SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2019 • november

LII. évfolyam, 11. szám, megjelenik évente 10 szám
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

RENDSZERVÁLTÁS

2 Az én rendszerváltó előadásom
Barda Beáta, Bérczes László, Darida Veronika, Lakos Anna, Nádasdy Ádám, Nánay István, Radnóti Zsuzsa, Rényi András, Schuller Gabriella, Spiró György, Tompa Andrea

11 A műanyag szék új
Színházi struktúra a rendszerváltás után. Lengyel Anna dramaturggal, Imre Zoltán színháztörténésszel és Gáspár Máté kulturális menedzserrel Proics Lilla beszélgetett

17 Nánay István: Rések a falon
Avagy változott-e a színházi nyelv Magyarországon az elmúlt harminc évben?

19 Ma a legfontosabb színház a futball lett
Rekonstrukciókísérlet: a hazai táncművészet elmúlt harminc éve. Fuchs Lívia tánctörténészt, Halász Tamás tánckritikust és Szabó Györgyöt, a Trafó alapítóját, valamint Krámer György táncművész-koreográfust Péter Petra kérdezte

KRITIKA

25 Fritz Gergely – Turbuly Lilla: Madách téri vetkőztető
Kertész utcai Shaxpeare-mosó – Örkény Színház

SEPSISZENTGYÖRGY

28 Nánay István: Sepsiszentgyörgyi anzix
Emlékezés egy évfordulóra

31 Beretvás Gábor: Családi tükör
Sam, avagy felkészülés a családi életre – Tamási Áron Színház és Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

33 Fritz Gergely: Brecht mint musicalszerző
Bertolt Brecht: Koldusopera – Szegedi Szabadtéri Játékok, Újszegedi Szabadtéri Színpad

35 Testestül-lelkestül
Erdei Gáborral, a sepsiszentgyörgyi Tamás Áron Színház tagjával Nagy B. Sándor beszélgetett

BÖRTÖN / SZÍNHÁZ

37 Gáspár Máté: Mit szolgál? Hogyan véd?
A Káva Juventas programjáról

40 Folyamatosan játszott szerep
A börtön világa a művészeti programok tükrében. Fliegauf Gergely kriminológussal és pszichológussal Proics Lilla beszélgetett

VILÁGSZÍNHÁZ

43 Néder Panni: Rítus, ritmus, őserdő
Tanz im August 2019, Berlin

46 Kricsfalusi Beatrix: Ökoreográfia
Jérôme Bel bécsi és berlini fesztiválszerepléséről

Helyreigazítás

Szakmai szervezetünk a hagyományoknak megfelelően a Színház októberi számában közölte a Színikritikusok díja szavazatait. Az összeállításban Stuber Andrea szavazata hiányosan és hibásan jelent meg. A helyes szavazatot az októberi szám digitalizált verziójában, a szinhaz.net oldalon tesszük közzé. Az érintettektől – beleértve a Színház szerkesztőségét is – elnézést kérünk.

Színházi Kritikusok Céhe

Címlapon: (fent) Kertész utcai Shaxpeare-mosó, Örkény Színház, r.: Bodó Viktor (fotó. Horváth Judit); (lent) Claire Vivianne Sobottke: Velvet (fotó: Dajana Lothert / a Tanz im August engedélyével)

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.

Abban alighanem mindannyian egyetértünk, hogy 1989, a rendszerváltás éve Magyarországon színházi értelemben nem jelentett rendszerszintű változást. A harmincadik évforduló alkalmából mégis lényegesnek tartottuk a visszatekintést. Közöljük neves szerzőink szubjektív „rendszerváltó thesaurusát", elsősorban mégis arra a kérdésre kerestük a választ, hogy mi történt az elmúlt harminc évben a magyar színházban, táncban. Strukturálisan, finanszírozásban, esztétikailag. Volt-e rendszerszintű átalakítás? Miért buktak el az ezt szorgalmazó javaslatok? Beszélhetünk-e megkövesedett struktúráról? Milyen változások történtek a tánc- és színházesztétikában, a játéknyelvben? Megjelentek-e a kettős beszédtől való elszakadás nyomán új színházfelfogások, irányzatok? Hogyan reagált a színház a megváltozott kulturális környezetre, az internet és a kereskedelmi médiumok elterjedésére, kihívásaira? Képes volt-e gyökeret verni Magyarországon a posztdramatikus színház? Hányféle értelemben beszélhetünk politikus színházról harminc évvel a rendszerváltás után? Élt-e nálunk a színház a pluralizmus lehetőségével a korábban központilag támogatott lélektani realizmussal szemben? Végül: rátalált-e a színház, a tánc új funkciójára, ma érvényes közlési módjaira, nyelvezeteire?

AZ ÉN RENDSZERVÁLTÓ ELŐADÁSOM

Peter Weiss: Marat/Sade, r.: Ács János, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1981, Szegő György díszlete

Felkért szerzőinktől a rendszerváltás harmincadik évfordulóján visszatekintve azt kérdeztük, mit jelent nekik az, hogy 'rendszerváltó előadás', mi jut erről az eszükbe. El tudtuk fogadni, ha valaki számára egy előadás 1971-ben, ahogy azt is, ha 1992-ben „váltotta le" a rendszert, mindössze néhány kikötéssel éltünk – például azzal, hogy egy előadás csak egyszer jelenjen meg a listán. Végül még azt is elengedtük, hogy egy rendezőtől ne szerepeljen két produkció, viszont akadt szerző, aki – közel lévén a tűzhöz – kétszer is szóhoz jutott. Volt, aki külföldi előadást is javasolt, mi azonban azt kértük, legyen ez egy magyar válogatás. A kör közepén, ahonnan a gondolkodás indul, az 1989-es dátum áll.

BARDA BEÁTA

Katona József – Mohácsi János – W. Shakespeare – Theokritosz: Hogyan vagy partizán? Avagy Bánk bán, r.: Mohácsi János, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1984

Azt mondtátok, értelmezhetem úgy a színházi rendszerváltást, ahogy akarom. Azt is mondtátok, ne külföldi előadásról írjak – pedig mennyivel könnyebb lett volna. Jó, akkor írok magyarról. Egy *Bánk bán*ról. Nem szerettem ezt a drámát, lehet, hogy azóta sem szerettem meg. Csak arra emlékszem, hogy olyasmit éreztem, amit színházban ritkán. 1985 lehetett. És a darab pontos címére sem emlékeztem, most néztem meg újra. A Szkénében láttam, kaposvári stúdióelőadás volt, és ismeretlen ember rendezte: Mohácsi János. Bonyolult volt jegyet venni rá, bolyongtam az egyetemen, de végül csak sikerült. Nem tudom, hogy sokan voltak-e a nézőtéren, vagy kevesen. Nem emlékszem képekre, nem emlékszem hangokra, de arra biztosan, hogy nem zengtek érces baritonok. Sok minden másra sem emlékszem, csak az érzésre, hogy valami nagyon szíven ütött. Itt van ez a kötelező olvasmány, ez a nemzeti klasszikus, és váratlanul megszólal. Értem, hogy mit mond, nekem mondja, megyek vele. Szomorú, keserű, cinikus, ez maradt meg belőle. De akkor mégis miért van itt a fejemben? Mert szabadság volt benne, az értelmezés, az *így is lehet* szabadsága. A *csak így érdemesé*.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Madách Imre: Az ember tragédiája, r.: Paál István, Szolnoki Szigligeti Színház, 1980

Szolnok, Fő utca, van neve, de nem emlékszik, erre sem, a gimnázium felé siet, ott tanít, túloldalt, szemből a Rendező, Paál István csattog legendás csizmájában, észreveszik egymást, mármint hogy ő észreveszi Paált. Tekintetük találkozik, és akkor…

A szóban forgó fiatalember azt látja, hogy Paál elmosolyodik, jobb karját felemeli, ujjaival V-betűt formáz, „Kösz, amigo!", kiáltja, vagy most úgy képzeli/azt reméli, hogy ezt kiáltotta, nem biztos, hogy a forgalom zajában bármi is áthallatszott, megtorpan, aztán megy tovább, merthogy amaz is megy tovább… De a fiatal, vidéki angoltanárt átjárja a büszkeség, testét-lelkét átbizsergeti a boldogság, a *most*ból visszanézve mindez a megmosolyogtató „értelmiségi önmegvalósítás" akkor fényesnek tűnő bizonyítéka… és immár egy másik ember lép be a Varga Katalin Gimnázium kapuján.

A büszkeség persze már akkor beléje költözött, amikor életében először írása jelent meg a régi *Mozgó Világ*ban, na jó, hetekkel előtte még órákon át bolyongott a Bartók Béla úton és a belőle nyíló kicsi utcácskákban, mert persze szorongó vidékiként nem mert megkérdezni senkit, míg megtalálta a szerkesztőséget, hogy aztán remegő lábbal oda belépjen, és Reményi Jóska kezébe nyomja a szolnoki *Tragédiá*ról szóló, Erika írógépen két ujjal bepötyögött szövegét.

Aztán jönnek a további történések, amiket felcímkézhetünk a „vihar a kisváros langyos lábvizében" cédulával, de a nagyvilágban, pontosabban fogalmazva azon a kelet-európai világvége állomáson, ahonnan nem indulnak vonatok, szóval ebben a nagyon is behatárolt periférián helyét kereső fiatalember életében következnek a számára mégiscsak „rendszerváltó" további történések. Behívatja a fiatalembert mindig megvédő iskolaigazgató, és hangját lehalkítva ijedten meséli, hogy a pártbizottságon azt beszélik, a színházigazgatók havonként összehívott gyűlésén egy Tóth Dezső nevű művelődési miniszterhelyettes Paálnak szegezte a kérdést: „Egyetért ön, Paál elvtárs, azzal, hogy az előadása arról szól, amit a *Mozgó Világ*ban ez a… Bérczes nevű állít?", és hogy ő, az igazgató, aki párttag is egyben, „tudod, hogy van ez, édes Lacikám", ő most mi a fenét csináljon, merthogy leszóltak, hogy ez a Bérczes nehogymá' bemutató tanítást tartson az ország angoltanárainak a jövő héten… Meg azt is megsúgja, hogy egy ideig biztosan nem jelenik meg kritikája a megyei lapban, na meg hogy egy belügyes is rácsörgött a minap… És a fiatalembert tényleg hamarosan behívatják a rendőrségre „útlevél-ellenőrzés"* céljából, noha nincs is útlevele, igaz, kérelme, az lenne…

De mi ez ahhoz képest, hogy Paál István, ma már így írja: Isti, nemhogy felismerte, de rámosolygott, és jelezte: V, mint Victory!

És most előkeresi az írást, mely, mint kiderül, 1981-ben született, harmincéves volt tehát a fiatalember, aki ma már a szöveg címére sem emlékezett: „Lucifer, küzdj…", sőt, félve el is olvassa a szöveget, és még csak nem is nagyon elégedetlen. Néhol bukdácsol a fogalmazás, és mostani ízléséhez képest túlságosan „megmondó" a magatartás, de még tán arra is alkalmas, hogy 2019-ben idézzen belőle: „Ma, amikor harmóniát csak a hazugság és a csalás szül, diszharmóniát kiált az őszinteség; amikor az évezredes használatban elkurvult a hatalom, nem élteti, de elfordul tőle, ki ismeri; amikor törtető angyalok hitvány serege hódol az Úrnak, ki változástól rettegve őrzi trónját… ma ellentmond a becsület…"

Ma már tudja, hogy nem ez volt Paál István legjelentősebb előadása, és „rendszerváltónak" is csak a megidézett fiatalem-

ber életében nevezhető, és azt is tudja, hogy A Rendszerváltó Előadás nyilvánvalóan a *Marat* volt, amit különben Paál színésze-Kőműves Kelemenje, Ács János rendezett, de az a V betű pecsétként beleégett az életébe, és folyamatos tévelygése-bolyongása közben meg-megsegítette őt. Nem a győzelemben – a talpon maradásban.

* Noha már így is túlléptem az engedélyezett mennyiséget, nem bírom megállni, hogy le ne írjam: elsőre melléütöttem, és útlevél-ellenérzést írtam…

DARIDA VERONIKA

Monteverdi Birkózókör: Drámai események (Dobozy Imre Szélvihar című műve alapján), r.: Jeles András, Petőfi Csarnok, 1985

Jeles András és a Monteverdi Birkózókör *Drámai események* című előadása jóval megelőzte a rendszerváltozást. Az 1985-ben a Petőfi Csarnokban bemutatott darab mégis forradalmi jelentőségű volt, mivel egy teljesen új, máshoz nem hasonlítható színházi nyelvet teremtett. Azt mondhatnánk, Balassa Pétert idézve, hogy Jeles létrehozott egy „másik színházat", mely a létező színházakkal semmilyen kapcsolatban nem állt, és bizonyos értelemben folytatás nélkül maradt, még a Monteverdi Birkózókör másik nagy előadása, *A mosoly birodalma* sem következett belőle (ami részint a rendező alkatából fakad: Jeles mindig mindent újrakezd). A *Drámai események* így válhatott valódi, megismételhetetlen színházi eseménnyé. Ugyanakkor bemutatkozás is volt, egy akkor formálódó társulat első nagy-színpadra lépése. A többnyire amatőrökből álló fiatal csoport valamennyi akkori tagja szerepelt a darabban. A témaválasztás, Dobozy Imre *Szélvihar* című drámájának újraértelmezése politikai kockázatot is jelentett. A propagandadarab, mely 56-ot ellenforradalomként mutatta be a vidék és a parasztság felől ábrázolva, azonban csak kiindulópontként szolgált. Habár bátor döntés volt 56-ról beszélni a színházban, Jeles nem direkt módon politizált. Őt sokkal inkább a politikai giccs rettenetes abszurditása és borzalmas esetlensége ragadta meg. Ebből a nyilvánvalóan hamis szövegből csinált egy igaz előadást azáltal, hogy teljes egészében (még a szerzői utasításokat is felolvasva) hallhatóvá és egyben hallgathatatlanná tette. Ezt elsősorban a beszélt nyelv torzításával, roncsolásával érte el. A dadogó, selypegő, hadaró vagy épp kántáló szereplők az emberi artikulációképtelenséget mutatták, így lett a darabból valódi létdráma, melyben az ember már mint a beszéd adományával sem bíró élőlény tűnt fel. A kommunikációképtelenség, a kiszolgáltatottság, a teljes kisemmizettség és megalázottság állapota jelent meg. Vagyis az a totális lepusztultság, fizikai és szellemi nyomor, melynek az ebben a végállapotban tengődők a tudatában sem lehettek teljes tudatlanságuk miatt.

„Mi az ember?" – voltaképp ezt kutatta az előadás. A létezés tragikus abszurditásának ábrázolása egyszerre volt meghökkentő, végtelenül szomorú és harsányan komikus. A nézők végig nevettek a szedett-vedett jelmezeket viselő furcsa lények esetlenségén és tétova botladozásain, miközben azt érezték, hogy valami fordulat felé mégiscsak tart az előadás. Ezt a feszült várakozást pedig visszaigazolta a nagyjelenet, mely azt tanúsította, hogy még a legmélyebbre süllyedt ember is képes felemelni a tekintetét: a váratlanul megjelenő csoda, a transz-

Monteverdi Birkózókör: Drámai események, r. Jeles András, Petőfi Csarnok, 1985. Fotó: Szilágyi Lenke

cendencia felé. Az embert meghaladó és megrendítő szférát itt a zene képviselte: a csúcsponton felcsendülő *Máté-passió*-részlet, az „Erbarme dich".

Ehhez a katartikus pillanathoz csak az utolsó színpadi kép volt hasonlítható, melynek során Mozart *Rekviem*jének „Dies irae" tételére, a szereplők lassan levetették a magukra aggatott ócska kacatokat, és saját öltözékükben, civil valójukban néztek szembe a közönséggel. Eltűnt a – történelmi és színházi – múlt minden kelléke, csak a puszta önfelmutatás gesztusa maradt. Jeles András tehát már első meghatározó színházi rendezésében is (ahogy egész alkotói életművében, kitartóan és következetesen) az önmagukkal való szembesülésre szólította fel nézőit.

LAKOS ANNA

A kínai – avagy ahogy a Katona József Színház színészei megpróbálják színre vinni A csodálatos mandarint, r.: Halász Péter, Katona József Színház, 1992

Gimnazistaként, majd később kezdő egyetemistaként csodáltam a hatvanas években az Universitas előadásait, színészeit. Ezek a produkciók – a *Pokol nyolcadik köre*, a *Karnyóné* – nagyon különböztek mindattól, amit másutt láthattam. Aztán sokan kiváltak az együttesből, a saját útjukat járták. Halász Péterék elkényszerültek az országból. A New Yorkban megalapított Squat Színház, legendássá vált társulatuk előadásainak híre eljutott Budapestre is. Mennyire szerettem volna látni ezeket! Majd a rendszerváltozás környékén vissza-visszajött Halász. 1990 őszén szíven ütött a Petőfi Csarnokban bemutatott előadás, a *She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife,* amelyben Halász Péter a saját nagymamáját alakította. Ezt követte *A kínai* megrendezése a Katona József Színházban 1992 februárjában. Nagy kíváncsisággal ültem be a nézőtérre. A Katona részéről önmagában is egyfajta kockázatvállalás, kihívás volt az avantgárd Halász Péter meghívása, aki a társulattól nagyon eltérően gondolkozott a színházról, rendezésről, színészi játékról. Vajon mit kezd Halász az addigra már nemzetközileg is jegyzett társulattal? Ennyi év távlatából nem emlékszem az előadás minden mozzanatára, inkább csak benyomások maradtak meg bennem, leginkább a felszabadult nézői öröm. Emlékszem, hogy sokan csalódottan távoztak, mások, mint jómagam, szerették *A kínai*t. Magával ragadott. Nem polgárpukkasztó produkció volt ez, hanem egy mindenki által jól ismert szövegkönyv, *A csodálatos mandarin* történetének teljes dekompozíciója és újraalkotása. Néhány erős kép máig él az emlékezetemben. Az előadás vetítéssel kezdődött, ami akkor még nem volt divatban a magyar színpadokon. Nagyvárosi nyüzsgés volt látható a vásznon, nyilván New York felhőkarcolói tövében rohangáltak az emberek, majd emlékeim szerint megjelent egy, az Operára vagy a Vígszínházra jellemző színházbelső, míg Udvaros Dorottya és Máté Gábor egy bábszínházi paravánt idéző keretbe beszorítva aludtak. Arra ébredtek, hogy nézők ülnek körülöttük, és nem értik, hogy kerültek oda. Udvaros elmeséli az álmát: a rémséget, hogy elaludtak a színpadon, meg hogy egy nagy ház foglya volt, ahonnan senki sem menekülhetett, csak a színház volt valamiféle mentsvár. Ő játszotta a *Mandarin*-beli lányt, itt Táncosnőt, Kaszás Gergő pedig a nagyvárosba keveredett vagy menekült kínait, aki elégeti sarló-kalapácsos vörös útlevelét. Az ő találkozásuk újra és újra visszatérő motívum, mint ahogy az is, hogy a színészek készülődnek az előadás bemutatására. A Bartók-zene foszlányai keveredtek más zenékkel, hol kitágult a tér, hol beszűkült, a háttérben időnként a nagyban kivetített filmrészletek más és más vizuális perspektívába helyezték a több szálon futó történetet. Összecsúszott a valóság és a színház.

Számomra a művészet lehetetlenségét és örömét, s mindennek a fonákját is megmutató előadás volt *A kínai*.

NÁDASDY ÁDÁM

Frank Wedekind: A tavasz ébredése, r.: Ács János, Józsefvárosi Színház, 1980

Biztosan láttam ennél jobb előadásokat is, mégis ez jut eszembe arra a kérdésre, hogy mi volt nekem „rendszerváltó". Olyan volt nekem ez az előadás, mint a szél, amely a berozsdásodottnak hitt szélkakast egyszer csak más irányba fordítja. Frank Wedekind *A tavasz ébredése* című darabjáról beszélek, amit Ács János – azt hiszem, még mint főiskolai hallgató – rendezett, s amit 1980 elején láttam egy szokatlan helyen: a Józsefvárosi Színházban, az akkori Kulich Gyula (ma újra Kálvária) téren. Addig fogalmam se volt, hogy ilyen darab létezik (se arról, hogy ilyen színházépület van!), Wedekind nevét se hallottam. Átlagos műveltségű bölcsész voltam, és ezek az ismeretek akkoriban nem tartoztak bele az átlagos műveltségbe. Lenyűgözött az előadás: a szexualitásról szólt, fiatalok nemi ébredéséről, első tapasztalataikról, ijesztő tudatlanságukról. A cím persze már sejteni engedte, hogy nem lesz ez valami vidám operett. Az egyik fiú öngyilkos lett, az egyik kislány belehalt a rákényszerített abortuszba. Tizennégy-tizenöt évesek. Az egyik fiú maszturbált is a nyílt színen, persze háttal ült a közönségnek, de ténykedése egyértelmű volt. Nem akartam hinni a szememnek. Hiszen a kommunizmus annyira prűd volt, annyira kispolgári (dehogy volt az már kommunizmus, már csak az öreg Kádár János hívta így; csak én a „szocializmus" szót nem szívesen használom az ő rendszerére, mert akkor mit mondjak a korabeli Svédországra?). A színészek mind nagyon fiatalok voltak (kivéve a szülői párt, az anyát a szép Sára Bernadett játszotta). Most utánanéztem: a Népszínház stúdiósai voltak, a nevüket – kevés kivétellel – akkor se, azóta se hallottam. Az együttesük volt remek, az összehangolt játék, mint egy jó zenekar, ahol egyik tagnak sem kell szólóvirtuóznak lennie. Ez az összhatás nyilván a rendezőnek, Ács Jánosnak volt köszönhető. Nem politizált az előadás, mégis éreztem, hogy valami nagyon veszélyes történik, valami, ami ha le nem is váltja, de mindenképpen fellazítja az uralkodó ideológiát, a képmutató viktoriánus – Wedekind esetében: Vilmos császári – hazudozást. („Fellazítja": ez az államvédelem kedvelt szava volt.) Az én életem sem volt mentes a hazudozástól, és ez az előadás, Wedekind, Ács és a színészek tükröt tartottak elém: hol élek én? Hogyan élek? Mi fontos, és mi nem fontos? Mire való az élet, mire való a szexualitás? Engem azon az estén fölébresztettek. És alighanem minden elkezdett fellazulni. Hét évre rá, 1987 végén Grósz Károly pártfőtitkár törvényt hozott a világútlevélről. Megnyíltak a határok. Onnantól nem volt megállás.

NÁNAY ISTVÁN

Kao Hszing-Csien: A buszmegálló, r.: Harag György, Újvidéki Színház, 1984

1984 – Újvidéken a Csehov-trilógiája (*Három nővér, Cseresnyéskert, Ványa bácsi*) után és utolsó ottani rendezése (*Édes Anna*) előtt Harag György egy nálunk alig ismert kínai szerző, Kao Hszing-Csien darabját állította színpadra. Az avant-

gárd színház kínai atyjának is nevezett író – aki műveinek betiltását követően elhagyta Kínát, 1987-től Párizsban él, és akinek munkásságát 2000-ben irodalmi Nobel-díjjal ismerték el – e művét hazájában csak 1985-ben jelentethette meg, de magyarul a *Nagyvilág*ban már egy évvel korábban olvasható volt.

A darab a *Godot* által ihletett várakozástörténet: egy senki földjén lévő megállóban heten (Öregember, Faragatlan fickó, Szemüveges, Mester, Üzletvezető, Anya és Lány) szeretnének autóbusszal a városba menni. Mindegyiküknek életbevágóan fontos vagy annak tartott elintéznivalója lenne, ám a buszok nem jönnek, de ha közelednek is, nem állnak meg. S ők csak várnak, ki tudja, meddig, talán egy életen át. Van még egy szereplő, a Hallgatag férfi. Ő jelenik meg elsőnek, s míg a többek türelmetlenkednek, egymással civakodnak, idegességükben egymásnak esnek, ő szótlan marad, csak olvas, majd eltűnik, de ott marad utána egy dallam, ami mindannyiszor felhangzik, ha a várakozók felidézik az alakját.

Ezt a művet rendezte meg Harag György. Nála megnőtt és megváltozott a Hallgatag férfi jelentősége. A szikár, csontsovány Szilágyi Nándor nem intellektuelt játszott. Erőteljes, már-már katonás léptekkel jött be az üres színre, ahol csupán két párhuzamos korlát jelezte a megállót. Nézett, figyelt, szúrós tekintete, fenyegető lénye elől nem lehetett menekülni. Ő is eltűnt a háttérben lévő, kivehetetlen szövegekkel teli transzparensek és felismerhetetlen arcképeket ábrázoló plakátok erdejében, de később visszatért. Itt nem szólt zene, nem csillant fel a remény: egyszer biztos eljut mindenki az oly nagyon vágyott városba, s megvalósulnak álmai. Itt más történik. Az özönvízszerű eső elől mindannyian a Mesternél lévő parányi ponyva alá zsúfolódnak, majd így, összekapaszkodva, bizonytalanul, az utat keresve elindulnak a várossal ellentétes irányba. Talán maguk sem tudják, hova mennek, de együtt vannak. De a sejtelmes és félelmetes jelenség, a Hallgatag férfi ott marad a két egymással szembefordított nézőtérfél között. Közöttünk.

Hol volt még akkor a rendszerváltás, hol a jugoszláv háború?! De Harag rendezése érzéki módon jelenítette meg a térségünk minden országában ismerős léthelyzet lényegét, ugyanakkor hitet és biztatást is nyújtott: van kiút.

