkezését nem lehet megváltoztatni.

Folyamatosan látjuk és halljuk, ami Terry telefonján történik, tehát vele egy időben kapjuk a hívásokat, üzeneteket, figyeljük a kereséseit, a zeneválasztásait, sőt, hallucinációit és álmait is. A telefon szerves része a produkciónak: a virtuális világ nélkül, amit a képernyő közvetít, az előadás – ha egyáltalán – nagy hézagokkal volna csak követhető. Az alkalmazást a Marmelo, egy londoni kreatív IT cég tervezte hozzá, akik az Old Vic Theatre és a Royal Shakespeare Company interaktív projektjeikhez is csináltak fejlesztéseket.[1] A *User Not Found*hoz készített szoftver célja, hogy olyan közösségi médiatechnológiát hozzon létre, amely jól használható a közönség bizonyos fokú részvételén alapuló színházi és egyéb eseményeknél. Az alkalmazás távolról vezérelve egy mobil vagy tablet normális működését szimulálja, de a képernyő valójában nem interaktív. A cég ebben a produkcióban teszteli a szoftvert, mielőtt piacra dobná például betanítási folyamatokban, csapatépítő tréningeken vagy hallássérült nézők, látogatók számára.

A Dante or Die kifejezetten helyspecifikus előadások létrehozására törekszik nem színházi terekben, és fontos szándéka, hogy olyan nézőket is megszólítson, akik egyébként nem járnak színházba. Az *I Do* (Én csinálom) című 2013-as munkájukban, amely az Almeida Theatre és a readingi South Street Arts Centre támogatásával jött létre, a közönséget egy hotel hat szobáján ka-

1 Lib Taylor, „Death and the Migration of Identity: Social Media Traces as Performance", konferencia-előadás, elhangzott az International Foundation for Theatre Research éves konferenciáján 2018. július 12-én.

lauzolják keresztül, és egy esküvő előtti készülődés utolsó perceit és traumáit mutatják be. A *Handle With Care* (Törékeny, 2016) egy raktárba visz, olyan bérelhető tárolóhelyiségbe, ahová mindazokat a holmikat tesszük félre dobozokban, amelyektől nem tudunk megválni, papírok, kacatok, zenék, szuvenírek – „az emlékeink és álmaink" közé.[2] A kiválóan utaztatható *User Not Found* (2018), amely a South Street Arts Centre június 28-i bemutatója óta már megjárta a londoni Roundhouse bárt és az Edinburgh Fringe Fesztivált őszi turnéja előtt, a társulat első olyan kísérlete, amelyben a nézők bevonásában oly mértékben támaszkodnak a technikára, hogy a telefon gyakorlatilag az egyik főszereplője az előadásnak.

A másik főszereplő Terry, az egyetlen színész, akit az előadás mozgat, a harmadik pedig Luka, akinek ugyan csak emléknyomaival, online jelenlétével találkozunk, ezt viszont olyan intenzíven tesszük, amennyire csak lehet egy számunkra ismeretlen ember legszemélyesebb üzeneteit és képeit nézegetve a halála után. Az előadás erre a kettős *voyeur*-helyzetre épít: Terry kénytelen-kelletlen végigolvassa Luka Facebook-posztjait, mind a 33 000 tweetjét. Úgy ugrálnak az emlékek, jelenetek az időben, ahogy az interneten pörgethetjük az oldalakat és éveket. Nem hagy ki egyetlen képet sem, különösen a szakításuk utáni időszakból. Az egyik fotón Luka lufit tart, és boldogan mosolyog. Mitől ilyen boldog? Utána Terry egy másikon felfedezi, hogy Luka mellkasa csupasz, holott amíg együtt voltak, még szőrös volt. Dührohamot kap. Aztán a lufis kép egyszerre elkezd zsugorodni, akkora már, mint egy porszem, és elszáll a képernyőről. Ennyi egy emlék. Ennyi volt.