A darab második bemutatója már közvetlenül kapcsolódott a rendszerváltáshoz: Kolozsváron Tompa Gábor 1989-ben rendezte meg. A nézők a színpadon három oldalról ülték körül az üres teret, amelynek közepén zongora állt. A Hallgatag férfi itt zenész volt: Demény Attila. A metaforikus előadás szinte minden mozzanata a romániai helyzetre utalt, hiszen a menni vagy maradni dilemmája, a reménytelen várakozás a jobbra és szebbre, a vágyak beteljesülésére, az emberibb életre, a napi gürcölés, az életben maradás legelemibb eszközeiért való küzdelem, a kilátástalanság szólt a mondatokból, replikákból, szituációkból. Nemcsak a zongorista jóvoltából lett zenei hangoltságú a produkció, lényege szerint volt az. S amikor itt is visszatért a Hallgatag férfi, ismét zongorázni kezdett. Elállt az eső, és lassan felemelkedett a teret lezáró vasfüggöny. A színészek kimentek a színpad széléig, leültek a közönségnek háttal, az üres és fekete nézőtérrel szemben. A fények kihunytak. Hosszú, döbbent és szívszorító csendben ültek az emberek. Játszók és nézők a közös jelenükben. Az előadás értékei változatlanok maradtak, de ez a végső csend 1989 decembere után már nem született meg.

Jorge Semprun: Etoile, r.: Fodor Tamás, Orfeo Stúdió, 1971

A Stúdió K elődje és őse, az Orfeo Stúdió 1971-ben mutatkozott be, és első előadásával megteremtette itthon a politikai színházat. Nem csupán azzal, hogy a produkciót a 68-as események – mindenekelőtt a párizsi diáklázadás – ihlette, s nem is azzal, hogy kritikával illette a nyugat-európai kommunista pártokat, inkább azzal, hogy áttételesen megkérdőjelezte *az* állampárt tévedhetetlenségét, hivatalosan deklarált vezető szerepét.

A háborúnak vége című Jorge Semprun-regényből készült *Etoile,* valamint az együttes ezt követő két bemutatója (*Vurstli, Szüret*) laza trilógiát alkotott – miként a társulatnak a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján bemutatott *Woyzeck*je, *A Balkon*ja és *Leonce és Léná*ja is –, mindegyik a létező szocializmust, a fennálló rendet és az uralkodó politikát kritizáló attitűdből született.

A regény főszereplője, Diego Mora politikai feladatát teljesítve ingázik Madrid és Párizs között. Mivel a spanyolországi kommunisták közül egyre több lebukott, Diego összekülönbözik a párizsi pártvezetőkkel. Mindeközben egy anarchista csoport tagjától kapott, ismeretlen tartalmú bőröndöt kellene elszállítania, de amikor kiderül számára, hogy a táskában bomba van, ezt a megbízatását sem teljesíti. Diego azzal szembesül, hogy sem az anarchista akciók, sem az illegális mozgalomban szokásos módszerek nem vezetnek célra, ha a pártban széthúzás van.

Ezzel a történettel az együttes arra kereste a választ, hogy lehet-e forradalmat csinálni, ha a pártvezetés elszakad az emberektől és azok akcióitól, ha íróasztal mellől irányítják a harcot, illetve járható út-e az anarchia, hiszen rájuk ekkor a maoizmus, azaz az ultrabalos eszmék éppen úgy hatottak, mint Che Guevara példája. Az előadás plakátja pontosan kifejezte azt, amit Fodor Tamás és társulata gondolt: egy vörös papírökölből egy *Népszabadság*ból gyűrt, tartás nélküli másik ököl bomlik ki.

Egy bérház emeleti nagy lakásából kialakított klubhelyiségben játszottak, a fal mellé tolták az asztalokat, rájuk tették a székek egy részét, ez lett a nézőtér. Az üres térben csak a maradék székek álltak, azokkal teremtették meg a helyszíneket, ahol az állandóan úton lévő főszereplő megfordult. Ha valaki egy szék alá feküdt, és a meglazult lábakat tartó csavarokat húzta meg, autószerelő műhelyben voltunk, ha többet körberaktak, konspirációs gyűlés tere alakult ki, de a székek jelezhettek temetőköveket, határállomást, megpördítve az egyik lába körül ajtót, majd a következő pillanatban ugyanaz a szék tényleges használati tárgyként funkcionált. A másik, egyszerre metaforikus és hétköznapi tárgy az újság volt, az információ, ugyanakkor a dezinformáció megtestesítője.

Az előadás nemcsak képekkel, hanem hanghatásokkal is operált. Talán a legszebb és legérzékibb az volt, ahogy az utazást érzékeltették: a szereplők széküket maguk előtt tartva, fel-le hullámoztatva jártak körbe, s közben többszólamú kórusként recitálták-énekelték a metró egyik vonalának állomásneveit.

Az alig több mint egyórás előadást mind a harminchat alkalommal– ahányszor a produkciót játszhatták – beszélgetés, vita követte. Ezek természetesen felkeltették az illetékes szervek figyelmét is.

RADNÓTI ZSUZSA

Kornis Mihály: Halleluja, r.: Zsámbéki Gábor, Nemzeti Színház, Játékszín, 1981

Egy színházi este erejéig, tünékeny ideig szétrobbant a Kádár-rendszer kisszerű, nyomasztó, szabadsághiányos burája, amely alatt éltünk azokban az évtizedekben. 1981. május 27-ét írtunk, és ezen az estén mutatták be a Játékszínben (akkor ez a Nemzeti Színház ideiglenes kamaraszínháza volt) Kornis Mihály robbanó erejű, különleges dramaturgiájú színjátékát *Halleluja* címen, Zsámbéki Gábor mesteri rendezésében. És ott álltunk az előadás után – szinte valamennyi néző –, kint a körúton, a bejárat előtt, és valahogy nem akartunk szétoszlani. Körbezárt minket a közös, a közösségi élmény, és nem engedett el bennünket. Mintha mindnyájan megéreztük volna a szabadság, a szellemi szabadság, a szabad gondolkodás állampolgári eufóriáját.

Kornis Mihály *Hallelujá*ja sűrített létként mutatott fel egy pillanatrobbanást, amelyben, mint egy belső tudatállapotban, összesűrűsödik a főhősben a múlt, a jelen, a gyerek-kamaszés a férfikor, egy ország kitágított múltja és jelene, a privát életpillanatok és a közös sors életérzései. „Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikát" – írja a költő. Ahogy a dráma befejezése is egységes egészként összeállva ad ki egy súlyosan – talán addig még ilyen provokatívan ki nem mondott – általános társadalmi életérzést: a Kádár-rendszer Magyarországának kisszerű, szűk horizontú, szabadsághiányos létállapotát.

Ez az élmény azért maradhatott meg ilyen élesen sokunk emlékezetében, mert Zsámbéki Gábor kongeniális rendezése lefordította a drámai szöveget erőteljes színpadi képekre és a színpadon beszélő emberek konkrét, kézzelfogható valóságára. Ez a bravúros műfaji átlényegítés csak a legnagyobb színházi alkotók sajátja.

A híres „fekete vonat"-jelenet, amikor a főhős egy lepusztult, zsúfolt vonaton találja, illetve odaképzeli magát, amelyhez Zsámbéki Gábor a szomszédos Nyugati pályaudvarról szerződtetett hajléktalanokat statisztáknak; vagy ahogy Márton András gyermekké válva bűvöli a pörgő búgócsigát, mint egy idő- és térkapszulát; vagy ahogy az előadás végén megérkezik a várva várt apa Sinkó László felejthetetlen belépőjével, mikor is bazári holmikkal telepakolva, nagy nehezen benyomakszik a lakás ajtaján… Egy-egy ilyen pillanatra az apák, nagyapák nemzedéke emlékezhet igazán, mikor már Bécsbe vagy „csak" Nickelsdorfba mehettek a családok nagybevásárlásra. És ez akkor tényleg a boldogság és a szabadság netovábbja volt.

Ezért álltunk mi ott, a körúton az esti Budapest forgatagában, fényeiben, mert megéreztünk valami átfogóbbat, valami „feelinget", amit ez a különleges erejű szöveg és előadása sugárzott belénk, és ez valószínűleg az igazi szabadságélmény eufóriája volt, az, hogy talán egyszer tényleg vége lesz, vége lehet ennek a szűk horizontú, bezárt kis életünknek.

Hát vége lett.

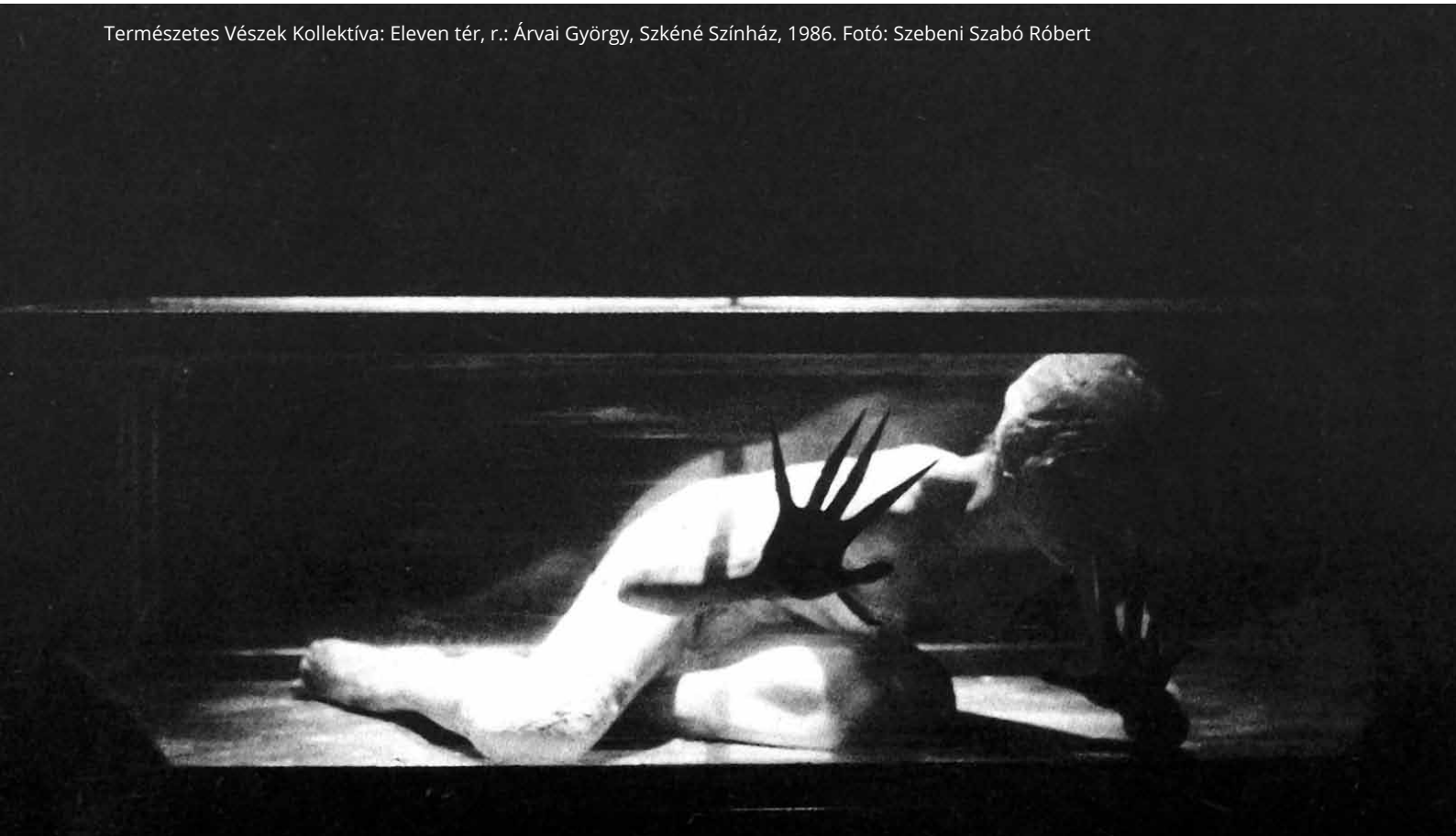
És most mi van velünk?

RÉNYI ANDRÁS

Természetes Vészek Kollektíva: Eleven tér, r.: Árvai György, Szkéné Színház, 1986

Számomra annyiban nem nehéz e körkérdés szempontjából visszatekinteni a rendszerváltás idejére, amennyiben első találkozásaim az ún. kortárs tánccal épp a 80-as évek végére estek. Talán 1986-ban lehetett, hogy – a Balettintézet még inkább fiatalnak számító és egyébként a táncművészetek iránt tökéletesen közömbös közismereti tanáraként – meghívást kaptam egy előadásra a Szkénébe: a *Living Space (Eleven tér)* volt az, egy tanítvány, az épp csak pályakezdő Bozsik Yvette egyórás bravúros performansza ama képtelenül szűk üvegdobozban. A *Természetes Vészek* kollektíva nevében Árvai Györggyel közösen jegyzett előadás valósággal letaglózott – azóta is saját későbbi

Természetes Vészek Kollektíva: Eleven tér, r.: Árvai György, Szkéné Színház, 1986. Fotó: Szebeni Szabó Róbert



tánccesztétikai botladozásaim afféle origójának tekintem. Rövidesen – *A térhiány botránya* címen – esszét is írtam arról, ahogy Árvai és Bozsik útját állják esztétikai beidegződéseinknek: „[…] kondenzált, összepréselt balett-terében úgyszólván egymásba torlódik test, tér és mozgás intenzív tapasztalása. […] látjuk az eleven test párolgó forróságát, nyálkás felületeit, bőrünkön érezzük az élettelen üveg hideg érintését; ugyanakkor éles tekintettel mérhetjük föl az üvegdoboz hűvös, pedáns architektúráját, amely végérvényes és személytelenül tökéletes faktumként határolja körül az élet kiszabott terét; s végül a mozgást, amelynek nincs módja feledtetni egyiket sem, nem lévén egyéb állandó ingázásnál test és tér határai között. Így válik a mozgás a testnek önmagára és terére irányuló szakadatlan tapasztalásává – s így akadályoz meg minden esztétizáló átlényegülést […]." A darabot ugyanakkor kudarcba fulladt szabadulástörténetnek – egyfajta világallegóriának – is láttam: „[…] miként tapasztalja meg és ismeri ki testét és terét, önmagát és világát, a neki kiszabott és a tőle megtagadott teret ez a különös – nevezzük így, nagybetűvel – Lény: miként teremti meg és veszíti el önmagát e folyamatban, s miként járja be szimbolikusan, saját személyes történetén keresztül az emberi történelem körpályáját."

1989-ben, a rendszerváltás évében az akkor még szintén kezdő (azóta sajnálatosan elhunyt) tehetséges filmrendező, Kamondy Zoltán is rátalált a darabra – és afféle ellenpontként újraforgatott-vágott jeleneteit beillesztette *Párhuzamos anyagcserék* című filozofikus hangoltságú filmszociográfiájába. „Hőse", Frick úr a létezés peremére csúszott értelmiségi, aki – meghallván a kor parancsát – immár szabad „vállalkozóként" egy nyilvános illemhely menedzseléséből teremt magának saját egzisztenciát. Mindezt nem lehetett nem a rendszerváltás polgári forradalmának alulnézeti látleleteként értelmezni – nem a politikai fordulat új perspektíváiról, inkább a *condition humaine* kilátástalanságáról beszélt. E feladatra készülve újranéztem a filmet, amelyet akkor összességében művészi kudarcnak láttam: ma sincs jobb véleményem róla. De volt benne egy operatőri ötlet, amely valódi párhuzamosságot teremtett a két történet között: a kövérkés, szemüveges Frick urat végig a WC-helyiség egészen szűk előterében, extrém alulnézetben és szokatlan testközelből láttuk magyarázni, kioktatni, bölcselkedni – úgy, hogy közben minden kuncsaft belépése a levegőtlen térbe kényszerű helycserékkel, a testek közti fizikai érintkezésekkel járt együtt. *A térhiány botránya* – írhattam volna erről is, különösképp az után, hogy Frick úr feje fölött rendre bevillant a szűk helyiség felső sarkának – a fal- és a plafonsíkok összemetsződésének – szabályos geometriája.

Engem 1989-ben magával ragadott a politikai és személyes szabadság felszabadító perspektívája – de nem éreztem a kényszert, hogy ezt „összeolvassam" a Természetes Vészek Kollektíva és a *Living Space* antropológiai pesszimizmusával. Ma már – harminc év távolából – jobban látom, hogy megint inkább a jó művészet igazságának kellett volna hinnem.

SCHULLER GABRIELLA

Halász Péter: She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife, Petőfi Csarnok, 1990

1990. október 9-én és 10-én a Love Theater *She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife* című előadása vendégszerepelt a Petőfi Csarnokban. Mivel Halász Péter (más underground szereplőkhöz hasonlóan) legendává vált, a 76-os emigráció utáni felbukkanása Budapesten kisebb szenzációnak számított.

Jómagam épp csak megkezdtem tanulmányaimat egy vidéki gimnáziumban, Halász Péter puszta létezéséről sem tudtam. Az előadást különböző médiumú történeti forrásokon keresztül ismertem meg, amelyek eltérő időpontokban kerültek a látóterembe, folyamatosan egymásra íródva és egymást értelmezve Halász Péter egyéb alkotói periódusainak dokumentumaival.

Az előadásban három generáció jelent meg (Nagymama, Asszony, Lány), szólamaik montázsszerűen váltogatták egymást, s bár mindhárman saját világukban merültek el, fizikai akciók révén időről időre összekapcsolódtak. Halász Péter saját nagymamáját játszotta, lánya, Cora Fisher a Lány szerepében a nagymama humoros-groteszk tónusra hangolt történetét olvasta fel (a személyes és történelmi emlékezet perspektíváit váltogatva), Cora édesanyja, Sántha Ágnes Lajtai Péter egyik hipnotikus erejű gondolatritmusokból felépülő versét szavalta. Posztmodern csavarral egy Szerző névvel illetett szereplő (Seth Tillet) narrálta a darabot, bár a színpadi történések időnként szembementek az ő ki- és bejelentéseivel.

Az előadás sokak számára legemlékezetesebb jelenete az, amikor a nagymama székeket pakol egymásra, felmászik a halom tetejére, majd leesik onnan, de kis bizonytalanságot követően folytatódik tovább a történet. Ez a motívum bekerült a Kamrában bemutatott újságszínházi sorozat *2056. október 23.* című darabjába (amely metaforikusan egy öregek otthonaként értelmezte az országot, a székekből épült, majd végül leomló rakás pedig a forradalom analógiájaként jelent meg), illetve1998-ban Halász magát a darabot is újra színre vitte az Új Színházban, ahol ezúttal színészek voltak a partnerei, és magyarul játszottak.

Az előadást nem esztétikai értelemben tartom rendszerváltó előadásnak, hanem az aurája miatt, amit akkor és ott a színházba járóknak és a kultúrával foglalkozóknak jelentett. A neten böngészve egyszer az előadás sajtótájékoztatóján készült fotókra bukkantam, Sántha Ágnes és Halász Péter csodás, karizmatikus embereknek és egy fontos történelmi pillanat főszereplőinek tűntek (mint egy egzotikus ország szökött/elűzött uralkodói). Az egykorú beszámolókból árad az eufória, nemkülönben Halász Péter tévés nyilatkozatából, amelynek leirata a *Színház* 1991. október-novemberi számában jelent meg: „Bementem a régi iskolámba is, megkérdeztem a gyerekeket, hogy most mit tanulnak, milyen az iskola, megtanítottam őket néhány angol szóra. Az az iskola, ahova jártam, ronda volt. […] Most szép márványpadló fogadott, ki volt csempézve a folyosó, és a gyerekek jól érezték magukat. Teljesen nyitottan beszéltek, semmi nyomorúság nem volt bennük."

Ha manapság a rendszerváltásra gondolok, rendre eszembe jut ez a végtelen optimizmus. Mint ahogy a Nyugatról Magyarországra visszatérő disszidensek azon prognózisa is, hogy a társadalmi változások miatt radikálisan meg fog változni a kultúra szerepe és helyzete hazánkban... Mintha most élnénk azokat az időket, amiről beszéltek.

SPIRÓ GYÖRGY

Peter Weiss: Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmegyógyintézet színjátszói előadják De Sade úr betanításában, r.: Ács János, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1981

1981. december 4-én mutatta be a kaposvári Csiky Gergely Színház Peter Weiss *Marat/Sade* című darabját, Ács János rendezte, Szegő György tervezte a díszletet, a négy énekest Czakó

A kínai, r. Halász Péter, Katona József Színház, 1992

Klára, Csákányi Eszter, Gőz István és Bezerédi Zoltán játszotta, a charentoni elmegyógyintézet igazgatóját Csernák Árpád, Sade márkit Jordán Tamás, a Marat-t játszó beteget Lukáts Andor, a Charlotte Corday-t játszó beteget Pogány Judit; benne volt Lázár Kati, Kari Györgyi, Karácsony Tamás, őrként Krum Ádám, a Kikiáltónak nevezett narrátort Máté Gábor adta.

A bemutatóban semmi részem nem volt, három héttel később kerültem a színházba dramaturgnak. Legalább húszszor láttam, a legnagyobb magyarországi színházi élményem. Babarczy mondta, hogy nem is színház, inkább rítus. A közepes darabot (Eörsi igen-igen jó dalszövegeivel) a jórészt amatőrből profivá fejlődött színészek a hajdani amatőr színész Ács János segítségével olyan elementáris indulattal és annyira tiszta érzelmekkel, ugyanakkor fegyelmezetten, előadásról előadásra teljesen azonosan adták elő, hogy a hatása alól a nézők nem tudták kivonni magukat. Forradalmi erő áradt az előadásból, miközben Magyarországon nem volt – és később sem lett – forradalmi a helyzet. Virtuálisan tudott csak a forradalom megvalósulni egy színházi előadás erejéig, amely egy balos, nyugat-európai értelmiségi minden szempontból másodlagos darabjára épült; épp az volt az előnye, hogy hevenyészve írták meg, s így teret adott az aktuális lelki tartalmak előhívásának.

82-ben Belgrádban a BITEF-en az előadás után a közönség fél órát őrjöngött az Atelje 212 nézőterén, majd kitódult az utcára, és ott folytatta. A második előadás még nagyobb sikerrel ment, és a színház megnyerte mind a három fődíjat. Ott is forradalmian voltak hangolva a lelkek, ám ott nem rendszerváltás, hanem polgárháború és Jugoszlávia szétesése lett belőle. A belgrádi előadásokat nem láttam, mert lent kucorogtam a színpad alatt, és a szinkrontolmácsnőnek dirigáltam, mikor szólaljon meg, mikor ne, így olvasta be a szerb szöveget, amit a mi előadásunk számára húztam meg és fogalmaztam át; rajtam volt fülhallgató, rajta nem; én tudtam kívülről, mi történik odafönt, a tolmácsnő nem tudta, és mindkét este csodálkozott, hogy odakint majdnem kitört a forradalom.

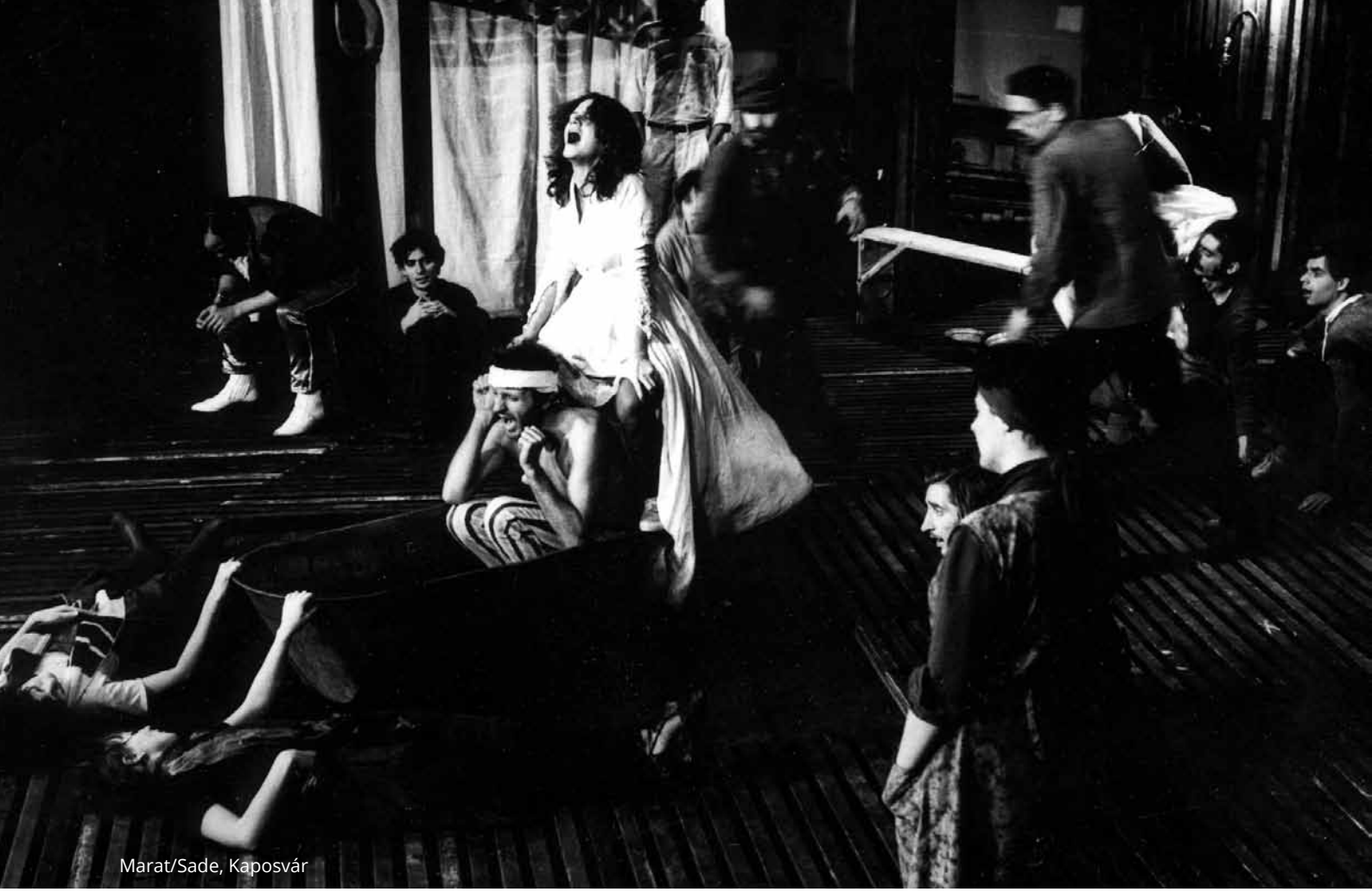
Babarczy szerint nem az a jó színház, amelynek minden előadása jó, hanem amelyik két évadonként a nagy előadást létrehozza. Ács még sok jó előadást rendezett, zseni volt, de ilyen csoda vele sem történt még egyszer. A csillagok különös együttállása kellett hozzá, többek között a Zsámbéki és Babarczy által több mint tíz év alatt összekalapált, büszke, rátarti, többségében amatőrökből álló társulat, amely tisztában volt kivételes fontosságával, és szinte bármilyen terhelést hajlandó volt elviselni.

TOMPA ANDREA

William Shakespeare: Hamlet, r. Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1987

1987, *Hamlet,* Kolozsvár. „Az ifjú Tompa" mindössze harmincéves, alig fél tucat előadást rendezett Kolozsváron, de már bemutatták a *Tangó*t, ami döbbenetes hatású előadás volt egy zsarnok felemelkedéséről. A társulat fénykora ez, Harag György csapata erőteljes, bár éppen a *Hamlet* alatt kezdődik meg a színészek nagy exodusa Magyarországra, a címszerepet is át kell majd adni. A műnek nagy előtörténete van ebben a városban: 1919. szeptember végén ezzel az előadással zár a Nemzeti Színház, és kezdődik egy új, egy rövid megszakítással örökre szóló másik élet a Sétatéri Teátrumban, ahol most is vagyunk. A *Hamlet* premierjének körülményeivel több évtized múlva ismerkedhetünk meg, a cenzúra kemény kora ez. A másik ifjú Tompa, a néző, aki még éppen csak kamasz, a múltról semmit sem tud.

A színpadot mégis döbbenten és reménykedve nézi. „A művészetnek mindig ki kell mondania, hány óra" – mondta a rendező Tompa még a bemutató előtt egy interjúban. Ám egy olyan korban vagyunk, amikor az első jelenet első soraival is meggyűlhet a cenzúra baja: „Kemény hideg van" – halljuk, miközben az országban, a lakásokban ugyanez a tapasztalat. A színpadi szó veszélyesen utalhat arra, hogy mi van odakint, ebben a sötét diktatúrában. Az elénk álló, valóban „reális időt", a mi világunkat reflektáló előadás arra figyelmeztet, hogy torz rendszer, feje tetejére állított értékek uralkodnak, ám mindent mégsem tudnak



Marat/Sade, Kaposvár

maguk alá gyűrni. Van valaki – a Szellem, Hamlet, Horatio –, aki az ethoszra, a lelkiismeretre, az emberségre emlékeztet mint egyedüli lehetséges értékekre. Az ifjú Tompa a színház átformáló, a valóságot a helyéből kiforgató erejében hisz még ekkor – az előadást néző másik ifjú pedig, akinek világérzékelése, ahogy a kamaszoké, egyre élesebb, még elviselhetetlenebbnek érzékeli a kinti világot. Tompa a Szellemet Shakespeare-maszkban jeleníti meg, a Színészkirályt úgyszintén, akit egyébként keresztre is feszít – Senkálszky Endre a vastraverzekre feszíttetik abban a kétszintes térben, amelyben egy rejtekajtókkal teli, tükrös színpad is található. Az előadás a hangok, képek, ellenpontok erejével, kevésbé a szavakkal dolgozik.

Az előadást bohócjelenet nyitja, a későbbi sírások lépnek a nézők elé bohócruhában, majd beleütköznek a vasfüggönybe. Ez a vasfüggöny – amely egy későbbi Tompa-mű, a *Buszmegálló* főszereplője lesz – az előadás megrendítő, veszélyes, fenyegető díszleteleme. Az utolsó jelenet a függöny lassú, feltartóztathatatlan leengedése, miközben Horatius, Hamlet szellemi utódja menti az alapvető emberi értékeket, könyveket, gitárt, koponyát, kardot, és szinte átpréseli magát a függöny alatt. Végül Horatius (Csiky András) zokogva áll a vasfüggöny előtt. A zsarnoki, mindent elsöprő, megtörhetetlen hatalomról és a vele szembenálló értékek tragikus kudarcáról beszél az előadás, a fiatal, életerős, hidegvérű és humoros zsarnokról és a halkabb, nehézkesebb, tépelődő és mégis haragvó Hamletről, mindeközben a színház saját magáról, szerepéről, tétjéről gondolkodik. Az utolsó jelenetben harsog emlékeim szerint a *The Wall* a Pink Floydtól, Kántor Lajos könyve szerint a Dire Straits.

Az a világ, amelyben ez az előadás született, beleremegett – még ha e remegés, tudjuk, legfeljebb a víz fodrozódását jelenti is, mikor egy kavicsot belédobunk –, valóban tudtuk, hány óra. Ám azt nem, azt sohasem, hogy mennyi van hátra a rettenetből.

HIRDETÉS

- KRITIKÁK: Angels in America (Müpa), Édes Anna (Örkény), BÁBU Fesztivál (Budapest Bábszínház), Mágnás Miska (Vígszínház), PLACCC, Hagyaték (Láthatáron Csoport), János vitéz (Budapesti Operettszínház), Mi történt Vegasban? (Centrál Színház), Kurázsi és gyerekei (Narratíva), Újvilág (Újvidék); tánc: Body.Radical Fesztivál, Sidi Larbi Cherkaoui, Bozsik Yvette Társulat, Közép-Európa Táncszínház, Jenna Jalonen, Cserepes Gyula
- INTERJÚK: Kaszás Gergő
- DRÁMA: Hajós Zsuzsa Ludas Matyi-átdolgozása, Sántha József: Öreg színész, bekötött fejjel

A MŰANYAG SZÉK ÚJ

Színházi struktúra a rendszerváltás után

LENGYEL ANNA dramaturggal, IMRE ZOLTÁN színháztörténésszel és GÁSPÁR MÁTÉ kulturális menedzserrel a hazai színházi struktúra alakulásáról a rendszerváltás távlatában PROICS LILLA beszélgetett. Mindhárman szóvá tették, hogy ebben a témában fontos lenne azoknak a neves színházvezetőknek is megszólalniuk, akik még a rendszerváltás előtt kezdték a pályájukat, majd évtizedekig álltak jelentős társulatok élén, hiszen ők belülről ismerik a jelzett időszakot, szemben velük, akik más pozícióból és nézőpontból követték ezt a harminc évet. Mi azonban hármójuk különféleképpen releváns nézőpontjából szerettük volna kirakni ezt a mozaikot.

Imre Zoltán, Lengyel Anna és Gáspár Máté

– Volt-e színházi rendszerváltás 1989-ben?

L. A.: Egyvalami biztos történt: megszűnt a cenzúra. Egyszer csak bármiről lehetett színházat csinálni. Nem volt már szükség arra a hetvenes évektől kialakult virágnyelvre, amely leginkább a kaposvári, illetve a szolnoki színházat, majd a Katonát, aztán a Nemzetit jellemezte. Akkor az alkotóknak úgy kellett fogalmazniuk, hogy egyfelől kijátsszák a cenzúrát, másfelől a nézők mégis pontosan értsék, miről beszélnek a színpadon. De az ilyen színházon nevelkedett közönség tudott a sorok között olvasni. Ennek egyik híres példája a kaposvári *Marat/Sade* volt az ötvenhatos forradalmat sirató záróképpel a Corvin köz fényképe előtt, amelyet azonban egyetlen kritika sem írt le, mert mindenki ismerte a „nagy kuss-törvényt" – ahogy Babarczy szokta emlegetni. Nem úgy a nemzetközi kritikusok, így amikor Ács rendezése kikerült a BITEF-re, lehullott a lepel a Corvin közről is. Vagy arról is lehetne külön tanulmányt írni, hogy az 1985 decemberében bemutatott katonás *Három nővér* „Moszkva, Moszkva!"

Lengyel Anna

konnotációja mennyire szellemesen összetett volt. A sorok közt olvasás okafogytának először volt egy nagy eufóriája, ahogy emlékszem, ami nagyjából a kilencvenes évek közepéig tartott – ez egyébként egybeesik a korszakváltó független formációk megjelenésével. Nem vagyok színháztudós, ezért inkább a benyomásaimra tudok hagyatkozni, de én mint akkori aktív fiatal színházcsináló valamiféle tanácstalanságra és hezitálásra emlékszem, hogy ha hirtelen mindenről lehet, akkor miről és hogyan csináljunk színházat. A 2010-es évek elejéig ugyanakkor néhány jeles kivétellel, úgymint Mohácsi és Pintér, kikerült az alkotók érdeklődési köréből az a fajta politikai színház, amely elég szenvedéllyel és hatékonyan beszél arról, ami minket körülvesz. Persze rajtuk kívül is találni ebben az időszakban néhány független alkotást – mint például a Krétakör *Feketeország*a 2004-ben –, s ezek ugyancsak jelentős kivételt képeztek, de most elsősorban a kőszínházakra vonatkoztatom a kérdést, hiszen a függetlenek ténylegesen a struktúrán kívül kezdtek el dolgozni.

G. M.: Sajnos nekem nincs ilyen perspektívám, hiszen csak kamasz nézőként ismertem a rendszerváltás előtti színházat. Ahhoz azonban tudok kapcsolódni, amit mondasz, Anna, hogy a kétezres évek elején készült krétakörös produkcióinkra tényleg olyan visszajelzések érkeztek, hogy „végre egy politika tematikájú előadás" – és nekem akkor vált világossá, hogy eltelt a rendszerváltás után jó tíz év anélkül, hogy a színházcsinálók éltek volna ezzel a lehetőséggel. Éppen ezért váratlanul is ért minket ez az éljenzés, mert nem értettük, ugyan mi vagy ki akadályozott ebben bárkit is.

I. Z.: A kilencvenes években úgy tűnt, hogy a színház megszabadulhat az aktuálpolitika szorításától. Azzal ugyanis, hogy a mindennapi élet nyilvános csatornáin immáron ki lehetett mondani bármit, megszűnt a művészetnek az a szerepe, hogy a nyilvánosan ki nem mondható dolgokat valahogy mégiscsak rajta keresztül mondták ki addig. Ez egyrészt, bár felszabadítóan hatott, a művészet, így a színház társadalmi leértékelődéséhez s (alkotói) vákuumba kerüléséhez vezetett. Másrészt viszont illúzió volt, mert a politika soha nem vonult ki a színházból. Ez nyilvánvaló, ha az igazgatóváltások – amelyek nem az utóbbi években kezdődtek – történetét nézzük például, igaz, akkor sokkal finomabban és kevésbé nyilvánvaló módon intézték ezeket. Többek közt volt például egy pályázat Veszprémben 2000-ben, amikor a szakmai kuratórium által támogatott Novák Eszter helyett az önkormányzat a komoly szakmai programmal mit sem törődve azt mondta, nekik Kolti Helga kell. Ez abból a szempontból érthető is, hogy egy vidéki színház komoly költségvetéssel rendelkezik – most hozzávetőleg egymilliárd forint –, amelyet egyetlen önkormányzat sem akar kiengedni a kezéből.

L. A.: Igen, az igazgatók kinevezése strukturális kérdés, amiben benne volt a politika – én eddig a színpadról beszéltem, ahonnan viszont égetően hiányzott. Mondok egy konkrét példát: Mohácsiék *Csak egy szög* című előadását 2003-ban mutatták be, korábban tudtommal senki sem foglalkozott színházban olyan komplex módon a cigánysággal. Az pedig dermesztően pontos társadalmi érzékről tanúskodik, hogy az előadás után alig pár évvel megtörtént a romák elleni rasszista támadás- és gyilkosságsorozat. De nemigen volt más, aki ezt megelőzően színpadon foglalkozott volna az egyre erősödő anticiganizmussal. És bármennyire szeretnénk, az eldurvult, nyíltan rasszista közbeszédet nem varrhatjuk Orbán Viktor nyakába, hiszen jóval 2010 előtt már évről évre egyre többet tűrt meg bizonyos lapokban a nyomdafesték, egyre nyíltabban tombolt a rasszizmus az utcán és a falakon is, akárcsak a harmincas években. A PanoDrámával a *Szóról szóra* című előadásunknak egyik fő kiváltója épp az volt, hogy majd szétfeszített az értetlenség, hogyhogy nem erről beszél minden valamirevaló magyar színház, hogyan játszhatják a Csehovokat meg a Feydeau-kat, mintha mi sem történt volna.

I. Z.: A két dolog összefügg. Ha évtizedeken át csak a művészeten keresztül lehetett politizálni, majd kinyílik a világ, és

szabaddá válik a közbeszéd, akkor egy színházcsináló joggal érezheti azt, hogy neki immár nem dolga a továbbiakban is a politikával és a társadalmi problémákkal foglalkozni, hiszen azzal már foglalkoznak más médiumok és intézmények.

L. A.: Szerinted van olyan érvényes színház, amelyik nem foglalkozik a közélettel?

I. Z.: Igen, van olyan, de az is szembetűnő, hogy szinte eltűnt a társadalmi problémákra érzékeny színház Magyarországon. Bár az is igaz, hogy nálunk a színház sosem volt igazán nyitott ebbe az irányba.

G. M.: Nagyon sokáig nem volt érezhető váltás – legalábbis nekünk, akik az ezredforduló körül léptünk be a szakmába, úgy tűnt, hogy semmi számottevő változás nem történt abban, hogy kik és milyen attitűdökkel vezetik az intézményeket. És ez boszszantó is volt, hiszen a status quo kikezdhetetlenségét üzente, a vezetők szemléletmódjának és viszonyrendszerének fenntartását, ameddig csak jólesik. De az lenne igazságos, ha a „nagy generáció"-ból itt ülne valaki, és elmondaná, hogy ők folyamatosan azon munkálkodtak, hogy átmentsék a páratlan struktúrát a megkérdőjelezhetetlen értékeivel együtt. Érdemi vita ezekről az állításokról sem akkor, sem azóta nem folyt, sőt, mára egyfajta hungarikumként konzerválódtak. A környező országokban ugyanekkor destabilizálódott a szakmai helyzet, tudunk összeomlott színházi rendszerekről és elpártolt nézői tömegekről, illetve arról, hogy a színház súlya a kulturális ágazatban – átmenetileg – radikálisan csökkent. Mindez nálunk nem történt meg a kilencvenes években, amit sikernek könyvelhettek el a kontinuitás őrei, akik persze közben a saját karrierjüket is óvták. Ennek az volt az ára, hogy nem nagyon lehetett megpiszkálni, megkérdőjelezni, hogy egyébként mire és hogyan használjuk a színházat. A színház végezte a szolgáltató működését, amiben kétségtelenül megvolt a minőségi gyakorlata.

L. A.: És van egy még alapvetőbb kérdés a személyeken túl, mert nemcsak Babarczy László és Zsámbéki Gábor volt hozzávetőleg harminc évig igazgató, hanem mások is – ami példátlanul sok több általunk ismert ország színházi rendszerében. Ulrich Khuon különösen sikeres és igényes német intendáns – aki az igazgatás mellett egyébként más munkát nem végez –, mégis nyolcévente továbbáll, és mindig újrakezdi a munkát egy másik, jellemzően nagyobb színházban egy új csapattal. Nekem egyébként az a teóriám, hogy diktatúrában kicsit diktátorok kellettek a színházak élére is. Persze nem úgy diktátorok, hogy kegyetlenek vagy embertelenek lettek volna – ismerem jól Babarczyt és Zsámbékit is, dolgoztam velük sokat –, de mégis olyan határozottak és ellenmondást nem tűrők, hogy tudják képviselni és érvényesíteni a színház érdekeit a hatalommal szemben. Érzésem szerint így tudtak a helyükön maradni egy totális, cenzorok által megszabott kulturális tér intézményeinek élén, ugyanakkor ez a tulajdonságuk egy már szabad országban problémássá vált. Ám a személyeknél alighanem izgalmasabb kérdés, hogy mit jelent színházat igazgatni: hogy tényleg működik-e egy alapvetően nem menedzser vezető úgy, mint egy kiváló szakemberekből álló kollektív vezetőség? Úgy gondolom, az volt igazán nagy probléma, hogy erről nem lehetett nyíltan vitázni.

G. M.: Igen, ezt nevezem az együttműködés és a mobilitás kultúráját nélkülöző rutin elbizakodottságának, amit helyenként szinte személyesnek nevezhető gesztusokkal enyhítettek, amilyen a Trafó és a Bárka indulása vagy a Thália átalakítása volt. És ez a rutin határozta meg a közeget addig, amíg az önkormányzati térben történő nagyobb politikai mozgások át nem helyezték a vidéki súlypontot, ami után egyébként a színházon belül minden ment tovább, csak más színezettel. Ilyen értelemben 2006-ban történt egy rendszerváltásnak nevezhető fordulat, amikor megképződött az addigival szemben egy új hatalmi ellensúly bázisa, amely valóban jelentőssé 2010 utánra nőtte ki magát.

I. Z.: Lehet, hogy inkább rezsimváltásnak kellene neveznünk ezt a 2006-os változást, hiszen csak leváltották a nem tetsző színházvezetőket, akiknek a helyére a kurzus teljhatalmú színházi vezetőjének, Vidnyánszkynak Attilának tetszők kerültek, viszont a működési struktúra maga változatlan maradt.

G. M.: Igazad van, rezsimváltás történt.

L. A.: Ugyanakkor a rendszer nyitottabbá vált, hiszen azt ne felejtsük el, hogy azoknak a függetleneknek, akik addig filléres alamizsnákból tengődtek, biztos forrásuk lett a kiemelt alapból. Ezt követően pedig létrejött az előadó-művészeti törvény (az összes hibájával együtt), aminek köszönhetően 2008 körül rengeteg új, jobbára hamar jelentőssé váló társulat is alakult.

I. Z.: Valóban, csakhogy ez egy párhuzamos struktúra maradt, hiszen már 89 előtt is léteztek úgynevezett amatőr színházak, amelyek – mint a Stúdió K vagy a Tanulmány/Arvisura Színház például – nem voltak amatőrök. S ez az egyik legproblematikusabb eleme a rendszerváltás után a színházi szakmában történteknek, hiszen a két közeg között alig jött létre átmenet, és a független csoportok, ahogy a Krétakör vagy Pintér Béla és Társulata, magukban, zártan működtek továbbra is, nem igazán tudtak úgy intézményesülni, ami az egész struktúrára hatással lett volna. Voltak persze egyéni mobilitások, a rendszerben azonban különálló egységet jelentett a kőszínházi és a független – és jelent a mai napig. Ami nemcsak azért probléma, mert egymással párhuzamosan működnek, hanem azért is, mert a különböző működési modellek így nem tudnak egymással termékeny kölcsönhatásba kerülni, nem tudják folyamatosan formálni egymást.

G. M.: Nem furcsa, hogy most egyébként a politikai rendszerváltás után húsz évvel történtekről beszélünk? Az előadóművészeti törvényre egyébként azért reagáltak Vidnyánszkyék eltúlzottan, mert abban benne volt a rendszer átalakításának valamifajta ígérete, lehetősége. A függetlenek 10%-os finanszírozási garanciája rendszerszintű javaslat volt, hiszen attól éppen az átjárhatóság vált volna realitássá. Ez a kísérlet volt meglátásom szerint a legkomolyabb nekifutás annak, hogy mozdítsunk a megkövesedett rendszeren, ám ez is hamvába holt, mivel a lehetőségét sem tolerálta a szakma többsége.

L. A.: Másfelől, ha harminc évvel ezelőtt egy színész szeretett volna csinálni egy előadást – kivéve, ha országosan ismert volt –, az nem volt reális vágy. Különleges esetben a saját társulatában elérhette, hogy egy általa talált darabot mégis színre vigyenek az ottani adottságokkal, de ez egyáltalán nem volt jellemző. Ezt ma már sokkal szabadabban meg lehet csinálni, ha valaki elég eltökélt – a rendszer ennyiben sokat javult. Abban igazatok van, hogy ez nem strukturális változás, de a nem rendező szakmák ebben az értelemben bizonyos fokig emancipálódtak. Persze kívánatos lenne, hogy ennél sokkal hangsúlyosabban lehessen szabadon alkotni, mert ez jelentené a valódi előrelépést.

I. Z.: Valóban, egyéni szinten változtak a dolgok: régebben ha nem is elképzelhetetlen, de viszonylag ritka volt, hogy egy független, akkor alternatívnak, korábban amatőrnek nevezett színész kőszínházban játsszon, mint például Breznyik Péter 1975-ben Kaposvárott az Ascher rendezte *Ördögök*ben. Ez ma már könnyen megtörténhet, bár a struktúra továbbra is csak egyéni szinten lett nyitottabb.

Imre Zoltán

L. A.: És szerintetek mi lett volna ideális esetben a változás módja?

G. M.: Voltak nagy horderejű víziók, amelyek sajnos nem tudtak beágyazódni. Az egyik ilyen volt Zoliék (Imre Zoltán és Hudi László – *a szerk.*) pályázata a Nemzeti Színházra. Ez alapos és részletes tervezete volt az egész magyar színházi rendszer újragondolásának, ami – ha átment volna – nemcsak a Nemzetit alakítja át, hanem létrehívott volna egy másik típusú színházi gondolkodást. Persze fentről lefelé ható modellként, mivel alulról felfelé változásokat eleve képtelenségnek tűnik véghezvinni a mi társadalmunkban. Illetve a saját megszólalásunkra emlékszem – bár meglehet, mások is felvetették – a vidéki játszóhelyek nyitottabb, befogadó jellegű működéséről, ahogy annak jótékony hatásait Franciaországban, Hollandiában megismertük – ennek is mereven ellenállt szinte mindenki. Nem történt olyan típusú váltás sem, amit Anna említett korábban, hogy nem művészeti képzettségű igazgatók, gazdasági vagy produkciós vezetők kerüljenek vezető helyzetbe, akikre támaszkodhatnak a művészeti vezetők, ahelyett, hogy továbbra is a csúcsragadozóra kihegyezett hierarchia legyen a működés formája.

L. A.: A nagy kivétel Szabó György, aki maga valósította meg a saját ötletét. Amikor aztán valakik egy nap a homlokukra csaptak, hogy miért nem Bozsik Yvette a Trafó vezetője, az arról is szólt, hogy tizenöt év alatt egyáltalán nem sikerült megérteni, hogy lehet nem művész vezetője egy színháznak. Annak ellenére, hogy Gyuri, illetve mi, akiket befogadott, rendszeresen beszélünk erről, tartok tőle, hogy a mai napig rengeteg olyan szakmabeli van, aki soha nem járt a Trafóban, és egyáltalán nem érti azt a fajta gondolkodást.

I. Z.: Jó, hogy említetted őt, mert az ő példája sajnos pont a rendszer intoleranciáját mutatja. Annak idején a Petőfi Csarnokban kezdett, majd megcsinálta a Trafót, és öt-tíz évvel ezelőtt vezető munkatársaival együtt tovább kellett volna lépnie a Müpába. Hiszen, amit a munkatársaival összehoztak, az valójában már sokkal nagyobb léptékű, már rég kinőtte a Trafó lehetőségeit. A Trafót pedig azoknak kellene vezetniük, akik most annyi idősek, mint Gyuri volt a kilencvenes években, hogy majd tíz év múlva ők tudják vezetni a Müpát. Ebben a továbblépni képtelenségben a rendszer hibája mutatkozik meg. És ugyanígy van a kőszínházaknál is: azért ragaszkodnak a pozíciójukhoz a sok éve leragadt vezetők, mert nem tudnak hova továbblépni.

L. A.: Az eddigiekkel mind összefüggő probléma, hogy lényegében nincsenek érdekképviseleti szervek – a Független Előadó-művészeti Szövetség ereje is csökkent, amióta az erős függetlenek háttérbe vonultak a vezetéstől –, de van cserébe egy olyan új, magunk szabta kuss-törvény, amolyan rendes kis öncenzúra, amelynek a lényege, hogy nyilvánosan ne kritizáljuk egymást, mert akkor a kritika tárgyára hivatkozva a jelenleg regnáló szakmai hatalom az utolsó végvárainkat is elveszi majd tőlünk. Különösen szívesen hivatkozunk erre a Színház- és Filmművészeti Egyetem kapcsán, noha ez az az intézmény, amelyet sürgősen és drasztikusan meg kellene reformálni. Kétségtelenül fennáll a veszélye, hogy mihelyt nyilvános vitát indítanánk egy ilyen reformról, azzal ürügyet szolgáltatnánk a hatalombeteg Vidnyánszkynak, hogy akár erre az egyetemre is rátegye a kezét. S afelől sincs kétségem, hogy ha kérné, odaadnák neki. De ha odáig fejlesztjük az öncenzúrát, hogy szakmai kérdésekről nyíltan már nem is merünk beszélni, akkor mire jó az egész? Képezzük tán teljes lelki nyugalommal tovább a jövő színházi alkotóit sokszor egyre kiüresedettebb formulák és egyre porosabb felfogás szerint? Hunyjunk szemet afelett, hogy a túlnyomórészt még mindig a Sztanyiszlavszkij-módszerre épülő színészképzés számtalan fontos színházi stílust teljesen ignorál? Hogy nemcsak színészként, de dramaturgként vagy rendezőként is le lehet úgy dip-

Gáspár Máté. Fotók: Éder Vera

lomázni, hogy nem tanultunk Wilsonról vagy Marthalerről? Hogy máig nincs drámaíró- vagy színházimenedzser-képzés? Ne akarjuk végiggondolni, hogyan lehetne végre felszámolni az osztályfőnöki rendszer feudális függéseit, amelyek jellemzően a diploma után sem szűnnek meg, csak áttevődnek a színházba? Csak azért, hogy „jó emberek" kezében maradjon az egyetem? Ahelyett, hogy tanulmányokat íratnánk a nemzetközi helyzetről, kikérnénk a szakma fiatal tehetségeinek véleményét, eltanulnánk a legjobb példákat, elemeire szednénk minden gyakorlatot és elméletet, feljegyeznénk a jót és a rosszat, megvitatnánk és megírnánk, hogyan lehetne igazi, modern művészeti egyetemet csinálni belőle?