Az előadás magába szív. A kezünkben bomlik ki két férfi szerelmének története. Visszamenőleg, mert jövőjük nincs. Az intimitást fokozza, hogy a színész járkál a térben, és odatelepszik egyik-másik asztalhoz. Mellém is leül. Margarethez. Nem tud aludni. Befuccsolt a vízesés és a számolás. „Most chai lattét iszom és muffint eszem. Nem én haltam meg. Ehetek, nem?", mondja dacosan az éjszaka közepén, aztán nekiáll megkeresni Luka tweetjét az első közös éjszakájukról. Olvassa. Olvassa a szövegeket. Nézi a fotóit. Az arcát. És Luka egyszerre olyan élőnek tűnik. Terry sírni kezd. Iszonyatosan sír. Érzem a remegést az asztal lapján, a testében. Aztán hosszú csend. Majszolja tovább a muffint, és annyira egyedül van, hogy át akarom ölelni.

Amikor Terry eljut oda, hogy megnyomja a piros gombot, és törli Luka sokéves online jelenlétét, életének digitális lenyomatát, hirtelen megkér minket, hogy vegyük le a fejünkről a fejhallgatót, és beszélgessünk, hogy mi mit csinálnánk ebben a helyzetben, vajon mi hogy döntenénk. Nekem túl váratlan volt ez a váltás, ahogy a színházi előadás zsigeri élményéből visszakényszerítettek a *work-in-progress* kísérleti műfajába, mintha nem bíznának a munkájuk erejében, és külön hangsúlyozni akarnák, hogy a produkció és ez az este egy nagyszabású egyetemi, színházi és IT kutatás egy állomása csupán: túl hamar minősítettek vissza nézőből tesztalannyá. Pedig a *User Not Found* színház. Ott és akkor semmi más nem érdekelt, csak hogy ne vegyék el azt, amit adtak. A beszélgetés nem indult el. Aztán a színész, aki ekkor már kilépett a szerepéből, azt kérte, hogy fogjuk meg egymás kezét. Gyanakodva fogadtam az ötletet. Nehéz befejezni egy előadást, nyilván kell egy teátrális gesztus. De mégis megtettem. És pontosan ez kellett. Ez a fizikai tapasztalás. Az érintéskor, ahogy megéreztem a másik testből az enyémbe áramló számtalan gigabájtnyi adatot, végigfutott rajtam, hogy az a másik *él*. Hogy élünk. Hogy mi még itt vagyunk.

A szerző köszönettel tartozik a Tempus Közalapítványnak, hogy a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj lehetővé tette a produkció megtekintését, valamint Lib Taylornak (emeritus professzor, University of Reading) és Lucy Jefferey-nek a segítségükért.

2 Lib Taylor, „User Not Found. Foreword", elhangzott a University of Reading Social Media Technologies in Immersive Performance szimpóziumán 2018. június 28-án.

E számunk szerzői

Bíró Bence (1990) dramaturg, Budapesten él
Csáki Judit (1953) kritikus, Budapesten él
Dézsi Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, egyetemi hallgató, Budapesten és Marosvásárhelyen él
Dömötör Adrienne nyelvész, színikritikus, Budapesten él
Fekete Ádám (1991) színházcsináló, költő, Budapesten él
Horeczky Krisztina (1971) újságíró-kritikus, Budapesten él
Kelemen Kristóf (1990) dramaturg, író, rendező, Budapesten él
Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa
Nánay Fanni (1972) kulturális manager, színházi újságíró, Budapesten él
Néder Panni (1987) rendező, Berlinben él
Alina Nelega (1960) drámaíró, rendező, egyetemi tanár, Marosvásárhelyen él
Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
Rákóczy Anita (1980) egyetemi adjunktus, dramaturg, Budapesten él
Szabó István (1950) színház-szociológus, színháztörténész, Budapesten él
Székely Csaba (1981) drámaíró, Jedden él
Török Ákos (1969) újságíró, a szinhaz.hu portál szerkesztője, Budapesten él
Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él
Závada Péter (1982) költő, Budapesten él