I. Z.: Ez olyasmi, mint a struktúra megóvása. Pedig itt vannak a szomszédos példák: Szlovákiában és Csehországban összeomlott a színházi rendszer, majd újjáépült – és ahogy sok más helyről, tőlük is lehet tudni, nem túl korszerű elv az „én házam, az én váram". Egyébként az, hogy nem foglalok el mindent, hanem beengedek másokat is, netán koprodukciókat hozok létre, hálózatban kezdek el működni, még nem jelenti a repertoárrendszer és a hazai színházi élet felszámolását. Továbbá nem történt meg a vidéki kultúrházak felújítása sem, a nyolcvanas évek vége óta szinte alig nyúltak hozzájuk – pedig azokból a színházak mellett olyan hálózat jöhetne létre, amely által sokkal többek számára lenne elérhető a színház. Az egy másfajta gondolkodás, ha a színház megy el a nézőhöz, és nem azt várja, hogy a néző zarándokoljon, ráadásul erején felül.

G. M.: Volt egy Agóra-program, amelyben felújítottak kultúrházakat, csak azok a programok nem indultak el bennük, amelyekről beszélsz.

L. A.: Nem problémamentes, amit mondasz más produkciók beengedéséről. Vegyük például a Katonát. A nyomás, hogy legyen telt ház, meghatározó (mindegy is, hogy a tao éppen megszűnt, a nézőszámmal kapcsolatos elvárás jelentősen nem változik), amiért ki is alakítottak egy profi marketing- és PR-koncepciót, illetve működést, így jóformán ki sem tudják játszani az előadásaikat, ha be akarják mutatni a következőt. Oda nagyon ritkán fér be még vendégprogram is. Nem kis dolog, hogy a PanoDrámát többször befogadták. De a Katonánál is nyilvánvaló, hogy kinőtte a rendelkezésére álló tereket, és nagyobb helyen kellene működnie – az egy izgalmas kérdés, hogy ez a kényszer hozta állapot, amelynek következtében ilyen mennyiséget teljesítenek folyamatosan, milyen hatással van a művészi tartalomra.

I. Z.: Ezért kellett volna átgondolni az egész struktúrát.

– Kinek kellett volna ezt átgondolni?

I. Z.: A színházcsinálóknak és a közönségüknek közösen, azaz a társadalomnak, kialakítva a rövid és hosszú távú kultúrpolitikát. Kétlem, hogy lett volna bárhol is beszélgetés arról, hogy milyen színházat szeretne, mondjuk, egy vidéki város közössége-közönsége, illetve mi lehet a színház funkciója az adott városban, régióban. A rendszerváltásig a színháznak ugyanis nagyon pontos feladata volt, utána azonban szó sem volt arról, hogy hogyan lehetne újragondolni a színházak működését, funkcióját, társadalmi szerepét. Pedig alapvető kérdés, hogy egy vidéki város például miért költ egymilliárd forintot a színházára. Továbbá komoly dilemma, mi lenne a szerepe egy ilyen rendszerben a függetleneknek. S hogyan lehetne integrálni a színházi nevelést és a drámapedagógiát?

G. M.: Hiába élünk elvben demokráciában, az elmúlt évtizedekben szakmai fórumok napirendjére csak erőltetve lehetett fontos témákat felvenni. Egyébként pedig soha senki sem kérdezte meg, miről szeretnénk beszélgetni, hol látunk problémát – ez a típusú szakpolitikai attitűd ismeretlen. Amióta pedig az MMA-hoz szervezték ki az ágazati konzultációt és döntés-előkészítést, értelemszerűen súlyosan szelektált a hozzászólók köre, és bágyasztóan protokolláris a hozzászólások

tartalma. Érdekes lenne ott feltenni a kérdést a rendszerváltásról, vajon nincs-e erős déjà vu érzésük. Manapság az érintettek bevonásán alapuló közösségi tervezés fejlesztő hatású folyamatai és felvillanyozó eredményei képezik a kulturális élet sikersztorijait világszerte, nálunk a szakmai és laikus közönség ilyen típusú megszólítása alighanem illuzórikus.

– A fentieken kívül, hogy legyen teljesebb a kép, még milyen anomáliát kellene megoldania egy struktúraváltásnak?

I. Z.: A nemzetközi szakmai kapcsolódásokét. Megnéztem nemzetközi viszonylatban a színházra vonatkozó 2016-os adatokat: minden remekül fest. A statisztika szerint ebben az évben 48 országból 296 társulat majdnem 500 (!) előadást tartott meg nálunk. Nekem meg az a benyomásom, hogy mégsem vagyunk kompatibilisek sem a régióval, sem Kelet-Európával, sem Nyugat-Európával, aminek nyilvánvaló jele, hogy nincs jelentős nemzetközi színházi fesztiválunk sem. Rendezőink, tervezőink, dramaturgjaink, színészeink pedig elvétve, ha egyáltalán, dolgoznak külföldön… Illetve nem beszéltünk még a kutatásról, színháztörténet-írásunk vakfoltjairól, valamint a színházi események folyamatos, átgondolt, hosszú távú megőrzéséről, illetve annak hiányáról sem.

L. A.: Lehet kritizálni, de ne felejtsük el, hogy 1997 óta működik a Kortárs Drámafesztivál, ami a nemzetközi viszonylatokat illeti.

– Vagy a Thealter 1990 óta.

I. Z.: A Thealter jó példa, arra, amiről beszélek. Sajnos évek óta nem jutottam el Szegedre, de idén ismét elmentem. Heroikus, amit évről évre csinálnak, de sajnos ugyanaz a történetük, mint a trafósoké. Nem vagyok ott tíz évig, aztán bemegyek a zsinagógába, és ugyanazt a felszerelést látom.

– A műanyag székek újak.

I. Z.: Jó, ezzel tényleg csak viccelni tudunk, de a Thealternek mára a régió egyik meghatározó nemzetközi színházi fesztiváljává kellett volna válnia. Gondoljunk bele, majdnem harminc év volt rá! Hogy nem így lett, arról nem a fesztivált hősi munkával életben tartók tehetnek, akik a rendelkezésükre álló keretből a maximumot hozták ki. S a Kortárs Drámafesztivál is hasonló történet, sajnos, sem a szakmához, sem a nézőkhöz nem tud eljutni. Egyrészt jó látni, hogy ebben a közegben ezek a fesztiválok még mindig képesek működni, másrészt viszont fájdalmas, hogy a befektetett energiák hosszú távon milyen kis részben hasznosulnak!

L. A.: Most igen, de ők hozták el Pestre először például Marthalert, Hermanist és Ostermeiert – ha pedig húsz év után végre tudhatnák előre, hogy megkapják a következő évi támogatást, akkor nyilván sok más rendezőt is elhoznának.

I. Z.: Igen, pontosan erről beszélek, mert a finanszírozás bizonytalansága miatt jelenleg sajnos úgy vannak, hogy nincsenek. Még a Trafó is úgy van, hogy nincs. A szakmát sem érinti meg. Úgy tűnik, itthon a színháznak nincs olyan nemzetközi irányba is átjárható közege, mint a képzőművészetnek vagy a filmnek. Nehogy valaki félreértsen, ezzel nem azt akarom sugallni, hogy ne is legyenek ezek a fentebb említett kezdeményezések. Éppen az ellenkezőjét: minden elismerésem az övék, de jobban, kiszámíthatóan, hosszú távra építve kellene őket támogatni. Olyan kultúrpolitikát szeretnék lokálisan és nemzeti szinten egyaránt, amely azt a hiánypótló munkát, amelyet ezek a kezdeményezések elvégeznek, kiemelten támogatná, és segítené, hogy mindenkihez eljusson. Nem a fővárosi, már amúgy is kiemelten támogatott intézmény fesztiválját, a MITEM-et kellene kitömni újabb és újabb milliókkal, hanem ezeket az alulról jövő kezdeményezéseket. De hát ez egyre inkább illúziónak tűnik.

L. A.: Ez a nézőkön is múlik. Ha a Trafót háromszor meg tudná tölteni Milo Rau, akkor háromszor játszana.

I. Z.: Az ilyesmihez hozzá kell szoktatni a nézőt. Gondolj bele, Max Reinhardt például folyamatosan járt Budapestre a huszadik század első harmadában, hiszen akkor Budapest a nemzetközi színházszakmai hálózat része volt, s vice versa, magyar darabok, színészek rendszeresen jelentek meg külföldi színpadokon.

L. A.: Igen, az is probléma, hogy uniós kulturális pályázatokon a Trafó és a Műhely Alapítvány szokott rendszeresen pályázni, olykor a többi független. Számomra felfoghatatlan, hogy a kőszínházak ezekből miért maradnak ki. Nekünk, függetleneknek sokkal drámaibb az önrésszel való gazdálkodás, hiszen nekem például húszezer euró egész mást jelent, mint a Katona büdzséjének. Fel nem foghatom, miért nem akarnak együttműködni egy-egy projektben európai színházcsinálókkal. Mondjuk, volt egy balvégzetű *Bakkhánsnők*…

G. M.: Meg is válaszoltad, Anna, a kérdésedet.

L. A.: És akkor még nem is beszéltünk a kritikáról. Annak idején még a Krétakörrel visszautasítottuk a Kritikusok Díja független kategóriájának jelölését, mondván, nem szeretnénk külön kategória lenni – amire az volt a válasz, hogy ha nem volna külön kategóriájuk, a független előadások soha nem kapnának díjat, a kritikusok ugyanis sokkal ritkábban nézik azokat.

I. Z.: Erről beszéltem, amikor a párhuzamos struktúrákat említettem. De ne csodálkozzunk: amilyen konzervatív a színház, ugyanolyan konzervatív lesz a befogadó közege, így a kritikája is.

G. M.: Továbbá mindig van valami konkrét ellenpélda is, amivel le lehet oltani egy-egy valóban égető problémát. És ne haragudjatok, de ezért én évek óta nem tudom komolyan feltenni ezeket a kérdéseket. Értem őket, egyet is értek a kérdezőkkel, de már nekünk is rég máshol kéne tartanunk. Mert joggal mondhatják, hogy igenis van nemzetközi fesztivál meg növekvő külföldi jelenlét. Csak azt nem vizsgáljuk, hogy milyen áron és eredménnyel. Mert nincs transzparencia, egyeztetés, konstruktív vita, ami előre vinne. Szerintem senki sem nézett rá elég alaposan arra, hogy amióta a NER kiépült, miként valósultak meg az általunk is reklamált jelenségek a területre áramló irgalmatlanul sok pénzből. Világos, nem nekünk tetszően – rendben, nem a mi megkérdezésünkkel –, de rengeteg minden történik, amiről lövésünk sincs. Ötszáz előadás nemcsak befelé jön észrevétlen, de kifelé is megy – és a Statisztikai Hivatal képes komolyan lejelenteni színháznak, ha egy honosított jegesmedve jégkorcsolyázik Szentpéterváron magyar népviseletben, s felszámítani utána a nézőszámot. Azok igényessége, akik ma felelősséggel tartoznak a szcénáért, csak odáig terjed, hogy büszkén végighordozzák tekintetüket a kétes értékű televényen, csettintenek a hamis számok hallatán, és kijelentik: itt a Kánaán, úgyhogy nix ugribugri. Az elmúlt öt év alatt az ellenállásban megfáradt fővárosi értelmiség már fel sem tudja fogni, mi történik, nemhogy kapacitása lenne reagálni rá. A fiatalok többsége pedig már ebben az új realitásban szocializálódik.

A beszélgetés résztvevőiről bővebben: Lengyel Anna dramaturg, fordító, az egykori kaposvári Csiky Gergely Színház, majd a Krétakör Színház társulatának volt tagja, a PanoDráma alapító vezetője; Imre Zoltán színháztörténész, dramaturg, az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója, a Természetes Vészek Kollektíva dramaturgja; Gáspár Máté kulturális menedzser, drámapedagógus, a Krétakör volt ügyvezetője, a Színház és Filmművészeti Egyetem oktatója.

NÁNAY ISTVÁN

RÉSEK A FALON

Avagy változott-e a színházi nyelv Magyarországon az elmúlt harminc évben?

Egy történelmi-politikai fordulópontot (vagy az utókor által annak deklarált eseményt) soha sehol nem követ azonnali művészeti fordulat. Nincs ez másként az 1989-90-es úgynevezett rendszerváltás esetében sem. Bár akkoriban sokakban vérmes remények gerjedtek, hogy eztán minden másként lesz, ám e naiv fellángolásokat hamar kiábrándulás követte. Emlékezzünk, milyen csalódást okozott, hogy az írók asztalfiókjaiban nem lapulnak betiltott, be nem mutatott remekművek – de még nem remekművek sem. Hangsúlyozom tehát: a változások csak folyamatukban léteznek és hatnak, s így is kell ezeket vizsgálni.

Ha az a kérdés, hogy az elmúlt harminc évben változott-e, s ha igen, milyen irányba és mértékben a színházi kifejezésmód, játékstílus és esztétika, akkor erre nem tudok egyértelmű választ adni. Nemcsak azért, mert a kérdés túl általános, hanem azért sem, mert a kétségtelenül észlelhető változások jóval a rendszerváltozás előtt kezdődtek, illetve legtöbbjük nem vagy alig kapcsolódik a politikai rendszer átformálódásához, azaz lényegében attól függetlenül következett be.

Magyarországon sok évtizedre visszamenőleg – és az intézményes színházakban ma is – döntően a realista-naturalista kifejezésmód uralkodott és uralkodik. Ez természetesen nem jelent egységes stílust vagy szemléletet. Nyilvánvaló, hogy más jellegű a realizmus Gellért Endre ötvenes-hatvanas években rendezett előadásainál, más Ádám Ottó Madách színházbeli munkáinál, és más Zsámbékinál vagy Székely Gábornál a hetvenes években és a kilencvenesekben. Hogy miként változott meg ez a realista megközelítés, azt jól példázza a Katona József Színház lassan négy évtizedes története, s benne például a Csehov-játszás alakulása – gondoljunk Ascher Tamás *Három nővér*ére (1985), *Platonov*jára (1990), *Ivanov*jára (2004) és *Sirály*ára (2015) vagy Zsámbéki Gábor 1982-es *A manó*jára és 1995-ös *Cseresznyéskert*jére.

A színpadi realizmus kialakulásában, elterjedésében és csaknem kizárólagossá válásában színháztörténeti előzmények éppen úgy szerepet játszanak, mint a közönség ízlésének – szintén nagyrészt történelmileg meghatározott – konzervativizmusa és a színházi nevelés-oktatás hagyományokra épü-

Boito: Mefistofele, r.: Kovalik Balázs, Magyar Állami Operaház, 2010. Fotó: Juhász Attila

lő, azokat folytató s egyben konzerváló jellege. (E jelenséget csak erősíti a film- és tévéiparban uralkodó hitelességigény.) Így a színházi előadások zöme ma is jól követhető és érthető történetmesélésre, a jól ismert és jobb esetben újraértelmezett darabok kultiválására, a szövegközpontúságra és a hitelességnek a hétköznapi valósághoz igazodó „igazságára" épül, azaz kevésbé kap terepet a posztdramatikus, illetve posztteátrális, valamint az ezekből kiágazó egyéb stílusú produkció. E szempontból tanulságos végigkísérni Kovalik Balázs hazai pályaképét, aki opera- és prózarendezéseiben hadat üzent a hazai játszási tradícióknak, és a német színház számos eredményét próbálta meghonosítani színpadjainkon. Jó ideje már nem itthon dolgozik.

A megmerevedett helyzetet nem változtatták meg sem külföldi együttesek vendégjátékai, sem külföldi rendezők vendégrendezései. Emlékeztetek arra, hogy, mondjuk, Harag György milyen ellenállásba ütközött a Nemzeti vagy a Vígszínházban (*Özönvíz előtt*, 1977; *Úri muri*, 1982), de említhetném Ljubimov, Menzel, Purcărete, Şerban, Tompa Gábor, Bocsárdi László s mások példáját is, akiknek magyarországi produkciói többnyire felemás eredménnyel és/vagy fogadtatással jártak. És elsősorban csak saját munkásságukon belül lehet kimutatni az amatőr színházi múlttal bíró rendezőknek (mindenekelőtt Ruszt Józsefnek, Paál Istvánnak, Ács Jánosnak vagy Árkosi Árpádnak) a konvenciókat felrúgó szemléletét a kőszínházi pályaszakaszukban, tevékenységük – jó pár kiemelkedő és színháztörténetileg is fontos előadásuk ellenére – az intézményes színház egészére nézve nem hozott lényegi változást.

De említhetem Halász Pétert is, aki a rendszerváltást követően hazatért (mint ismeretes, 1976-ban a hatóságok kitessékelték őt és csoportjának java részét az országból), és azt a színházi szemléletet próbálta itthon meghonosítani, amely az amerikai működését jellemezte, de hosszú távon még a Katona József Színház sem fogadta be, holott néhány rendezése és kezdeményezése (például az újságszínház) sikeres volt, ám az őt övező jelenség a strukturális közegben idegen maradt.

A Katona József Színház megalakulásával és kirobbanó sikereivel nagyjából párhuzamosan kezdték működésüket az első alternatívnak tekinthető színházak is. Persze ezek sem voltak előzmények nélkül, hiszen a hatvanas évek végétől megerősödő *amatőr színházi* kezdeményezések sok tekintetben hasonló szerepet töltöttek be a színházi életben, mint később az úgynevezett alternatívok: az intézményes és költségvetési intézményekkel szemben határozták meg magukat. Az Universitas Együttes, a Szegedi Egyetemi Színpad, a miskolci Manézs, a tatabányai Bányász, a zalaegerszegi Reflex vagy a Pécsi Amatőr Színpad, a Kassák, illetve a Lakásszínház, az Orfeo Stúdió valódi színházi műhelyként létezett abban a kinél több, kinél kevesebb mint egy évtizedben, amikor a hatóságok és a hivatásos színházi szakma ellenében dolgozhattak. Ezek az együttesek beépítették munkáikba, s ezáltal is közvetítették Magyarországra a külföldi vendégjátékaikon tapasztalt új színházi trendeket (Grotowski, Robert Wilson, Bread and Puppet, Living Theater stb.), előadásaikban a szöveg primátusát a teatralizálás váltotta ki. Nem véletlen tehát, hogy az intézményes színház hadat üzent e kezdeményezéseknek, és a hetvenes évek közepén sikerült is ellehetetleníteni e csoportokat.

A szellemet azonban már nem lehetett visszagyömöszölni a palackba. Újabb és újabb, rövidebb-hosszabb ideig működő csoportosulások jöttek létre, és a nyolcvanas évek közepére ismét kezdett kialakulni egy „ellenszínházi" mozgalom. Ez a felvirágzás azonban legalább két dologban lényegesen különbözött az előzőtől. Egyrészt ennek középpontjába nem elsősorban a prózai, hanem a tánc- és mozgásszínházi formációk kerültek – többek között a Természetes Vészek Kollektíva (Árvai György, Bozsik Yvette), a Kreatív Mozgásstúdió (Angelus Iván, Kálmán Ferenc), az Artus társulat (Goda Gábor), a Berger Táncegyüttes (Berger Gyula), de ekkor kezdte pályáját Nagy József is (*Pekingi kacsa*) –, másrészt az együtteseknek egyre kevésbé kellett amatőr körülmények között profi teljesítményt nyújtaniuk. Ugyanis a nyolcvanas évek közepétől a Soros Alapítvány, majd ennek hatására a rendszerváltást követően a Főváros, később a minisztérium is létrehozta a maga pályázati támogatási szisztémáját, s ezzel az addigi kétpólusú (hivatásos és amatőr) struktúra hárompólusúvá vált. Ezzel megszületett az alternatívnak, majd függetlennek nevezett szektor. Időközben az amatőrizmus erősen visszaszorult – az okok és a folyamat taglalása túllépne ezen áttekintés keretein –, s a harmadik pólusba a magánszínházak kerültek.

A függetlenek és a magánszínházak egyetlen szempontból sorolhatók azonos kategóriába: mindkét terület kívül esik az intézményes szférán, s ezzel együtt a költségvetés által garantált finanszírozási körön is, ezért anyagilag állandó bizonytalanságban kénytelenek dolgozni, s mivel ilyen körülmények között szinte lehetetlen a hosszú távú tervezés, a társulatépítés, a szisztematikusan felépített műhelymunka, mindez kihat vagy kihathat a művészi teljesítményükre is.

Mindazonáltal a nyolcvanas évek közepétől a független színházi szektor biztosította folyamatosan a színházi nyelv megújulását, a korszerű kihívásokra való feleletek szüntelen keresését, a valóságra történő reflektálás különböző módozatainak kutatását.

E műhelyek közül elsőnek a Monteverdi Birkózókört kell említenem, amelyet Jeles András 1984-ben hozott létre, és amely három év alatt olyan jelentős előadásokat mutatott be, mint a *Drámai események* vagy *A mosoly birodalma*. Ezek a szöveg roncsolásával vagy az operazenei megszólalással tudatosan szembehelyezkedtek az uralkodó színházi beszédmóddal. Ez az alkotói attitűd később is jellemezte Jeles színházi munkáit.

A másik műhely a Szkéné Színház volt, ahol a Regős János és Pál jóvoltából rendszeresen megtartott nemzetközi mozgásszínházi fesztiválok hatására egymás után születtek azok a magyar társulatok, amelyek a szószínházzal szemben a gesztus, a tánc, a zene és a képzőművészet nyelvén fogalmaztak. Ezek legtöbbje az évek során megszűnt vagy többszöri átalakulás után más-más formációban élteti e műfajt. (Kevés olyan együttes van, mint a Goda Gábor vezette Artus, amely máig töretlenül, de folyamatosan megújulva járja az akkor magának kijelölt utat.)

A nyolcvanas évek elejétől Somogyi István irányításával a Szkénében működő Arvisura Színház megmaradt a prózai kifejezésmódnál, de a kezdetektől kerülni igyekezett a realista fogalmazást, és produkcióiba nemcsak mozgásszínházi és folklór elemeket épített be, de a commedia dell'artétól a keleti maszkos játékokig számos nálunk lényegében ismeretlennek számító játékmóddal is kísérletezett.

Ebből a csoportból nőtt ki többek között Pintér Béla és Schilling Árpád. Mindketten a kilencvenes évek második felében alapították meg együttesüket, és merőben új színházi nyelvet alakítottak ki. De míg Pintér stílusa szokatlansága ellenére is megtalálta a mainstreammel való kapcsolódást, Schilling egyre inkább radikalizálódott, mígnem társulatát is feloszlatta, és a színházat a direkt politikai véleménykifejezés és aktivizálás eszközének kezdte tekinteni. Ma már külföldön él és dolgozik.

Mint ahogy a kétezres évek elején indult jó pár olyan alkotó is többnyire Magyarországon kívül alkot, aki nemcsak tematikailag, de formai tekintetben is nyelvmegújítónak számított. Ide sorolható Dömötör András, aki elsősorban az intézményes színházon belül kísérletezett a kifejezőeszközök bővítésével, vagy Bodó Viktor, aki sikeres kőszínházi pályakezdés után alapította meg a Szputnyik Társulatot. Ez utóbbi főleg fiatal, másként gondolkodó alkotóknak lett kísérleti terepe, akik minden produkciójukban valamilyen színházi hatáselem használhatóságát és érvényességét kutatták. És e körbe tartozik Mundruczó Kornél és Proton Színháza is, amely ma már szintén többször látható külföldön, mint itthon. Mindegyikük az anyagi bizonytalanság és a szűkös perspektíva miatt választotta a távozást.

Talán a legszélsőségesebben nyelvújítónak a Hudi László vezette Mozgó Ház Társulás számított, amely 1994-től nyolc éven át készült előadásainak mindegyikével megkérdőjelezte a fennálló színi konvenciókat. Hiába voltak ismertek és sikeresek külföldön, itthon perifériára szorultak. S ez az egész független szféráról éppen úgy elmondható, mint a bátortalannak tetsző kőszínházi nyelvújító kezdeményezésekről: alig van szélesebb körben is tapasztalható hatásuk.

Mégis némi bizakodásra adhat okot az, hogy az utóbbi évtizedben egyre több és főleg a fiatalok által elfogadott olyan színházi forma kezd meghonosodni, amely a közönségre nem csak vagy nem elsősorban mint befogadóra, sokkal inkább mint aktív résztvevőre számít. A részvételi, a dokumentum-, a közösségi, a problémafeldolgozó, a drámapedagógiai megközelítésű színház is csak kisebbségi, avagy rétegigényeket elégíthet ki, és nem fogja leváltani a kőszínházi modellt, de egy attól gyökeresen különböző színházi találkozás lehetőségét kínálja.

MA A LEGFONTOSABB SZÍNHÁZ A FUTBALL LETT

Rekonstrukciókísérlet: a hazai táncművészet elmúlt harminc éve

FUCHS LÍVIA tánctörténészt, HALÁSZ TAMÁS tánckritikust és SZABÓ GYÖRGYöt, a Trafó alapítóját, jelenlegi menedzser-igazgatóját PÉTER PETRA kérdezte. A kerekasztal-beszélgetést utólag írásban KRÁMER GYÖRGY táncművész-koreográfus kommentálta.

– A saját szakmai pályátokon hogyan vált kézzelfoghatóvá a rendszerváltás hatása? Mit csináltatok 89-ben?

Fuchs Lívia: 1989 első félévében a Táncarchívum vezetőjeként dolgoztam. A gyűjtemény az előző évben került át a Táncszövetségtől a Színházi Intézethez.[1] Ősztől viszont Dózsa Imre meghívására átmentem a Táncművészeti Főiskolára tánctörténetet tanítani. És ugyanekkor indult el a moderntánc-pedagógusképző, ami azért volt újdonság, mert korábban Magyarországon nem lehetett pedagógus diplomát szerezni annak, aki nem balettet és nem néptáncot tanított.[2] A másik, amire Tamás biztos jobban emlékszik, hogy az első művészeti menedzserképző, a Casus is elindult. Azelőtt semmi érdeklődés nem volt a tánc iránt, a kilencvenes évek elején viszont érezni lehetett, hogy a kortárs művészeti ágak között a táncnak hirtelen helye lett. És számomra az nagy változást hozott, hogy egyszerre rendkívül sok lehetőség nyílt arra, hogy tanítsak, mert óriási lett sokakban a kíváncsiság.

Halász Tamás: Nekem a 88-89-es időszakban nem nagyon volt táncélményem az operaházi meg Erkel színházi kötelező kűrökön kívül. 90-ben érettségiztem a Kisképzőben. Amikor 91-ben a Casusba kezdtem járni, Lívia volt a tánctörténettanárom. Hatan-heten elkezdtünk gyakornokoskodni Szabó Gyurinál, aki művészeti menedzsment kurzusokat tartott nekünk.

Krámer György[3]: Engem a rendszerváltás épp rövid szegedi pályafutásom alatt ért, Imre Zoltánnal közösen vezettük

1 Kerekasztal-beszélgetésünk a PIM-OSZMI Táncarchívumáról itt olvasható: http://szinhaz.net/2018/12/28/nehez-azt-a-pillanatot-megtalalni-hogy-ne-tunj-mohonak/.

2 Az 1990-ben alakult Táncpedagógusok Országos Szövetsége a mai napig szervez pedagógusképzést, l. http://tancpedagogusok.hu/rolunk/.

3 Krámer György (1956) táncművész, koreográfus. A Győri Balett alapító tagja, 1984 és 1989 között szabadúszó. Pályafutásának későbbi állomásai: volt a Szegedi Balett igazgatója, a Rockszínház vezető koreográfusa, az Operettszínház balettigazgatója, a Veszprémi Petőfi Színház koreográfusa, a Miskolci Tánctagozat (ma Miskolci Balett) vezetője. 1998 óta a veszprémi A Tánc Fesztiválja művészeti vezetője. Jelenleg a Pannon Várszínház koreográfusa.

Halász Tamás, Fuchs Lívia, Szabó György és Péter Petra

az újjáalakult Szegedi Balettet. Túl voltam a Győri Baletten plusz négy év szabadúszáson, és az ez idő alatt tapasztaltak alapján állítom, hogy a rendszerváltás a magyar színházi életben nem akkor kezdődött, amikor Szűrös Mátyás kikiáltotta a köztársaságot. És úgy gondolom, a kortárs táncban sem. Pont a Pecsában történtek is ezt támasztják alá. Már évekkel a politikai rendszerváltás előtt elkezdődött a mozgás ezen a területen is.

– Gyuri (Szabó György – a szerk.), *te 89-ben a Petőfi Csarnok programszervezője voltál, akkor már négy éve.*

Szabó György: Igen, és akkor már egyre komolyabb társulatok jöttek külföldről. Éppen ezért szerettem volna egyensúlyba hozni a magyar és a nemzetközi kínálatot. Egy próbahelyet kerestem, ahol a magyar produkciókat fejleszteni lehet. A másik fontos hatás akkor ért, amikor 88 körül kimentem egy párizsi művészeti vásárra. Ott voltak a világsztárok, nekem meg egy fillérem sem volt, és akkor megfogadtam, lesz még olyan, amikor én döntöm el, hogy kit hívok meg Magyarországra vendégszerepelni.

– Mert addig hogyan működtek a meghívások?

Sz. Gy.: Azokat a dolgokat mutattam be, amelyek valahogy beszivárogtak. Yoshiko Chuma a 180-as Csoport vonalán szivárgott be, Susanne Linke a Goethe Intézet révén. Hervé Diasnas talán Bozsik Yvette segítségével. Angelus Ivánon vagy Regős Pali bácsin keresztül is jöttek előadások. Tehát akkoriban ez nem egy tudatos válogatás volt, hanem ha valaki erre akart jönni, akkor azt bemutattam.

– Mi volt a várakozásotok 89-90-ben a szakmát illetően, és ez mennyiben teljesült?

Sz. Gy.: Én a pecsabeli munkámhoz az első hazai támogatást 1991-ben kaptam, addig mindent a nyugati országok kulturális intézeteitől szereztem. A rendszerváltás után abban biztos voltam, hogy ennek a „Kánaánnak" előbb-utóbb vége lesz, és előbbre kell lépni a finanszírozás terén. A nyolcvanas években kialakult egy közönsége az általam szervezett programoknak. Ez volt az első lépés. Akkoriban kezdtem el gondolkodni az intézményesülés módján, de akkor még nem volt költségvetésem. Azt gondoltam, hogy a következő lépés a költségvetés kell legyen, és később majd jöhet az épület. Tehát azt akartam, hogy a Pecsában legyen egy kis pénzem, amivel gazdálkodhatok, és amire építhetek.[4]

K. Gy.: Az kétségtelen, hogy a kilencvenes években felpörgött a dolog. Számomra izgalmas, pozitív várakozásokkal teli évtized volt. Egyre-másra jelentek meg új figurák a táncszíntéren. Ki életképesebbnek bizonyult, ki kevésbé. Röppályára állt az Artus, önállósult Bozsik Yvette, megjelentek a folklór felől érkező friss alkotók, Kovács Gerzson Péter, Juronics Tamás, később Horváth Csaba. Az évtized második felében itthon kezdett dolgozni Ladányi Andrea, feltűnt a rövid életű Sámán Színház Magyar Évával, útnak indult Fehér Ferenc, Csabai Attila, Ladjánszki Márta, hazatért Frenák Pál. Az ember csak kapkodta a fejét, annyi volt az érdeklődésre számot tartó újdonság.

Ez az évtized számomra izgalmas, folyamatos mozgásban lévő, színes táncéletet hozott. Vitákkal a Táncszövetség elnökségében, ahol rendre kisebbségben maradtam, és kevés eredményt lehetett elérni, de legalább meghallgattak. Kurátorként az NKA első ciklusában, ahol Sándor L. Istvánnal karöltve próbáltuk a független alkotók érdekeit érvényesíteni. A friss levegővel megtelt évtized vége felé aztán nem volt nehéz egy remek táncfesztivált létrehozni Veszprémben. A kortárs előadó-művészet első vidéki fesztiválja azonnali, elsöprő szakmai sikert hozott. Tanulság, hogy igenis meg lehet szólítani az innovatívabb előadásokhoz nem szokott vidéki közönséget, valamint az, hogy a kortárs tánc a kilencvenes évek magyar színházi életének legprogresszívebb szegmense volt. Én meg voltam győződve arról, hogy ez sokáig így is marad.

F. L.: Én azt gondoltam, hogy egy olyan folyamat indul el a rendszerváltáskor, ami elvezet egy komoly átrendeződéshez. A Táncszövetség az állam irányító szerepét szakmai érdekeknek álcázva működött évtizedeken keresztül, keményen kizárva mindenkit, aki nem tartozott a támogatottak berkein belülre. Számomra feledhetetlen az a híres táncszövetségi gyűlés, ahol végre a balett- és a néptánctagozat mellett megalakult a modernek tagozata. Emlékszem, Angelus Ivánnal fölmentünk Berczik Sári nénihez, és Sári néni csillogó szem-

4 https://magyarnarancs.hu/film2/fiatal_muveszek_klubja_trafohaz_innovacioba_invesztalni_szabo_gyorgy_klubvezeto-58351

mel mondta, hogy végre mi, modernek is élünk, és végre mi is el vagyunk ismerve. Negyven év után! Tele voltam reményekkel, mert azt gondoltam, hogy ez a nagyon zárt, nagyon hierarchikus világ át fog rendeződni. Hogy azok, akik eddig pénz nélkül, lehetőség nélkül, megtűrve, a periférián, de tehetségesen dolgoztak, azok számára majd lesz infrastruktúra, lesz támogatás, lesz lehetőség. Kurátorként vadul dolgoztam is ezen. Benne voltam a Soros Alapítvány kuratóriumában, és a Demszky Gábor vezette Fővárosnál is elindult a Színházi Alap kuratóriuma, amelyet sokáig Baán László irányított. Nagyon igazságtalan körülmények között, a színházak dominanciája mellett, nem végiggondolt kiírások béklyójában, kis pénzből persze eleinte nagyon piciket lehetett lépni, de azt gondoltam, hogy ezeket a szorító határokat majd klasszul ki lehet tágítani. Hát ilyen naiv voltam. A kezdeti lendületet – a mából úgy látom – egy iszonyatos megtorpanás követte. Illetve ma már rég visszarendeződés van, kemény visszarendeződés.

Sz. Gy.: Te ezt a pozitív szakaszt hol zárod le?

F. L.: Valamikor 2002 és 2009 között. Ennek utána kéne gondolnom.

K. Gy.: A pozitív tendenciák megtorpanását én először 2001-ben érzékeltem. Az akkori hatalom színházigazgatói kinevezési gyakorlata megmutatta, mit várhatunk az elkövetkezendőkben. Én néhány hónap alatt két színházból lettem kiebrudalva, nem szakmai okokból. Egészpályás letámadás, mondtuk, szerencse, hogy nem maradt akkor idejük befejezni, amit elkezdtek. A Nemzeti Táncszínház létrejötte önmagában pozitív fejlemény volt számomra. Szükség volt rá, kellett a táncművészet egyenrangúságának elismertetése miatt, és azoknak a játszóhellyel nem rendelkező budapesti és vidéki együtteseknek is, akik például a Trafóban vagy más helyeken nem kerülhettek közönség elé. Az is igaz, hogy ez azonnal konkurenciát jelentett a meglévőknek, elsősorban az eloszthatóforrások terén. Más kérdés, milyen lett a Nemzeti Táncszínház, és hogyan nyert teret kormányzati hátszéllel, az erő pozíciójából. Volt 2001-ben a szövetség elnökségének egy határozata, amelyben engem delegáltak Török Jolán mellé művészeti tanácsadónak. Kinevezésemet a később köztörvényesen elítélt akkori államtitkár egyszerűen megtagadta, amit az elnökség csendes közönnyel fogadott. Ez megmutatta számomra, hogyan tanulnak gyorstalpalón szervilizmust egyes honfitársaink, ha muszáj.

Furcsa, de úgy emlékszem, az első Fidesz-kormány távoztával nem maradt más a szakmai közéletben, csak a káosz. Beindult a helyezkedés, csúcsra járt az előszobázás, az lett a jó művész, a jó vezető, aki előbb odaért az államtitkárhoz, aki minél több emberét be tudta ültetni a kuratóriumokba, ahol szemérmetlenül divatba jött az „az a legjobb, ha elsősorban magunknak osztunk a közösből" gyakorlata. Az ebben résztvevők egy részének szüzessége az első Fidesz-kormány alatt veszett el, de a profi kurválkodást a későbbiekben sokan önszántukból tanulták meg. Az első évtized pozitív, kiegyenlítő folyamata megtorpant.

Aztán a centrális erő 2010-től úgy hatolt be ebbe a kaotikus helyzetbe, mint kés a vajba. Véleményem a mára kialakult állapotról sokkal lesújtóbb és borúlátóbb annál, hogy részletesen kitérjek rá. De egyet fontosnak tartok megemlíteni: a vidéki Magyarország kortárs tánccal való ellátatlansága, a mobilitás hiánya az elmúlt harminc év összes cselekvőképes résztvevőjének közös bűne. Ebbe a helyzetbe nem szabadna belenyugodnunk.

– Tamás, szerinted is volt megtorpanás, és ha igen, mikortól?

H. T.: Szerintem 2008 körül kezdődött.

– Mihez tudod kötni?

H. T.: Amikor a Tünet Együttes csinálta *A tünetegyüttes – reality a pincében* című darabot, Valcz Péter, az előadás dramaturgja sokat kutatott itt az archívumban, és emlékszem, volt egy sűrűsödési pont 2008-ban. Strukturálisan is, források tekintetében is.

Sz. Gy.: Én 2005-2006 környékére teszem ezt. 2005-ben az NKA Táncművészeti Kollégiumától nulla forintot kapott a Trafó. Amikor a Műhely Alapítványt 93-ban létrehoztam, akkor általában egy progresszív figurának tartottak. Miután a Trafó 98-ban elindult, ez az értékelés döntően megváltozott, mert már nem fejlesztő voltam, hanem ízlésdiktátor. Nem értették azt, hogy a Trafót a táncnak az innovatív szerepe érdekli.

Ehhez az is hozzátartozik, hogy 2004-ben beléptünk az Unióba, és a kulturális intézetek elkezdtek kiszállni a finanszírozásból, így fontossá vált a belső források felhasználása. Közben 2001-ben elindult a Nemzeti Táncszínház is, ami azt jelentette, hogy a Táncszövetség egyre erősebbé vált, és 2005-ben a Müpa megnyitásával kapott még egy játszóhelyet a szakma. Én úgy látom, hogy a kilencvenes években decentralizációs folyamat zajlott Budapest kulturális életében, sok kis intézmény indult el. Az első Orbán-kormánynál aztán paradigmaváltás történt, létrejött négy új épület, nemzeti identitású intézmények: a Nemzeti Színház (2002), a Nemzeti Táncszínház (2001), a Millenáris (2002) és a Müpa (2005). Ezzel együtt járt a források áthangolódása, és elindult egy centrális gondolkodás.

K. Gy.: A táncművészet mozgásának kialakulásában szervezőként, menedzserként, innovátorként kétségkívül jelentős szerepe volt Szabó Gyurinak, aki a leghamarabb szimatolta meg az új idők új szeleit. Aztán a Trafónak, ami egy csapásra a kortárs szcéna zászlóshajójává vált. Példát mutatott mindenkinek, és rangot adott az ott fellépőknek. A későbbi ízlésdiktátum vádja azonban nem volt egészen alaptalan. A Trafó fölkarolt, a vállára vett, majd laza mozdulattal ejtett alkotókat, formációkat. Fölkapott szlogeneket, amelyeket ezerrel tolt a szakmai köztudatba. Ezek persze nem üres jelszavak voltak, fontos tartalom és gondolat volt mögöttük, de mint egyedüli üdvözítő utak jelentek meg a kommunikációjában és a műsorpolitikájában, kizárva annak lehetőségét, hogy másképp is lehet érvényeset alkotni. A külföldimádat, a „bármilyen külföldi jobb, mint a legjobb magyar" szlogen – ez bizony sérelmeket okozott. Ráadásul a favorizált alkotók és produkciók szerintem nem mindig igazolták vissza Gyurit, voltak tévedései is. Ami számomra furcsa, hogy nincs törődés azzal, hogy aki kiszorul a Trafóból, az a senki földjére hull. A mindenfajta kánont konok következetességgel tagadó Trafó egyedüli rangos játszóhelyként maga is kánonná vált. És aki kirekesztődik a kánonból, az bizony bosszúért kiált. A Trafót körülvette egy sokszor kritikátlanul megengedő vagy éppen hozsannázó kórus. Az arisztokratikus, hegemóniáját féltő „másik oldal" pedig gyanakvással, irigykedve és lesajnálva fogadta az eseményeket. És miközben ezeket mondom, gyorsan hozzáteszem, kevesen tettek annyit a kortárs előadó-művészetért, mint Gyuri és munkatársai.

F. L.: Azt ne felejtsük el, hogy a Nemzeti Táncszínház hogy indult. A Táncszövetség 1983-tól azért küzdött, hogy legyen egy saját játszóhelye az általa kezdeményezett Táncfórum sorozat számára. Hogy ne kelljen állandóan kibérelni az Operettet, a mostani Hagyományok Házát vagy a Vígszínházat. Hogy ebből végül a Várban a Nemzeti Táncszínház lett, ez kimondottan a Fidesz-kormány koncepciója volt, ami nem

Halász Tamás és Péter Petra

állítható párhuzamba az új Nemzeti Színház koncepciójával. A szakma egy része, akiknek nem volt hol fellépnie a fővárosban, akart magának egy játszóhelyet. Hogy ebből végül egy nemzeti státuszú intézmény lett, hát ez történelmi véletlen.

– Amikor azt mondod, hogy „a szakma", mit értesz alatta?

F. L.: Azért mondom, hogy „a szakma" – és ilyenkor az idézőjelet mindig hozzá kell érteni –, mert a Táncszövetség magát folyamatosan szakmának hívja, és azt gondolja, hogy a többiek nincsenek is. Én nagyon sokáig voltam a Táncszövetség tagja, de amikor láttam, hogy a szakmai mellérendeződés rövid évei után a Táncszövetség elkezdi erőből visszaépíteni a hatalmát, akkor azt gondoltam, nincs ott keresnivalóm.

Sz. Gy.: Igazából én azt a 2005-ös NKA-döntést azért tartom egy fordulópontnak, mert akkor éreztem, hogy visszatér a hierarchia. Hiszen nemcsak a Trafó, de a Trafóban fellépő művészek is kevesebb támogatást kaptak. Azt a gesztust éreztem ebben a döntésben, hogy mi vagyunk az urak. Úgy éltem meg, mint egy móresre tanítást.

– A Kádár-korszak kultúrpolitikai struktúrája a 3T – tiltott, tűrt, támogatott – rendszere volt. Hogyan látjátok, vannak-e ennek máig érezhető nyomai?

F. L.: Szerintem nem szűnt meg, csak a nagyságrendek mások.

Sz. Gy.: Én a munkám során nagyon sokszor voltam megalázó helyzetben, hogy lenézik azt, amivel foglalkozom. A 80-as, 90-es években, ha ilyen helyzet jött létre, nagyon sok ember azért tudott mégis kreatív lenni, mert volt lehetősége továbblépni. Engem nem izgatott, mit gondolnak, mert én akkor is mentem a magam útján, nem vagyok egy olyan típusú ember, aki megsértődik. De ha ma valakibe belerúgnak, akkor azt ki tudják szorítani. Nincs ablak, amin visszamászol, ha kidobnak az ajtón. Pláne az utóbbi tíz évben.

– Kikből állt a közönség? Hogyan fogadta a sajtó az előadásokat?

H. T.: A régi felvételeken félelmetesen izgalmas nézni, ahogy jön be a közönség, és leül. Kiket ismersz fel, milyen korosztály, hogy vannak fölöltözve? Kik voltak például azok, akik a DV8 első vendégjátékakor (*Strange Fish*, 1992) megostromolták a Petőfi Csarnokot? Villámhárítón másztak föl, betörték az ablakokat, a biztonsági őrökkel kergetőztek a folyosókon. Én sem jutottam be, pedig akkor ott dolgoztam önkéntesként. Százak maradtak kint az épületen kívül.

F. L.: Lehet, hogy tömegek maradtak kint és ölték egymást, de én még életemben annyi pizzát nem ettem, mint a DV8 sajtótájékoztatóján.

Sz. Gy.: Senki nem jött el a sajtó részéről.

F. L.: Csak én voltam ott. Senki sem tudta, ki és mi az a DV8.

Sz. Gy.: Én sem. Regős látta Londonban a *Monochrome Men*t, és ő ajánlotta be.

– És hogy került oda az a sok ember?

Sz. Gy.: Hónom alatt videokazettával, kezemben szórólappal mentem mindenhová.

– Hol, kiknek mutogattad?

Sz. Gy.: Akinek csak tudtam. Abban az időben kevés olyan hely volt, ahol összejöttek az emberek. Bevittem a Fregattba ötven stencilezett szórólapot, szia-szia, mindenkit ismertem, odaadtam. Tudta az ember, hogy négy-öt helyre elviszi a plakátot, és kész. FMK, egyetemek.

F. L.: Nagyon tanulságos lenne a Magyar Televízió archívumát olyan szempontból megnézni, hogy az egész hazai független mezőny alkotásaiból 89 óta mit rögzítettek. Egy kezemen meg tudom számolni, mire figyelt oda a közszolgálati televízió. Viszont sokáig ment a *Kultúrház*, a tévé késő esti kulturális hírműsora, s ezekben az adásokban teret kaptak a kortárs művészetek, így mi is sokszor ültünk bent kerekasztal-beszélgetésen. A 90-es évek végéig a tévé fontos médium volt. Hankiss Elemér idején rengeteg kulturális műsor ment, minden művészeti ágnak volt saját magazinműsora, némelyiknek több is, így indulhatott el a *Tánctár*, ami 1998-ig élt.

H. T.: Az is borzasztó érdekes, hogy a rendszerváltás környékén a sajtóban milyen rianásszerű nyilvánossághoz tudott jutni a szféra. Több országos politikai napilapnál is rendszeresen jelenhettek meg hosszabb írások, interjúk is a kortárs táncról.

F. L.: Még a vidéki lapokban is voltak komoly kulturális rovatok. Sulyok Erzsi például Szegeden nagyon keményen segítette Imre Zolit meg a Szegedi Balettet.

Halász Tamás és Fuchs Lívia

H. T.: A *Népszabadság*nál 2000 körül még tudtam féloldalas interjúkat közölni a huszonéves művészekkel. Ma ez szinte elképzelhetetlen.

Sz. Gy.: De nem mindegyik újságíró volt tájékozott. 88-89 körül lehetett, hogy Bogyai Katalin eljött a Pecsába egy vendégjátékra riportot készíteni egy híres társulattal. Míg várakoztunk a tévéstábra, valami olyasmit mondott, hogy „hát Gyuri, tudod, ezek nem komoly dolgok, amik hozzátok jönnek". Tehát nemcsak a politika volt korlátozó, hanem volt egy nagyon kemény lesajnáló mentalitás is.

F. L.: De ez a kultúrpolitikai mentalitással függ össze, hogy minden, ami kicsit is avantgárd, az komolytalan.

Sz. Gy.: Bizonyos emberek bent voltak egy status quóban, és ezek az emberek sokszor nem voltak tisztában azzal, hogy mi micsoda, és próbálták degradálni, amit csináltunk. De ugyanez megvolt a Trafóban is. Emlékszem, amikor elhoztuk Heiner Goebbelst. A *Magyar Narancs* kulturális szerkesztőjének szóltam, hogy ez nagyon nagy név, kéne foglalkozni vele. Teljesen ki volt akadva, hogy ő erről soha nem hallott, és teljesen leiskolázott. Aztán eljött, és írt, hogy nem is volt annyira érdektelen a dolog. Ez is hierarchia.

– 89 után milyen politikai, gazdasági, kulturális változások voltak döntő befolyással a hazai táncművészet formálódására?

F. L.: Én az MMA-t látom olyan új jelenségnek – és csak nagyon élesen tudok fogalmazni –, hogy az állami megbízások és támogatások vagy akár a turnék terén újabban nem a teljesítmény, hanem a tagság számít. Érdemes megnézni a személyes karriereket, hogy aki egyszer csak egyre több lehetőséget kap, mögötte mindenhol ott van az erős MMA-támogatás. Ezt nem tudom máshogy lefordítani, mint úgy, hogy ha párttag vagy, akkor segítünk neked, lesz pénz, paripa…

Sz. Gy.: Ez a hatalomnak a megnyilvánulási formája. Én a legerősebb problémának azt az elitellenességet tartom, ami megjelenik a politikában, aztán végigfut az oktatásban, a médiában is. Ehhez kapcsolódik a mobilitás hiánya, és mindez a hagyományok megerősödését hozza.

– Milyen hagyományokra gondolsz?

Sz. Gy.: Azokra a gondolkodási módokra, azokra a modellekre, amelyek már léteznek, nem pedig az újításra, az innovációra. Lehet látni, hogy ma a legfontosabb színház a futball lett. A magyar táncnak nagy problémát okoz a magyarországi színházi repertoárrendszer, mert a belső mobilitás iszonyú nehézkes. Mindez a mozgástér leszűkülését eredményezi. És ha semmi sem mozog, akkor válik nagyon erőssé a hierarchia. A magyar táncnak mindig az a kérdése, képes-e a mobilitásra. Én például nagyon fontosnak tartom, hogy a vidéken létrejött társulatok végre mernek fesztivált szervezni.

– A vasfüggöny lebontása után hogyan tudta pozicionálni magát nemzetközi közegben a hazai táncművészet?

H. T.: Nekem állandó gumicsontom Ausztria. Dacára annak, hogy az Artus már a 80-as évek közepén járt ki Bécsbe, önerőből, Trabanttal, dacára annak, hogy alig két óra kocsival egymástól a két város, nincs igazi kapcsolat. Nem hiszem, hogy jönnének ide osztrák kritikusok, és nem nagyon hallottam az elmúlt tíz évben, hogy Ausztriából – Chris Haringen kívül – jött volna bármilyen előadás.

F. L.: Én igazából nem értem, hogy ez alatt a harminc év alatt vagy az első tizenöt évben miért nem történt meg egy valódi áttörés a vasfüggönyön, mármint művészi szempontból. Az Artus miért nem futott be nagyobb nemzetközi karriert? Bozsik Yvette-nek miért volt olyan rövid a nemzetközi karrierje? És újabban Hód Adrienn dolgai is akadoznak. Ez valószínűleg menedzselés kérdése, mert szerintem sokaknak lenne helye a nemzetközi vérkeringésben, és mégsem kerülnek bele. Nem alakult ki egyik társulatnál sem a koncepciózus, anyagilag is megtámogatott, stratégiailag kigondolt táncmenedzselés.

Sz. Gy.: Ez nem csak menedzselés kérdése. Hogy ki tud befutni, azt a piac dönti el, de az államnak helyzetbe kéne hozni a magyar művészeket egy exportkoncepció mentén. Most egy tradicionális koncepció van, ami a mi munkánktól távol esik.

F. L.: Hogy ez a helyzetbe hozás mennyire evidens lenne, de nincs így, arra egy emlék: amikor a balatonfüredi konferencián (2011) a nemzeti-nemzetközi reprezentációról esett szó, egy angol résztvevő elképedve mondta, hogy nekik eszükbe sem jutna egy skót néptánc- vagy egy ír sztepptáncegyüttest mint a brit kultúra képviselőjét külföldre utaztatni. Ők kortárs művészetet utaztatnak, mert számukra az reprezentálja a brit kultúrát.

Sz. Gy.: Amikor a francia forradalom évfordulóján, 89-ben a Győri Balettnek volt a vendégjátéka Párizsban, azt mondták a franciák, hogy Magyarországon többet kéne tenni a magyar táncért. Úgy beszéltek velem, mintha én valami számottevő ember lettem volna. Nálunk az állami szerepvállalás mindvégig hiányzott. De egyébként ez egy általános probléma, hogy a magyar állam ugyan sokat költ kultúrára, viszont az export terén a hatékonysága rendkívül alacsony.

– Ma kialakulóban vagy újjáéledőben van egy underground kultúra. Mennyiben hasonlít ez a Kádár-kori ellenkultúrához?

Sz. Gy.: Ez egy teljesen természetes dolog. Ha azt látják a fiatalok, hogy amit az intézmények bemutatnak, az nem találkozik az ő életükkel, akkor elkezdenek máshol dolgozni. Ma van egy új underground, amely szembefordul a mai kánonnal, a mai politikával, a mai közállapotokkal, rendkívül radikálisan és nem szalonképesen fogalmaz. A táncosoknál azt látom, hogy amit a Trafó progresszióként értelmez, azt ők nem fogadják már el. Nem a testi kifejezésre teszik a hangsúlyt, hanem a felé próbálnak elmozdulni, amit én konceptuálisnak hívok. Ezt figyelni, követni kell, és nem szabad rátelepedni. Kis helyeken kis pénzből jönnek létre olyan alkotások, amelyeknek nincs erős intézményi kötődésük, ezért lehetnek radikálisabbak is. Csak aztán ha létrejön egy érték, azt bekebelezi a rendszer.

– Az intézményrendszer?

Sz. Gy.: Nem, hanem a Nyugat, amennyiben kiköltözöl. A piac rálát az értékre, és berántja, mint a bolgár Ivo Dimchevet. Mert abban a pillanatban, hogy valaki létrehoz egy értéket, jönnek az indák – vagy a politika, vagy a piac felől –, és azonnal bekebelezik.

– Ha az új underground nem az intézmények közelében jön létre, mennyire van rálátásotok ezekre a kísérletekre?

F. L.: Én is azért tudok róluk keveset, mert ezek tipikusan nem azok a helyszínek, ahova én eljutok. Úgy látom, hogy ők elsősorban nem a színházakba akarnak bejutni. Dömötör Luca generációjára gondolok, vagy akár Vadas Tamara munkáira. A közösségi tánc, a civilekkel való együttműködés teljesen új nálunk, amit például Szemessy Kinga csinál. Talán ezt a piac sem fogja lenyúlni, mert annyira idegen terület a hagyományos tánc- és színházfelfogáshoz képest. Nem tudom, hogy ezt undergroundnak lehet-e hívni, de hogy kísérleti, az biztos. Szerintem nagyon lényeges különbség, hogy a 80-as években az akkori függetlenek olyan szempontból akartak ellenkultúrát csinálni, hogy egy más gondolkodásmódot, más művészeti nyelvet képviseltek, de mégiscsak műveket készítettek, és a társulati lét felé orientálódtak. Ezek a fiatalok pedig az intézményesült közegből lépnek ki ezekbe a nem vagy alig színházi terekbe. Ez nem az az underground, hogy mi majd kicsiben, kicsit másként, mondjuk, projektekben, de hasonlót csinálunk, mint a „nagyok", hanem teljesen más működés.

Sz. Gy.: Én a közönséggel való munkát nem tartom olyan új dolognak, szerintem az már nagyon régóta zajlik. De ezek a művek eldöntetlen dolgok, útkeresések. És ezekhez sokkal jobban illik az, ha szabad terekben történnek.

– Ezek az alkotók nem feltétlen művekben gondolkoznak. Az intézmények meg általában műveket vesznek. Dömötör Luca generációja sokfelé tart workshopokat, fesztiválokra járnak, innovatív oktatási formákkal kísérleteznek. Érezhetően van igény arra, amit ők a művészettel kezdeni tudnak. De ami nem műgyártás.

Sz. Gy.: Azt tapasztaltam, hogy a fiatal generációt nem az érdekli, hogy egy mű jó-e, vagy sem. Hanem hogy van-e újdonsága vagy valami olyan tartalma, ami számára pluszt jelent. Az már kevés, hogy valami jó mű. Ilyenkor fölmerül a finanszírozás kérdése. A nyugat-európaiakkal van erről egy vitám. Én most olyan előadásokat próbálok hozni, amelyekkel sikert generálhatok. Mert akkor várható, hogy lesz finanszírozása a területnek. És ha van finanszírozás, akkor kicsit több pénz lesz kísérletezésre is. Nyugat-Európában most is meg tudják csinálni azt, hogy támogatják ezeket a kísérleteket, de a közönség egyre inkább olvad. Ami előbb-utóbb azt fogja eredményezni, hogy eltűnik a finanszírozás mögülük. Érted a logikát? Nekem azt mondják, hogy amit én képviselek, az művészetellenes. Én meg azt mondom, hogy pont a művészetért csinálom. Ez egy nagyon erős dilemma, hogy akik ilyen kísérleti munkákat csinálnak, lehet, hogy csak a Nyugathoz kapcsolódóan tudnak majd létezni, mert ott van erre pénz.

Szabó György. Fotók: Éder Vera

FRITZ GERGELY – TURBULY LILLA

MADÁCH TÉRI VETKŐZTETŐ

Kertész utcai Shaxpeare-mosó – Örkény Színház

Turbuly Lilla: Már a cím és a bemutató előtti napokban nyilvánosságra került videórészlet alapján sejteni lehetett, hogy ez egy olyan előadás lesz, amelyről sokat fognak beszélni, és amely erősen meg fogja osztani a közönséget. Az első reakciók is ezt mutatják: két nappal vagyunk a bemutató után, és már olvastam felsőfokban fogalmazó és teljesen elutasító kritikát is. Ha nem is ilyen végletes módon, de magamon is érzékelem ezt a megosztottságot. Az, ahogy az első felvonásban (szó szerint) levetkőztették Shakespeare-t, felépítettek egy konstruált, ám mégis sok ponton ismerős erzsébetvárosi miliőt, majd lehengereltek bennünket az egészen pazar báljelenettel, magával sodró élmény volt. Izgalmas, egyszerre Shakespeare-hez hű és nagyon mai. Ehhez képest úgy éreztem, hogy a második felvonásra kicsit elfogyott a muníció, és amikor az ingercunami után az eredeti drámai fordulatok mai viszonyokhoz való adaptálása következett, az már nem sikerült ennyire jól.

Fritz Gergely: Igen, valóban érzékelhető volt a bemutató előtt egy nagyfokú várakozás az előadással kapcsolatban, amit több jelenség is táplált. Egyfelől az, hogy Bodó Viktor már alig dolgozik Magyarországon, másfelől pedig maga a helyszín, hiszen ne hagyjuk figyelmen kívül, hogy az Örkény Színház fogadta be az előadást, ahol Bodó még sosem rendezett. Maga a cím és a rendező személye is elüt attól a klasszikusokra épülő és esztétikailag kevésbé bátor évadszerkesztéstől, ami az Örkényt az elmúlt években jellemezte. Ezért is vártam kifejezetten az előadást, az Örkény társulata ugyanis ütőképes csapat, ám az elmúlt időszakban mintha a vezető színészek is beszorultak volna egy bizonyos karakterjegybe, s alig volt rendező, aki a váratlanság kockáztatásával felrúgta volna ezt a hallgatólagos megegyezést. Bagossy László és Mácsai Pál hagyományos, realista játéknyelvéhez képest ezért is üdítő Bodó debütálása a Madách téren. Mindettől függetlenül a végeredménnyel kapcsolatban bennem is ugyanaz a megosztottság munkál, mint amit te is említettél. Persze kétség sem fér hozzá, hogy Bodó radikálisan nyúl a *Rómeó és Júliá*hoz, ami nálunk finoman szólva sem megszokott. Nagyon izgalmas, hogy – annak ellenére, hogy idehaza szinte csakis így játsszák – Bodó túl mer lépni a darab szirupos-romantikus értelmezésén. Mégis erősen azt éreztem, hogy az előadásnak van egy markáns öltözéke, azaz ott a Bodó színházát jellemző formai dinamizmus, amelyet a rendező ráhúzott ezúttal a *Rómeó és Júliá*ra. Az ábrázolt Kertész utcai közeg, tehát az erzsébetvárosi miliő sablonos díszletszerűségben van jelen: mintha csak a gegforrás érdekelte volna Bodót, és a mai magyar valóság, a Kertész utca szociokulturális közege, az ott uralkodó magatartásformák (patriarchátus, macsókultúra, női önalávetés) bár megjelennek, a súlyuk mégis elveszik az ironikus gegkavalkád következtében. Benned mi okozta a vegyes érzéseket?

Turbuly Lilla: Éppen ez: hogy mi van a forma mögött? Több tud-e lenni a gyilkos iróniával elrajzolt Kertész utcai társadalmi látkép bármelyik világváros nagyvárosi dzsungelénél? Kell, hogy több legyen? Vagy az a cél, hogy megmutassák: az örök emberi történetek (beleértve a szemellenzős ellenségeskedést is) négyszáz évvel Shakespeare után is lényegében ugyanúgy működnek? Amit jól eltaláltnak és a mai Magyarországra nagyon jellemzőnek érzek, az az erősen maszkulin világkép, amelynek fő mozgatóereje az erőszak és a félelem. Így is kezdenek: már az előtérben robban az agresszió, és borulnak a kukák. (Más kérdés, hogy erről a nézők egy része lemarad, ahogy Kapulekné és Párisz a szünetben zajló aktusáról is, de hát ez egy nagyvárosban már csak így van, belebotlunk, vagy éppen nem botlunk bele bandaháborúkba és viszonyokba.) Az Örkény társulatában arányaiban sok a fiatal férfiszínész, és az előadás ezt ki is használja, tombol a tesztoszteron a színpadon. Kérdéses azonban (a) Herczeg (Gálffi László) szerepe. Egy remek jelenetből (Jéger Zsombor Gerije az igyekezettől majd megszakadva és a vízforraló gőzétől izzadságban úszva lágy tojást főz neki) azt érzékeljük, hogy ez a Herczeg a környék rettegett ura, aki bármikor robbanhat. De nem robban, dalban oldódik, majd elpárolog az előadásból. Ugyanígy kétségeim vannak a történet végével, Júlia halálával kapcsolatban is. Az teljesen rendben van, hogy az eredeti, tetszhalottas verzió ma hihetetlen. De hogy egy mondattal elintézzük, hogy az apja az esküvőn megütötte, Júlia beverte a fejét, és meghalt?! Te hogy látod?

Fritz Gergely: Éppen ez az alapkérdésem, hogy ez az előadás komolyan veszi-e saját magát. Nekem erősen a nemleges irányba tendál a véleményem. Szerintem a maszkulin világképnek, amelyet említesz, csak néhány jelenetben lesz valódi tétje. Például amikor Kapulek (Csuja Imre) mint a patriarchális család feje ellentmondást nem tűrő hangon megmondja Júliának (Kókai Tünde), hogy kihez fog férjhez menni. Annak a jelenetnek volt súlya, ellenben az általad is említett Herczeg-antrénak kevésbé: az előadás játékstílusa mindvégig (ön)ironikus, eltompul a társadalmi-politikai üzenet éle a Bodó-formanyelv filmes utalásháló jának örvényében, illetve az önreflexív, szerepkiléptető játékmód által. Gálffi nem maffiafőnök, hanem éppen azokat a gesztusokat és mozdulatokat tudja kitűnően, reflexív módon előhívni és láthatóvá tenni, amelyekkel a maffiafilmek operálnak. Erre a közönség

is azonnal reagál: a maszkulin agresszió valóban érzékelhető, vizuálisan megjelenik a Kertész utcai társadalmi tabló, de mindez jócskán elrajzoltan van jelen, amiért leginkább a mesterien előkészített gegek a felelősek. A közönség nem véletlenül nevet a játékidő jelentős része alatt. Ezért nem hiszem, hogy szociológiai érzékenységgel közelítve komolyan kellene venni a felskiccelt társadalmi-politikai kontextust. Az, hogy az igazgatót, Mácsai Pált bicikliszerelőként és felzselézett hajú alter rockzenészként látjuk (mint Lőrincet), eleve ironikus. Jól felöltöztetett előadás ez: minden oda van biggyesztve a színpadra jelként, látjuk, halljuk, de a feldobott témák nincsenek koherensen kifejtve, így a történet vége sem. Ezért a komolyan vehetőség kérdése, hiszen releváns témák bukkannak fel és ismerős karakterek mozognak a színen: az említett Kapulektől a Csíksomlyóba járó Dajkáig (Csákányi Eszter), akinek nemzetiszínű szalagok lógnak a ruhájából. Csak nem tudjuk, hogy kik ők, és mi közünk van hozzájuk.

Turbuly Lilla: Úgy látom, a forma és a tartalom kérdésében nagyrészt egyetértünk: a mélységgel kapcsolatban vannak kétségeink. Nézzük a szöveget! Az átírás során (Závada Péter munkája) számos kérdésben kellett dönteni, mi az, ami ma már hihetetlen vagy hiteltelen, mit hagyjanak meg az eredetiből, és mit ne. Így lett Juliska (ahogy a dadája szólítja) huszonhat éves, így maradt ki a Rosaline-szál, Rómeó helyette a szerekkel van szerelemben, és ezért küldi el Júlia melegebb éghajlatra a tetszhalált előidéző szerét ajánlgató Lőrincet. A drámát azonban mégsem fordították teljesen a feje tetejére, bizonyos pontokon nagyon is ragaszkodtak az eredeti történethez, és ez a megszüntetve megőrzés okoz ellentmondásokat, például a házassággal kapcsolatos kérdésekben. Egy mai huszonhat évesnek nem a házasság az első gondolata, egy kényszerházasság elől pedig felül az első fapados járatra. Az viszont tetszett, ahogy egy látványos és határozott gesztussal jelezték: itt senki ne számítson shakespeare-i szövegre, se kötött verselésre, még Nádasdy Ádámtól is elnézést kértek, majd a szerzőt és szövegét egyaránt pőrére vetkőztették. Ebben a redukált, négybetűs szavakkal sűrűn megtűzdelt nyelvben is van azonban slam poetry, és előfordul olyan felszárnyaló, költői kiugrás is, amilyen a Mab királynéról szóló rész. Ahogy az előadás sötét, vigasztalan tónusú vagy éppen kaotikus-zűrzavaros kavalkádjából is kiugranak álomszerű szépségek, mint Júlia fehér, a többiek fölé emelt ragyogása vagy a szélütött Montágné (Takács Nóra Diána) lúdbőröztető éneke. A szöveg, a rendezés és a képi világ is remekül él az ellenpontozás lehetőségével.

Mi? Kertész utcai Shaxpeare-mosó – William Shakespeare Rómeó és Júlia című drámája, Závada Péter átirata és a társulat improvizációi alapján
Hol? Örkény Színház
Kik? Máthé Zsolt, Jéger Zsombor, Dóra Béla, Nagy Zsolt, Polgár Csaba, Hámori Gabriella, Csuja Imre, Gálffi László, Felhőfi-Kiss László m. v., Takács Nóra Diána, Vajda Milán, Ficza István, Novkov Máté, Csákányi Eszter, Mácsai Pál, Kákonyi Árpád, Kókai Tünde, Patkós Márton / Díszlet: Schnábel Zita / Jelmez: Nagy Fruzsina / Zene: Keresztes Gábor, Kákonyi Árpád / Dramaturg: Gábor Sára, Turai Tamás / Világítás: Bányai Tamás / Rendező: Bodó Viktor

Patkós Márton és Kókai Tünde

Fritz Gergely: Igen, nagyon érdekes, ahogyan az eredeti történet megőrződött ebben a bodói világban. Viszont ennek következtében rendkívül tézisszerű az előadás üzenete, hiszen mintha a rendezés azt sugallná, hogy a szerelemnek semmi sem állhat az útjába, Rómeó és Júlia még ebben a lecsúszott, antitranszcendens világban is egymásra talál. Sőt, a szerelem lesz az, ami a szerhasználat helyett valami értelmet kölcsönöz Rómeó életének. Ezt nem érezted banálisnak? Kókai Tünde Júliája és Patkós Márton Rómeója a sztereotip

Z-generációs karakterjegyek mellett a maguk visszafogott és egyszerűséget tükröző játékával elütöttek az előadás alapnyelvezetétől.

A forma-tartalom-látvány háromszög kapcsán itt jegyezném meg, hogy a teljes előadás némi ízléskritikát is igyekezett kommunikálni: az általad is említett generációs szál számomra szintén az egész előadáson átvonuló jelnek tűnt. A rendező és Závada Péter nyilvánvalóan jól ismerik, hogy melyek a főbb esztétikai irányvonalak a mai magyar színházban. Kiemelnék néhány jelenetet: a kezdés előtti közjátékot az előtérben, a nézőtér folyamatos bevonását az első felvonásban (amikor a Dajka és Kapulekné átgázol az ötödik soron, s Kapulekné megjegyzi, hogy „ez nem a Madách"). Emellett Ábrahám (Dóra Béla) cigit kér a nézőktől, valamint Péter (Novkov Máté) a felvonás végén a mesefilmek ismert szinkronnév-felsorolását imitálva id. Vecsei H. Miklós (!) nevét is kiejti. Ezek a gesztusok számomra a Sztalker Csoport előadásainak bujtatott parodizálásának tűntek, különösen a már említett bulijelenet, amikor megtelik a nézőtér két oldalfolyosója tinilányokból álló statisztákkal, akik később fel is mennek a színpadra tombolni. Bodó tehát nekimegy a mainstream kultúrafogyasztásnak, ám ha újfent rápillantunk a formára (túltolt filmes effektek, folyamatos kikacsintás, a színházi helyzetet reflektáló színészi játék és gegparádé), akkor ez a nem is show-, hanem cirkuszszerű öntvény mintha önmagát hitelteleníténé, hiszen egyvalamire nem terjed ki: az Örkény törzsközönségét nem rántja ki a komfortzónájából.

Turbuly Lilla: Nem gondoltam rá, de igazad van, mindez akár paródiának is felfogható, miközben a túlzásig vitt ötletkavalkád Bodó világára is jellemző. Én úgy láttam a bemutatón, hogy a közönség vevő volt az előadásra; hogy az a komfortzónájából mennyire mozdította ki, nem tudom, de radikális kirántásnak én sem gondolom. Az eszembe jutott közben, hogy a kortárs táncszínházban teljesen megszokott férfi meztelenség hangsúlyos megjelenése (szemben Júlia és Rómeó árnyékban hagyott szerelmes éjszakájának visszafogott ábrázolásával) vajon itt mennyire hat szokatlannak, netán irritálónak. Hogy egy ilyen világban csak a szerelem adhat értelmet a fiatalok életének, az persze banálisan hangzik, de ha ezt a világot lényegében, és nem csak külsőségeiben mutatja meg az előadás, akkor ezzel nekem nincs bajom.

Nem hagyhatom említés nélkül, hogy Schnábel Zita, Nagy Fruzsina és a Magyar Képzőművészeti Egyetem látványtervező szakos hallgatói annyi ötlettel, apró részlettel gazdagon rakták össze a látványvilágot, hogy csak azért is érdemes lenne még egyszer megnézni az előadást. Karakter és jelmez emlékezetes találkozása például Hámori Gabriella Kapuleknéja, a minden ízében és mozdulatában a testre és az érdekre épített élet megformálása.

Fritz Gergely: Utóbbi gondolatodhoz csatlakoznék: Hámori Gabriella kinézete valóban tűpontosan mutat rá a karakter státuszára, az első tíz percben nem is ismertem rá. Azonban nem érzem ennek az etikai súlyát: Bodó láthatóan szeretett volna valamit közvetíteni a „mai magyar valóságról", ám ha már a meztelenséget és Kapuleknét is említetted, számomra ezek öncélú gesztusok maradtak (még ha a Shakespeare-vetkőztetésnek volt is jelentése), ahogy a vérfürdő, tehát Tybalt (Nagy Zsolt) és Mercutio (Polgár Csaba) megölése és a már említett műpéniszes pornójelenet is a szünetben. Kontextusidegen és meghökkentő, hogy mindez az Örkényben történik, de ezen felül (illetve pont emiatt) mégsem éreztem benne radikalizmust. Megtehetem, megteszem, és ti úgyis befogadjátok – mintha ezt üzenné a rendezés. Csak ismételni tudom magam: a formához tartalom kerestetett volna.

A látványvilág egyébként valóban megkapó és gazdag, ám a mosó belseje Bodó vígszínházi *Revizor*-rendezésének lepukkant uszodájára hajazott, a belső tér zöld színárnyalata engem rögtön arra emlékeztetett. Mintha Bodó korábbi munkáinak fényében a technikát illetően minden túlságosan ismerős lett volna.

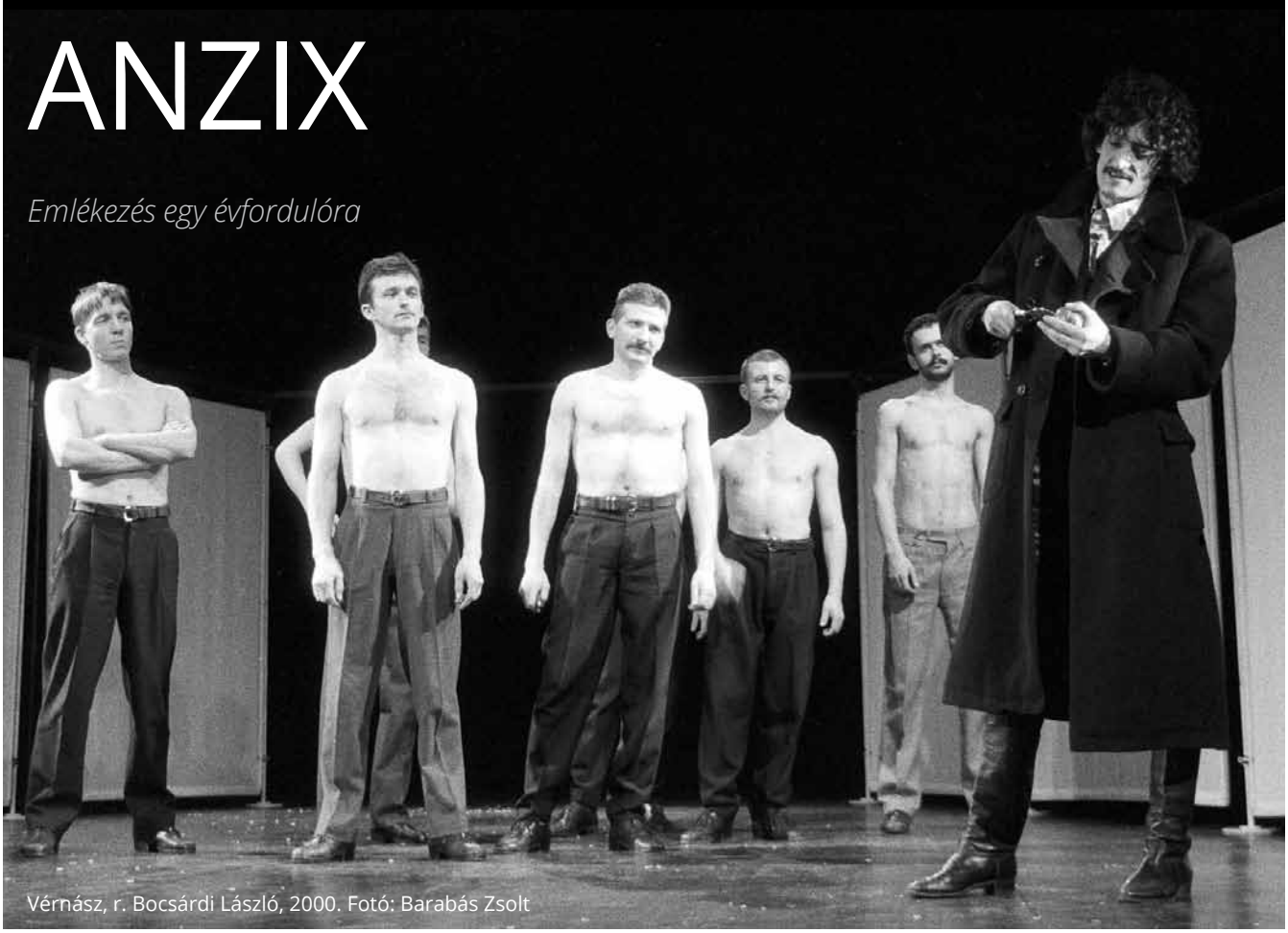
Jéger Zsombor, Máthé Zsolt, Polgár Csaba, Patkós Márton és Vajda Milán. Fotók: Horváth Judit

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház a 2018/2019-es évadban ünnepelte fennállása 70. évfordulóját. A társulat igazgatója, Bocsárdi László 2019-ben két előadást rendezett, mindkettő főszereplője Erdei Gábor, akit az elmúlt évtizedben főleg karakterszerepekben láthattunk. A fiatal lengyel drámaíró, Maria Wojtyszko *Sam, avagy felkészülés a családi életre* című darabjával Bocsárdi ismét az általa először az *Alice* című előadásban színre vitt kamasztematikához nyúlt. Groteszk családi dráma körvonalazódott a *Koldusopera* színpadán is, amely a második Brecht-rendezés Bocsárdi pályáján. Előadás-kritikák, színészinterjú és az évfordulós ünnepség szubjektív beszámolója írják körül a jubileumi évadot.

NÁNAY ISTVÁN

SEPSISZENTGYÖRGYI ANZIX

Emlékezés egy évfordulóra



Vérnász, r. Bocsárdi László, 2000. Fotó: Barabás Zsolt

Évfordulós ünnepségre voltam hivatalos. Tavaly hetvenéves lett a sepsiszentgyörgyi színház, s ennek apropóján emlékidéző napokra került sor.[1] Meglepett, amikor Bocsárdi László meghívott, hiszen kritikusként csak tisztes távolságból figyeltem a teátrum munkáját, bár Bocsárdi pályája alakulásában és a színház történetének egy nehéz szakaszában némi szerepet azért játszottam.

Visszafogott performansszal vette kezdetét az esemény: a színház előtti téren keménykalapos zenész zongorázott, miközben a társulat tagjai embermagas, háromoldalú pannókat helyeztek ki az épület elé. Rajtuk ábécésorrendben azoknak a színészeknek, rendezőknek, tervezőknek és más alkalmazottaknak a neve és képe, akik 1948-tól, az első társulat meg-

1 Az írás a 2018. október 25–28. között rendezett ünnepségsorozat apropóján született.

alakulásától a mai napig az együttes tagjai voltak. A pianíró mellett mikrofonállvány, de senki nem mondott köszöntő vagy ünnepi beszédet, ehelyett hangszórókon keresztül régi színházi szövegekből és dokumentumokból készített szövegmontázs hangzott el. Végül a tetőről legördült az ünnepi napok az egész homlokzatot eltakaró plakátja.

A kis szabadtéri kiállítás sokakat megállított, és az emberek böngészgették, kiket ismernek, kikre emlékeznek. Magam is többször így tettem, és nem csak az emlékidézés okán. Érdekes volt számba venni, milyen sokan töltöttek rövidebb-hosszabb időt Szentgyörgyön, hogy aztán pályájukat máshol folytassák és teljesítsék ki; fájdalmas volt látni, hányan nincsenek már az élők sorában, és még fájdalmasabb és elgondolkodtatóbb: a tagok csaknem harmadának neve mellől hiányzott a fotó. Mondhatnánk, hogy ez jól jelzi a színház múlékonyságát, de a fehér foltoknak ennél prózaibb oka is van: a színházi dokumentálás felületessége, nemtörődömsége, elmaradása. S ez nem csak a Tamási Áron Színházra vonatkozik! A hiányos dokumentáció az egyik oka annak, hogy egyre nehezebb és bizonytalanabb a múlt feltárása és rögzítése.

A négynapos rendezvény deklarált célja épp az volt, hogy hozzájáruljon e múlt tisztázásához. Ennek jegyében elhangzottak színháztörténeti előadások (Bartha Katalin Ágnesé a 19. századi színházi próbálkozásokról, az előadás-rekonstrukciók alapján múltat feltáró Philter-projekt kutatóié az elmúlt évtizedek néhány alkotásáról), egyéni és kollektív visszaemlékezések (a társulat hajdani színésznője, Nászta Katalin, Nemes Levente és e sorok írója, régi és mai színészek szólaltak fel), felvételről vetítettek régi produkciókat (*Alkésztisz, Vérnász*), és játszottak újakat (*Kaisers TV Ungarn, Liliom*).

A programok helyszínét, a színházzal szemközti Magma kortárs képzőművészeti galériát zömmel színháziak és színházközeli érdeklődők töltötték meg, ettől (meg a protokoll mellőzésétől) családi légkörben töltöttük a négy napot. Gyakran felborult az előadók és a közönség közötti, hallgatólagosan elfogadott rend, amikor a felidézett események tanúi kiegészítették, pontosították, saját emlékeikkel gazdagították a pulpitusról elhangzottakat. A fiatalabbak pedig rácsodálkozhattak arra, hogy mi minden alapozta és előzte meg azt a korábbiakhoz képest idillinek is mondható állapotot, amelybe ők – a meglévő helyzetet magától értetődőnek tekintve – belekerültek.

Nekem is időutazásnak tetszett az a négy nap. Bár 1972-től több-kevesebb rendszerességgel jártam erdélyi színházakba, a sepsiszentgyörgyinek az előadásait csak vendégjátékokon láttam. Viszont 1992 után rövid idő alatt többször is megfordultam a városban és a színházban.

Ezt megelőzte az, hogy 1991-ben kezdtem tanítani Marosvásárhelyen Tompa Gábor rendezőosztályában, és ott ismertem meg személyesen Bocsárdi Lászlót, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió vezetőjét – évfolyamtársaival, Barabás Olgával és Kövesdy Istvánnal egyetemben. Amikor másodévesek lettek, Bocsárdi vizsgarendezésének (Turgenyev: *Egy hónap falun)* konzulenseként jó néhány napot töltöttem a jeges-fagyos Gyergyóban, és megkedveltem a figurásokat. Lenyűgözött az a megszállott és szakmailag értékes munka, amivel a művelődési ház alig fűtött balett-termében próbáltak.

Szentgyörgyre először nem színházat nézni mentem. 1992 januárjában tartotta első fesztiválját a romániai magyar amatőr színjátszó csoportokat tömörítő Jádzó Társaság, s ezen zsűriztem. Ekkor is csikorgó hidegre érkeztem, és a volt pártszállóból, ahova jóindulatúan elszállásoltak – hiszen itt viszonylag kiszámíthatóan volt meleg víz és fűtés –, egy balesetből lábadozva csak mások segítségével tudtam lekeveredni a jeges úton és lépcsőkön. Akkor és ott ismertem meg a köményesnek nevezett szeszes italt, „élveztem" a szállóhoz tartozó, de különálló épületrészben lévő kihalt, rideg és fűtetlen étterem reggelijét: a citrompótlós menzateát és a zsíros vagy valamilyen krémes kenyeret. De szintén ott ismertem meg többek között Nagy Attila mérnököt, amatőr színjátszót és rendezőt, nem mellékesen Shakespeare-kutatót (aki egy évvel később már Árkoson, a kastélyban büszkélkedett a Shakespeare-emlékszobájával és könyvtárával, valamint ismertette a Globe színház hamarosan náluk is megépítendő másának terveit), Musát Gyula zenetanárt, Salamon Andrást, a Mikes Kelemen Líceum nagy tudású, a színház mellett elkötelezett tanárát, Zsehránszky István kritikust meg Bíró Béla esztétát. És akkor szembesültem azzal is, hogy milyen állapotok uralkodnak abban a színházban, amely nemcsak néhány fesztivál-előadásnak adott helyett, de esténként a büféjében lehetett „kikapcsolódni". Füstös, kemény kocsma volt ez, amelynek törzsközönsége nem csak a színház alkalmazottaiból állt. Elborzasztó élményt nyújtott, és jól érzékeltette a társulatnak a nyolcvanas évek okozta lelki és morális leépülését.

Ez a demoralizálódás a színház előadásaiban – Móricz Zsigmond: *Sári bíró,* Karl Schönherr: *Hit és szülőföld* – is megmutatkozott, amelyekkel az április 9–16. között megrendezett 3. Nemzetiségi Színházi Kollokviumon vettek részt. Itt is zsűriztem olyanok társaságában, mint például Sütő András, Kántor Lajos, a *Korunk* főszerkesztője, Páll Árpád kritikus, Kötő József művelődéspolitikus, dramaturg, a kolozsvári színház korábbi igazgatója. A résztvevők számára kissé szokatlannak tűnt, hogy a szakmai beszélgetéseken néhány kritikus, köztük jómagam, felesleges udvariaskodás nélkül és az erdélyi színházakat sújtó mostoha körülményeket mint a nívótlanságot mentő érveket tudomásul véve, de nem elfogadva értékelte a produkciókat. Különösen a szentgyörgyiek nehezményezték a bírálatot, és arra kértek, hogy ne csak kritizáljak, hanem segítsek is. Hiszen – ahogy a legtöbb erdélyi társulatnál, itt is – a legégetőbbnek a rendezőhiány mutatkozott, s ezt akkoriban főleg magyarországi vendégekkel lehetett ideig-óráig orvosolni. De az újságíróból lett igazgató, Dali Sándor nem tudott működő kapcsolatokat kialakítani a magyarországi szakmával, tehát szüksége volt segítségre. Mindaz, amit a színházban tapasztaltam, azt mondatta velem, hogy a társulat szellemének megváltoztatásához nem elég egy-egy vendégrendező, ide az együttes által is elfogadott, koncepciózus és szuverén új vezető kell.

Pár hónappal később meghívtak egy igazgatóválasztó társulati ülésre azzal a megbízatással, hogy mondjam el, milyennek tartom a színházat, milyen perspektívát látok előtte. Elmondtam. Kendőzetlenül. Azt is, hogy a munkafegyelem megszilárdításának első lépése az épületen belüli alkoholizálás radikális visszaszorítása, s azt is, hogy az új igazgató mellé állandó rendező, művészeti vezető kell. Éjjel ültem fel Marosvásárhelyen a vonatra, és délután, az ülés után mentem is vissza tanítani az akadémiára. A társulat pedig hosszas egyezkedés után megválasztotta Nemes Leventét igazgatónak. Neki ajánlottam egy-egy produkció létrehozására Szőke Istvánt, majd Schlanger Andrást, majd közreműködtem abban is, hogy a végzős rendezőhallgató Bocsárdi László és ő összeismerkedjenek és egymásra találjanak.

E találkozás eredménye ismert, hiszen ez a színház és ma már igazgatója, Bocsárdi László nemcsak a román és magyar nyelvű színházak között, de Európa-szerte a legkiválóbbak közé számít. De az a keserves és sok-sok konfliktussal járó hosszú folyamat is ismert, amelynek során egy független színházi csoportosulás, a Figura és egy kőszínházi együttes összecsiszolódott, s kialakult a Tamási Áron Társulat az előzőektől

merőben különböző profilja. Ezt az új hangot nem mindenki fogadta lelkesedéssel – a nézők egy része el is veszett –, de az évek során felnőtt egy új, érdeklődő és nyitott közönség.

A jubileumi program részeként elsősorban ezt a folyamatot – no meg az előző évtizedek emlékeit – idéztük fel Nemes Leventével. Úgy, ahogy ő belülről látta és átélte, meg ahogy én kívülről figyeltem az eseményeket.[2]

Az amatőrökhöz is visszajártam, miután 1993-tól Mátyás Irénnel, a Zsámbéki Színházi Bázis megteremtőjével elindítottuk a határon túli amatőr rendezőket képző tanfolyamot, amely úgy épült fel, hogy év közben erdélyi, felvidéki és vajdasági partnereinkkel helyben tartottunk sűrített programú foglalkozásokat, nyaranta pedig Zsámbékon a három régióból jött leendő rendezők együttesen vettek részt az egyhetes közös munkában. Az erdélyi tanfolyamok helyszíne, illetve központja értelemszerűen Sepsiszentgyörgyön volt, miként az újabb Concordia Napok is, ahol már az általunk képzett rendezők is bemutatkoztak.

Látogatásaim később megritkultak, de szívesen emlékszem arra, hogy 1997-ben moderátora lehettem a Tamási Áron születésének 100. évfordulója alkalmából tartott konferenciának, s legutóbb, 2012-ben a II. Reflex Fesztivál programjának részeként Törőcsik Marival beszélgettem a Tamási Áron Színház nyilvánossága előtt. A társulatot azonban mindmáig figyelemmel kísérem, és előadásainak nagy részét természetesen láttam. Azokat is, amelyeket a kerek évforduló alkalmából esténként felvételről levetítettek: az 1998-as *Alkésztisz*t meg a 2000-es *Vérnász*t.

Ismét élveztem, hogy Bocsárdi milyen nagyvonalúan kezeli Euripidész szövegét, hogyan keveri a pamflettől a realista ábrázolásig a különböző stílusokat, miként teremti meg Admétosz és a férjéért a halált is vállaló Alkésztisz kapcsolatát. Most is megrendítő a kép, ahogy a házaspár egy reggeli kávézás közben zavartan búcsúzik, majd Pálffy Tibor előzékenyen kinyitja a halálba vezető ajtót, ahonnan felejthetetlen mosollyal visszanéz Angi Gabi. Hasonlóan szép ennek a párjelenete is: Admétosz nem tud mit kezdeni a halálból visszatért Alkésztisszel. Szavakkal most sem tudják kifejezni egymás iránti érzelmeiket, de végül gesztusokkal mégis: egymáshoz bújnak.

Az újranézés új felfedezésekkel is jár. Például azzal, hogy ez az előadás milyen szépen illeszkedik Bocsárdi „antik tetralógiájába": az *Iphigeneia Auliszban* (1994) még előtanulmánynak tetszik, s mindaz, ami az *Alkésztisz*ben stilárisan és teátrálisan megfogalmazódott, teljes érettségében és komplexitásában jelent meg a 2001-es, illetve 2003-as *Antigoné*ban (s részben az Örkény színházbeli 2006-os *Élektrá*ban). Az igazi felfedezés, pontosabban belefeledkezés a színészek játékának köszönhető. A nem túl jó minőségű felvételből is kiérzik a belőlük áradó erő, pontosság és összhang. A már említett Angi Gabi és Pálffy alakítása azért is lehet oly megkapó, mert az ő figurájukat, az ő tragédiájukat egyfelől hatásosan ellenpontozza Veress László és Szakács László karikaturisztikus istenábrázolása vagy Váta Loránd lehengerlő rocksztárparódiája Héraklészként, másfelől elmélyíti a kórus: B. Bartha Boróka, D. Albu Annamária és Molnár Gizella, akik hol mint egy antik kar tagjai, hol mint párkák vagy falusi siratóasszonyok szólalnak meg.

A *Vérnász* felvétele is szolgált újdonsággal. Nem annyira a forma tekinthető meglepetés erejűnek, hiszen az már az előadás első megnézésekor is nyilvánvaló volt, hogy a García Lorca-szöveghez a néptánc és a kontakt tánc elemeiből szőtt mozgásvilággal és a cigány folklór felhasználásával újszerű színházi kifejezésmód teremtődött. (Ennek is van előzménye: a *Manole mester*, a Figura Stúdió mozgásszínházi előadása 1989-ből.) Viszont azt ez alkalommal ismertem fel, hogy Bocsárdi ebben a rendezésében is milyen konzekvensen fordítja át a verbális tartalmakat gesztikussá. Nemcsak a drámaszöveg radikális rövidítéséről van szó, hanem arról, hogy – Orza Călin és Uray Péter koreográfusok együttműködésével – a szituációk, az alakok közötti viszonyok a mozdulatokból, a testek egymásnak feszüléséből születnek. Például Leonardo (Pálffy Tibor) és a Menyasszony (Polgár Emília) az érzelmileg a végsőkig feszített szerelmi kettősében a férfi a kabátjával végigűzi-végigveri a színpadon a nőt, egyszerre éreztetve kettejük összetartozását és ennek beteljesülhetetlensége miatti tehetetlenségüket. Vagy a Vőlegény (Győry András) és Leonardo gyilkos összeakaszkodásakor a két férfi teste szétválaszthatatlan eggyé gabalyodik össze.

Bocsárdi a *Vérnász*t már 1988-ban megrendezte a Figura Stúdióban, akkor elsősorban a szóbeli közlés közvetítette a balladai eseményeket és a mögöttük rejlő titkokat, de ezzel egyenrangúvá vált a drámaiságnak a testi állapotokban is megnyilvánuló lényege. A Háromszék Táncegyüttessel született produkcióban ez a kezdemény bomlott ki és párosult mindazzal, ami az *Alkésztisz*ben is megjelent: együtt a tragédia és annak kifordítása. Ebben az esetben a Szabó Tibor alakította, mai ruhás cigány figura képviselte az ellenpontot: narrátora, de mint Halál előidézője és levezénylője, cinikus és viccelődő kommentátora is volt az eseményeknek.

És megint micsoda erős színészi jelenlétek! Molnár Gizelláé az Anya szerepében (hallatlanul erős pillanat, amikor félig szívt cigarettáját átadja egy slukkra az addig ellenségének tekintett Menyasszonynak, hiszen most már mindketten vesztesek). Vagy a pengekeskeny arcélű, égő tekintetű Pálffy Tiboré!

Akit jó volt élőben is látni a *Kaisers TV Ungarn*ban. Pintér Béla darabja több mint négy éve van műsoron a színház stúdióterében. Porogi Dorka rendezése felerősíti a darab abszurd jellegét, a helyzetekből és félreértésekből fakadó komikumot, emiatt sem érvényesül eléggé Pintér humorának szarkasztikussága, fedettsége. Ez utóbbit elsősorban Pálffy Tibor (gróf Baráznay Ignác, a „sukorói oroszlán") játéka képviseli. Ő az, aki, ha kell, magabiztosan és fölényes szakmai tudással képes kapcsolatot kialakítani az egyes nézőkkel is. Meggyőző Kovács Kati a gróf leányának, Amáliának kulcsszerepében, aki a gróf kétes halála után negyven évvel furcsa módon keveredik bele egy olyan időutazásba, amely a darab eseményeit generálja, s így egyszerre lesz résztvevője, elszenvedője és szemlélője a történéseknek. A színésznő erőteljes jelenlétével hitelesíti a szituációkon belüli kettős létezést, és érzékenyen egyensúlyoz a kinti és a benti szerepállapot között. Lenyűgözött, ahogy a zömmel fiatal nézők követték a történetet, s nemcsak a triviális, hanem a finomabb és többértelmű poénokra is reagáltak. És mindenekelőtt az érződött, hogy szeretik a színészeiket, a színházukat.

Végül is három napot tudtam Sepsiszentgyörgyön maradni, s ezalatt a hivatalos programok mellett és azokon túl a találkozások voltak a legemlékezetesebbek. A társulat régebbi tagjaival (László Károllyal, alias Puki bácsival, Darvas Lászlóval, Debreczi Kálmánnal) kissé hidegebb lett a viszonyom, mint mikor megismertem őket, s ebben nemcsak az eltelt idő pusztító hatása játszik szerepet, hanem az is, hogy ők feltehetően felemásan viszonyultak és viszonyulnak mindahhoz, ami két és fél évtized alatt a színházukban történt. Fantasztikus csoda volt látni a szálfaegyenes tartású, fehér hajjal is szép, nyolcvanöt éves – és a két vetített előadásban is kulcsszerepet játszó – Molnár Gizellát, beszélni vele.

Az újratalálkozás örömét és várakozását éreztem a volt figurásokkal szemben. Ők emberileg is közel kerültek hozzám,

2 Minderről részletesebben: NÁNAY István, „Színházi rendszerváltás 1990 után", *Játéktér* 2012. ősz/tél, 70–74.; www.jatekter.ro/?p=255.

és mindegyikük pályáját élénk figyelemmel követem. Pálffyval, azaz Hobóval két-három évente egy-egy vendégjáték alkalmával összeakadunk, megöleljük egymást, de ez a gesztus több a színházi szakmában jól ismert formalitásnál, ebbe kettőnk huszonöt éves története sűrűsödik. És valami hasonló történik, valahányszor Albu Annamarival vagy Szakács Lászlóval találkozom.

És abból is, ahogy a fiatalabbak közül Mátray Lászlóval összevillan a tekintetünk, szavak nélkül szólunk egymáshoz, a korkülönbség, az eltérő pozíciónk ellenére születik köztünk valami megmagyarázhatatlan kapcsolat, amiben a vásárhelyi egyetemen folytatott beszélgetéseink emléke éppen úgy benne van, mint azok a röpke, elejtett szóváltások, amelyek egy-egy alakítása, emberi megnyilatkozása vagy egyéb kapcsán zajlottak.

Bocsárdi a megemlékezések után írt levelében így fogalmaz: „Ahogy megjelentél, azt éreztem, hogy nem múlnak az évek, hogy visszamentünk az időben. Szervesen hozzátartozol a történetünkhöz. Örülök, hogy láttad, hol tartunk most, milyen nálunk a hangulat." Én is pontosan így érzem.

BERETVÁS GÁBOR

CSALÁDI TÜKÖR

Sam, avagy felkészülés a családi életre – Tamási Áron Színház és Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Nem mintha az egyik leggazdagabb színházi múlttal rendelkező erdélyi rendező ezzel nagy meglepetést okozna, de a *Sam, avagy felkészülés a családi életre* kétségkívül kísérletező kedvre utal. Ám mégis, ez esetben mintha Bocsárdi László agyának egy újabb kamrájára nyitnánk rá az ajtót. Már a tavalyelőtti *Alice*-rendezése is azt sugallta, hogy a rendező új, az eddigiektől némileg eltartó irányvonalak mentén keresgél. A *Sam…* most ezt alátámasztani is látszik.

Mindkét előadásban megfigyelhető, hogy a figyelem a fiatalkorúak felé fordul. Az *Alice* főszerepében Korodi Janka gyereklányt játszik, a *Sam…*-ban Erdei Gábor tizenhárom éves kiskamaszt alakít. Mindkét előadásban fontos szerepet kap a gyermeki fantázia, a szürrealitás, ezt hivatott támogatni a felnagyított, elidegenítő jellegű játékmód, Bocsárdi Magor zenéje és némileg Kiss Zsuzsanna jelmezvilága is. Fontos, hogy mindkét előadás koprodukció: az *Alice…* a Tamási Áron Színház és a sZempöl Offchestra (melynek Bocsárdi Magor is tagja) közös produkciója, a *Sam…* pedig ugyancsak a színház társulatának és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem mesterszakos hallgatóinak együttes munkája.

Az új útirányt igazolja az is, hogy Bocsárdi Lászlót a harminchat éves Maria Wojtyszko hétköznapi problémákat boncolgató drámája inspirálta. Nem mintha a rendezőtől távol állna a kortárs vagy múlt század eleji lengyel dráma, hiszen vitt már színre Tadeusz Słobodzianek-, Gombrowicz- és Witkiewicz-darabot is. De az, hogy Bocsárdi a javarészt negyven alatti női szerzőktől közlő drámaantológiából, a Pászt Patrícia fordításában megjelent *Polkák*ból választott magának darabot, mégiscsak figyelemre méltó. Már csak azért is, mert a fiatal Wojtyszko mai családi problémákat érintő kérdéseket tesz fel, és erre ösztönzi a korábban jobbára klasszikus darabokat rendező Bocsárdit is.

Fotó: Barabás Zsolt

Valószínű, hogy a *Sam…*-ban feszegetett témák némiképp más hangsúllyal bírnak eredeti környezetükben, a ma Lengyelországában. De számunkra legalább annyira érdekes, hogy a rendező és csapata hogyan hangolja át ezeket a jeleneteket az általuk ismert közállapotokra. Igaz, Bocsárdi László – a produkciónak nincs dramaturgja – nem tépi ki teljesen a darabot sajátos lengyel környezetéből. (Benne marad az előadásban például, hogy a főszereplőt a neve egy lengyel barokk költőhöz kapcsolja.) Bocsárdi persze elsősorban az egyetemes problémákra koncentrál. Az előadás során érinti a párkapcsolat, az anyaság, az apaság, az emancipáció, a válás, a materializmus, az ateizmus problémaköreit ugyanúgy, mint ahogy megidéződik a vallás, a nemzeti identitás, a szociális problémák és a bevándorlás kérdésköre is.

A rendező humorral – jobbára iróniával – igyekszik fellazítani az előadás fajsúlyos témáit. A *Sam…* azonban ritkán okoz kitörő hahotát. Bocsárdi inkább a groteszk szélén billegve nevettet. Erre példa az is, hogy a főszerepet, a tizenhárom éves Samuel, becenevén Sam szerepét (a szó lengyelül egyedült jelent) a rendező a negyvenéves, egyedi testi adottságokkal bíró Erdei Gáborra bízta. Így az az elképzelés, hogy egy nagydarab férfi hitesse el a nézővel, hogy ő egy kiskamasz, már eleve jószerivel az abszurditás medrébe kell hogy terelje a színpadi történéseket. Erdei Gábor teherbírása amúgy elismerésre méltó, hiszen egy örökmozgó tizenévest alakít, szinte az egész előadás időtartamára kiterjedő aktív színpadi jelenléttel. A többi szereplőnél is tapasztaljuk, hogy a színész életkora nem egyezik meg a szereplőével. Ebből az következik, hogy többnyire maga a konkrét játék, a felrajzolt szituáció adja meg a jelenetek értelmezésének kulcsát.

Bartha József letisztult berendezési tárgyai nem vonják el a játékról a figyelmet. Az átlátszó plexibútorok szinte beleolvadnak a térbe, igazándiból jelzésértékűek. Viszont a színpad hátsó részében egy több funkciót is betöltő tükröződő felület látható. Ez a megvilágítástól függően (Bányai Tamás komoly érdeme) olykor a nézőknek mutat tükörképet, olykor a szereplőknek kölcsönöz duplex jelenlétet. Sőt, van, hogy több síkra töri szét a teret, így egyszerre több párhuzamos történés sűrítődik egy jelenetbe. De van olyan is, hogy ez a díszletelem egy hatalmas kannabiszüvegház képét ölti fel.

Érdekes, hogy az erős zenei betétekkel (kvázi brechti songokkal) gazdagított hangos színpadi összjáték során azt tapasztaljuk, hogy a többieknél egy árnyalattal visszafogottabb az előadás egyik kulcsfigurája, Korodi Janka Violája. Nem mintha a színész nem hozna színeket, csupán arcjátéka és hangja nem annyira harsány, mint társaié. Mindenesetre feltűnik, hogy Bocsárdi nála nem törekedett sem az *Alice*-ben, sem most a karikírozásra.

Alice valós személye akkor értelmezhető volt úgy is, hogy a szürreális mesevilág ellenpontozására szolgál. A színésznőnek a *Sam…*-ban nyújtott alakítása is arra enged következtetni, hogy ezt a visszafogottságot a rendezői akarat vezérli. Ezúttal talán a szerelem szűrőjén át látott ideális lányt szerette volna imígyen megjeleníteni Bocsárdi.

Mellesleg Viola figuráját a rendező jobban kibonthatná. Hiszen háttértörténete jelen van a színpadon. Mégsem érzékelhető igazán, hogy Viola környezete hogyan is befolyásolta a fiatal lány személyiségének alakulását.

Az abszurditás világát erősíti a skizofrén hörcsögöket alakító Bocsárdi Magor és Kónya-Ütő Bence kettőse. A két szereplő a szembenálló etikai normák, illetve az optimista versus pesszimista lehetőség megtestesüléseként kínál ilyen vagy olyan egérutat Sam számára. De döntenie, mintegy lassan felnőtté válva, neki kell. Leginkább az ember vállán ülő, ellentétes tanácsokat adó angyalka- és kisördög-ábrázolást juttatják az ember eszébe.

Mi? Maria Wojtyszko: Sam, avagy felkészülés a családi életre
Hol? Tamási Áron Színház és Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
Kik? Erdei Gábor, Czirják Beatrix e. h., Pálffy Tibor, Fekete Lovas Zsolt, Korodi Janka, Pál Ferenczi Gyöngyi, Daragus Anna e. h., Tóth Eszter Nikolett e. h. / Szalma Hajnalka, Kónya-Ütő Bence, Bocsárdi Magor, Pignitzky Gellért e. h. / Díszlet: Bartha József / Jelmez: Kiss Zsuzsanna / Zene: Bocsárdi Magor, Kónya-Ütő Bence / Világítástervező: Bányai Tamás / Koreográfus: Bezsán Noémi / Rendező: Bocsárdi László

Érdemes odafigyelni az előadás hanganyagára is. Bocsárdi Magor zenéi és hangaláfestései jelentősen segítik a színpadi történettől való elidegenítést. A zenei repertoár elég széles skálán mozog – az elektronikus zenétől kezdve a tangóig, a gospeltől a headbangelős halandzsapunkig. Mint ahogy az is fiatalos és érdekes megoldás, ahogy a hörcsögök két konzolszerűséggel gondolat-pingpongoznak, nekem megidézve kissé a Stoppard-féle Guildensternt és Rosencrantzot (vagy fordítva).

Az előadás végig a duplán láttatással operál. Sam és Viola apját is Pálffy Tibor játssza, némileg ellentétes karakterekként mutatva be a két apafigurát. Sam apját hatásosabban ábrázolja, de ebben a szerepben többet is tölt a színpadon a színész. Az istentagadó, poszthippi, antikapitalista vagy inkább csak állandó anyagi gondokkal küzdő és azt megideologizáló figura sokszor az előadás humorforrása próbál lenni. Míg Viola hívő apját Pálffy egy kis beszédhibával igyekszik emlékezetessé tenni.

Hasonló kettőség jellemzi Czirják Beatrix játékát is, aki Sam anyjának megformálójaként (Viola anyját is ő játssza) viccesre veszi sztereotip nőalakjait. Sam anyjaként, a női jogok láncdohányos élharcosaként Pálffy állandóan berzenkedő értelmiségi fickójával szépen egymásra találnak. Az ő figuráik nyújtják Erdei Gábornak a legnagyobb segítséget Sam elveszettségének megformálásához.

Pignitzky Gellértre hárulna még erősen ez a feladat, de az ő koszovói bevándorló Draganját, Sam anyjának a szeretőjét túl sablonosnak érzem. Ha az idegent megtestesítő alak eleinte komolyabb fenyegetést tudna behozni az előadásba, erősebben működhetne a váltás: hogy mostohaként, férfiként ő az egyedüli, aki a tizenhárom éves Sammal törődik, és megérti őt. Mint ahogy Fekete-Lovas Zsolt Grzesiekje is erősebbre vehetné a sértettséget, amely sokszor a kamaszkori lázadó vagányok rossz családi háttérkörülményeinek a folyománya. (Ő egyébiránt vicces Grzesiek nagymamájaként.)

A jelmezeket tekintve Kiss Zsuzsanna a hörcsögök esetében találóan többrétegűt, egyben vicceset alkotott, a mai tizenévesek miliőjét ázsiai szimbolikával erősítve. De Shultz tanárnő szadomazo jelmeze és parókája tolakodóan maga adja el a szerepet. Így nagyban elfedi azt, ami eljátszói, Tóth Eszter Nikolett és Szalma Hajnalka között megmutathatná a különbséget.

Összességében elmondható, hogy a huszonhét jelenetet összefűző *Sam…* egységes és érdekes kísérlet. De megkockáztatom: nem ez az előadás lesz az, amelyet a színháztörténet Bocsárdi László kapcsán majd felemleget. Talán mert a groteszk ábrázolás mögé ritkán sikerül a hiteles mélységet is belopni. De lehet, hogy ez még csak egy út kezdete.

FRITZ GERGELY

BRECHT MINT MUSICALSZERZŐ

Bertolt Brecht: Koldusopera – Szegedi Szabadtéri Játékok, Újszegedi Szabadtéri Színpad

Középen Benedek Ágnes és Erdei Gábor. Fotó: Dusha Béla

Hogyan fér össze Brecht a teljesen elbulvárosodott Szegedi Szabadtéri Játékok műsorával? Nos, nehezen. Ezért is érzem bátor döntésnek a fesztiváligazgató, Herczeg Tamás részéről, hogy a frissen felújított újszegedi színpad műsorára tűzte a *Koldusoperát*, a színrevitellel pedig a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatóját, Bocsárdi Lászlót és társulatát bízta meg. Ám a bátorság dacára is releváns kérdés, hogy mit keres Brecht drámája egy fogyasztói szórakoztatásra specializálódott szabadtéri színház programjában, ahol a *We Will Rock You*, a *Szerelmes Shakespeare*, illetve a *Titanic* című művek adják a műsor gerincét. Természetesen látszik annak a szándéka, hogy az újszegedi színpad a művészi kísérletezés terepe legyen, ám még a szentgyörgyiek előtt bemutatott *Don Juan*nal sem sikerült ennek a törekvésnek kellő nyomatékot adni.[1]

Bocsárdi *Koldusoperá*ja mégis ebben a közegben szólalt meg, amit a rendezés finom iróniával még reflexió tárgyává is tett. Jóllehet Brecht művei közül épp a *Koldusoperát* a legkönnyebb olcsó zenés produkcióvá puhítani, Bocsárdi nem ezt az utat választotta, inkább finoman parodizálta a Szabadtéri futószalag-musicaljeinek klisészerűségét és teatralitását. A játékstílust uraló irónia kezdőpontja maga a színlap: aligha létezik bombasztikusabb paradoxon, mint a „Brecht-musical" műfajmegjelölés, főleg, ha figyelembe vesszük Brecht lesújtó véleményét korának zenés színházáról. Bocsárdi finom iróniával hálózta be rendezését, nyoma sincs a tökéletes illúziót garantáló tiszta énekhangoknak és a látványelemek öncélú halmozásának – a konzumszórakoztatás eme kritikája ebben a kontextusban egy aktuális Brecht-olvasatnak is elkönyvelhető.

Bocsárdi többrétegű előadást dolgozott ki, rá jellemző módon a szöveg alaprácsozata érdekelte, így főként a szereplők közti dinamikára és a személyközi konfliktusok kiélezé-

1 Az előadásról l. Jászay Tamás „Don Marketing" című kritikáját a *szinhaz.net*en: https://szinhaz.net/2019/07/30/jaszay-tamas-don-marketing/.

sére helyezte a hangsúlyt. Ahogy a premier előtt nyilatkozta: „ez a mű – a társadalmi összefüggésein túl – elsősorban azért ragadta meg a figyelmem, mert a benne megjelenő témák, az árulás, a barátság, a szülő-gyermek viszony, a szerelem, a bosszú, oly módon artikulálódnak, hogy képesek felkavaró módon hatni rám, zavarba hoznak, és arra emlékeztetnek, hogy az élet végső soron mindig az irracionalitás mentén szerveződik".[2] Bocsárdi tehát nem tolja előtérbe a *Koldusopera* ideológiai rétegeit, inkább elrajzolt családi drámát kerekít a Peachum család és Penge Mackie közti versengő acsarkodásból, a jeleneteket pedig minduntalan a helyzetek, a párbeszédek és a karakterek ironikusságára hegyezi ki. A fekete dominálta, túlesztétizált dizájndíszlet (tervező: Bartha József) implicit módon utal Peachum (Szakács László) társadalmi státuszára, ám nem a kapitalizmuskritika, hanem a figura kisszerű ízléstelensége emelődik ki. Peachum ebben az olvasatban a ravasz, de üresfejű vállalkozó, oldalán a külsőségeknek élő luxusfeleséggel (D. Albu Annamária). Az irónia célpontja szintúgy a családban uralkodó ízlésvilág, ám a rendezés mindezt nem helyezi bele egy jól körülhatárolható politikai kontextusba. Az iróniát inkább az táplálja, ahogyan ebbe az ideálisnak tűnő zárványba belép a fekete színű, kígyóbőr mintás nadrágot viselő, a polgári jólneveltség szabályaira fittyet hányó Penge Mackie (Erdei Gábor), és elrabolja Polly nevű lányukat (Benedek Ágnes). És itt az *ahogyan* a lényeg. Mondhatnánk erre, hogy ez a Brecht-darab felületi rétege, ám a társadalmi-családi szint karakterizálásával Bocsárdi a gesztikusságra helyezi a hangsúlyt. A színészek játékában a klasszikus karakterformálást és a musicalszerű énekstílust minduntalan megszakítja egy-egy odaékelődő, az addigi stílusregisztertől eltérő mozdulat, nem várt arckifejezés, a helyzet abszurditását leleplező gesztus. Ezekben az apró megoldásokban rejlenek az előadás erényei, amelyek a szabadtéri színpad tágas terében olykor szétterülnek, és kevésbé tudnak koncentrált jelentésben formát ölteni. A színészi játék árnyaltsága nem minduntalan válik láthatóvá, holott a jelhasználat tekintetében ez a legfontosabb tényező: az előadás egyértelműen Erdei Gábor természetességet árasztó, formátumos színészi jelenlétére épül. Fontos állomás ez a szerep Erdei pályáján, hiszen korábban főként karakterszerepek találták meg, a közelmúltbeli jelentős munkái, így a (szintén Bocsárdi rendezte) *Sam* címszerepe és az *Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél*ben (Radu Afrim) alakított bordélyháztulaj után most egy klasszikus főszerepben mutathatta meg színészi tudását. Erdei Gábor kapcsán testalkata a legfőbb jelentéshordozó, főként az, ahogyan a saját testével, túlsúlyosságával mint autentikus jelmezzel bánni tud. Erdei széles színészi eszköztárát felvillantva teremti meg azt a figurát, amely már a puszta megjelenésével ironikus hatást kelt: könnyeden, mégis gondosan felépített karakterábrázolással él ebben a színpadi konstellációban, és tudatosan játszik a fizikumával. Kivált akkor, amikor a kígyóbőr nadrág mellett napszemüveget is hord, s amikor a helyes, kulturált viselkedésről papol embereinek a házassági ceremónián. Nem brutális bűnözőt, hanem egy szerethető bunkót, a mohó gengszter mellett sármoskodó clownt hív életre Penge Mackie-ként, hiszen a cinikus brutalitás és a testjelmeze által kiváltott esetlenség feszültségbe kerül, a két eltérő értékkategória pedig groteszk fénytörésben állítja elénk azt a figurát, akit valójában antipatikusnak kellene éreznünk.

Mi? Bertolt Brecht: Koldusopera
Hol? Szegedi Szabadtéri Játékok, Újszegedi Szabadtéri Színpad
Kik? Erdei Gábor, Szakács László, D. Albu Annamária, Benedek Ágnes, Pálffy Tibor, Pál Ferenczy Gyöngyi, Gajzágó Zsuzsa, Fekete-Lovas Zsolt, Kónya-Ütő Bence / Jelmez: Cs. Kiss Zsuzsanna / Díszlet: Bartha József / Dramaturg: Benedek Zsolt / Zenei vezető, karmester: Incze Katalin / Világítás: Baumgartner Sándor / Rendező: Bocsárdi László

Nem referenciális jelentésben tárul elénk a gengszter alakja, s nem csettinthetünk elégedetten, világképünkben megerősítve, hogy látjuk és felismerjük a cinikus maffiózót. A magyarországi *Koldusopera*-értelmezések felől mindez könnyen tűnhet elefántcsonttoronybeli esztétizálásnak, a politikai kontextus etikátlan kizárásának. Bocsárdi azonban úgy vonja be a társadalmi-politikai mező szerkezeti vonatkozásait, hogy nem lép ki a műből: a bulvár- és a musicalszerűség felmutatására is azért van szükség, hogy az ironikus formanyelv kikezdje és láthatóvá tegye azt. Ilyen a féltékenység-duett, amely a Polly és Lucy közti meccset nemcsak a versengés felől teszi ironikussá, hanem beillene markáns musicalparódiának is. Nemcsak a színpadias ének, a show-szerű beállás, de maga a színpadkép is nevetésre készteti a nézőt. Polly a szőke haját ritmusosan dobáló és igazgató elkényeztetett királylány, akitől el akarják venni a szerelmét, Lucy (Pál Ferenczi Gyöngyi) pedig a végzet asszonyaként fellépve méri össze vele az erejét.

A referenciális politikai vonulat kapcsán szintúgy nem az elnyomók-elnyomottak dinamikáját mondja fel újra az előadás (ahogy az Bodó Viktor – egyébként kitűnő – 2015-ös rendezésében a Vígszínházban történt),[3] hanem éppen a struktúrát, a „koldusoperaságot" teszi irónia tárgyává, azt, ahogyan a felületes politikai olvasat elhalványítja a mű rétegzettségét. Hans-Thies Lehmann talán ezt nevezné a színház politikusságának, amit nem a politikailag elnyomottak színpadra helyezése avat politikaivá, hanem a belső struktúrák megszakítása. Nem kész válaszokat, hanem éppen a cselekedetek, tettek kontextusát mutatja fel a jelenetekben Bocsárdi: Tigris Brown (Pálffy Tibor) és Penge Mackie ágyú-dala expresszív energiákat mozgósít, s benne nemcsak a zenei vetület, hanem a hangerő és a macsós színészi mozgás teszi nyilvánvalóvá a két figura tesztoszteronkilengését.

Megjegyzendő, hogy mindezek mellett az előadás nem hibátlan. A szabadtér eleve fokozza a teatralitást, a rendezésnek emellett nem mindig sikerül meghúznia az egyes jelenetek kontúrjait, így néha elhalványul a koncepciózussága. A sepsiszentgyörgyi kőszínházi térben a gesztikusság, illetve a jelenetek iróniája minden bizonnyal koncentráltabban tudja kifejteni a hatását, a szegedi közönség reakciói alapján a rendezés legfőbb stílusjegye ugyanis alig talált célba, s vélhetően nem csak a korlátozott látásviszonyok miatt.

2 „Az élet végső soron mindig az irracionalitás mentén szerveződik" – Beszélgetés Bocsárdi László rendezővel, Papp Tímea interjúja, *Revizoronline*, 2019.07.28., https://revizoronline.com/hu/cikk/8001/beszelgetes-bocsardi-laszlo-rendezovel/.

3 Bodó Viktor *Koldusopera*-rendezéséről l. Hermann Zoltán „Mindenki mindenkivel" című írását lapunk 2015. májusi számában, illetve online: https://szinhaz.net/2015/05/11/hermann-zoltan-mindenki-mindenkivel/.

TESTESTÜL-LELKESTÜL

Fotó: Vargyasi Levente

Februárban töltötte be negyvenedik életévét ERDEI GÁBOR, aki 2006 óta tagja a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház társulatának. Rengeteg karakterszerepet játszott, de az utóbbi években egyre fontosabb megbízások találnak rá, jelenleg főszerepet alakít a Bocsárdi László által rendezett *Koldusopera* és a *Sam, avagy felkészülés a családi életre* című előadásokban. 2019-ben megkapta a Legjobb férfi mellékszereplő díját a POSZT-on. Az elmúlt tizenhárom év történéseiről NAGY B. SÁNDOR beszélgetett vele.

– Hogyan vezetett az utad a színházhoz?

– A 90-es évek végén jegyeztem el magam a színházzal, a szatmári bábszínház indulásakor. Hogy ne vigyenek katonának, beiratkoztam egy turisztikai posztlíceumba, ahol kialakult egy kisebb baráti körünk. Az egyikünk, Szilágyi Ottó (Czanó) sógornőjének szülei akkor alapították a Brighella bábszínházat, és elhívták Kovács Ildikó nénit – aki bábtervezőként és rendezőként nagy tekintélynek számított –, hogy tartson egy képzést, és akit megfelelőnek találnak, azt vegyék fel az induló társulathoz. Czanó hívására a baráti körünkből többen is jelentkeztünk a képzésre, és be is jutottunk, így a 2000/2001-es évadot már a szatmári színházban töltöttük, ahol a bábszínház mellett felnőttelőadásokban is statisztáltunk Parászka Miklós akkori igazgató kérésére. Civil szerződéssel alkalmaztak is bennünket, de a következő évben leépítések voltak, és minket azonnal elbocsátottak. Én akkor beálltam a nagykárolyi amatőr színjátszó társulatba, de csakhamar felhívott Lőrincz Ágnes, a szatmári színház új igazgatója, hogy felvenne súgónak. Elvállaltam. Jól éreztem magam a színházban, s végül a színész kollégák ösztönzésére 2002-ben felvételiztem a színire, ahová nem kis meglepetésemre én is bejutottam. Azt a keveset, amit tudtam, Márkó Eszternek és Kató Emőkének köszönhetem, kezdő színészként ők segítettek a felkészülésemben. A vizsga előtt az egyetemi felkészítőkre is jártam, ahol nagyon jó társaság alakult ki, valamennyien be is kerültünk. Nyolc fiú és négy lány volt az évfolyamunkon, 18-tól 34 évesig minden korosztály képviselve volt, én a magam 23 évével a fiatalabbak közé tartoztam.

– Hogy kerültél Szentgyörgyre?

– Utolsó évben székelyföldi turnén vettünk részt a *Hideg gyermek* és az *Othello* című előadásainkkal. A szentgyörgyi előadások után Bocsárdi behívott minket a színház büféjébe, és kérdezte, hogy ki szeretne a Tamási Áron Színházhoz szerződni. Mindenki jelentkezett. Örült, hogy ilyen jó híre van a társulatának, de mondta, hogy sajnos csak három embert tud felvenni. Neveket nem mondott. A fiúk közül páran ott maradtunk éjszakára, és sokáig pingpongoztunk az előcsarnokban. Öndicséret gyalázat, de mindenkit legyőztem, még Bocsárdit is, aki nagyon jól játszik, aztán az egyik meccs után félrehívott, és közölte, hogy szeretne szerződtetni. Nagyon boldog voltam, de kértem egy kis gondolkodási időt, mert közben az hírlett, hogy sokunkat felvennének a vásárhelyi színházhoz, és volt egy komoly elhatározásunk a társaimmal, hogy mi majd megváltjuk ott a világot. Meg is kerestem Kárp Györgyöt, az akkori vásárhelyi igazgatót ez ügyben, de ő nem mondott semmi konkrétat, ezért Szentgyörgy mellett döntöttem, bár sajnáltam, hogy elválok a kollégáktól: Bányai Kelemen Barna, Korpos András,

Kovács Botond Vásárhelyre szerződtek. Két lányt is felvett még Bocsárdi az évfolyamunkról, Magyarosi Imolát és Ruszuly Évát. Az első itteni szerepem a budapesti Nemzeti Színházzal koprodukcióban készült *Lear*ben volt, így az első szentgyörgyi évadomat Budapesten kezdtem, ahol testközelből láthattam például Törőcsik Marit, Bodrogi Gyulát próbálni. Nagy élmény volt nekem mint kezdő színésznek.

– Melyek voltak az eddigi fontosabb szerepeid, milyen rendezőkkel dolgoztál szívesen az elmúlt évek alatt?

– Keresztes Attilától kaptam az első főszerepet *A szabin nők elrablása* című bohózatban, ahol annyit kellett rohannom, átöltöznöm, sminkelnem, hogy előadásonként leadtam pár kilót. Keresztessel hamar megtaláltuk a közös hangot, később is kaptam tőle fontos szerepeket. Béres Attila is nagy hatással volt rám, akivel először a főiskolán dolgoztam, aztán nagyon szerettem Barabás Olgát, aki nagyjából ugyanazt a színházi nyelvet képviseli, mint Bocsárdi. Zakariás Zalánnal is jól dolgoztam, vele a *Tesztoszteron* és *Az ezredik éjszaka* volt a két legjobb élményem, melyeket hosszú évek óta műsoron tart a színház. Külön öröm számomra az utóbbi gyerekelőadás – szerintem nincs hálásabb közönség a gyerekeknél. Alexandru Dabijával, Victor Ioan Frunzăval, Anca Braduval is jó élményeim voltak, sajnos elég hamar lekerültek műsorról az előadásaik. Radu Afrimot is nagyon szeretem, bár volt vele egy kellemetlen élményem: az *Akárki* egyik próbáján valami mást próbáltam ki, mint amit addig játszottam, s Afrim néhány szóban úgy kiosztott, hogy azt hittem, összetépem a diplomámat. Napokig nem tudtam aludni miatta... Többet nem kísérleteztem, ő pedig elégedett volt, meg is hívott utána egy román nyelvű előadásába játszani, sajnos nem tudtam elvállalni. Bocsárdi hosszú évekig karakterszerepeket bízott rám, de valamennyi előadásában játszottam. Utóbb tőle is kaptam főszerepeket, és jólesik a bizalma.

– Azt a rendezőt szereted jobban, aki pontosan tudja, hogy mit akar, vagy aki nagyobb szabadságot ad?

– Mindkettővel megtalálom a közös hangot, de talán azzal jobb dolgozni, aki több teret enged. Persze ilyenkor könnyen áteshet az ember a ló túloldalára, és olyan sűrű erdőbe tévedhet, ahonnan nehéz a visszaút. Kell elképzelése legyen a rendezőnek az előadásról, de nem jó, ha megpróbál rám erőltetni tőlem idegen dolgokat. A kettő között van az igazság. Dabija például úgy irányít, hogy állandóan azt érzed: te találtad ki az egészet. Bocsárdi már nem ad ennyi szabadságot, bár mostanában mintha ő is hátradőlt volna kissé, több teret enged a színészeinek.

– Mikor érzed azt, hogy jól sikerült az alakításod?

– Ritkán szoktam ezt érezni, mindig találok benne valami hibát. Ez persze nemcsak tőlem függ, hanem a kollégáktól, nézőktől, műszaktól, sok mindentől. Viszont ha ezek mind egymásra találnak, katartikus élmény tud lenni az előadás mindenki számára. Hála Istennek, ezt is éreztem már. Díjat csak az utóbbi időkben kaptam, a *Chioggiai csetepaté*-, az *Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél*- és a *Sam…*-beli alakításaimat díjazták. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem esnek jól, de nem azért próbálom jól végezni a dolgomat, hogy díjat kapjak érte. Nálunk olyan a színházról való gondolkodás, hogy minden alárendelődik az előadásnak, és ez nagyon fontos. Talán egy kissé elfogult vagyok a szentgyörgyi színházzal szemben, de tényleg jól érzem itt magam, nem mennék el semmilyen más társulathoz.

– Mennyire határozza meg a pályádat a testalkatod?

– Másodéven próbáltuk a *Tótéka*t, s rendezés közben egyszer csak azt mondja Lohinszky tanár úr, hogy „akkor itt a dagi bejön", s így tovább. Na, ez a dagi bekattant nekem, mert gyermekkoromban sokat csúfolódtak velem, s meglepődtem, hogy Lohinszkytól is ezt hallom. Odamegyek, s mondom neki, hogy ne haragudjon, de ez rosszul esett, mert van rendes nevem, s becenevem is, a Golyó. Mire a válasz: „Menjen vissza a helyére, művész úr, mert ha magából színész lesz, akkor azt a nagy seggének és hasának köszönheti!" Sakk, matt. Álltam ott még egy darabig, aztán visszamentem a helyemre. Hát igen. A főiskolán én játszottam az apákat meg a tatákat, itt pedig többnyire karakterszerepeket kaptam. Egyetemista koromban lefogytam vagy tizenöt kilót, de aztán megszoktam a helyzetet, és visszahíztam. Ma már csak az egészségem miatt aggaszt egy kicsit a testsúlyom, de egyelőre még bírják az ízületeim. Tízéves koromtól ilyen az alkatom, de mindig sportoltam, s a szervezetem megszokta ezt a súlyfölösleget. Állítólag háromévesen olyan vékony voltam, hogy nem tudtam lábra állni, aztán az orvos utasításaira ilyen jól helyrehoztak a szüleim. Ha őszinte vagyok, be kell vallanom, hogy a színházi pályán eddig inkább előnyöm származott ebből, mint hátrányom.

– Mi kell ahhoz, hogy jó színész legyen valaki?

– Határtalanul tág skálán kell mozogjon az érzelmi világa, meg kell élnie mindent, amit játszik. Ha nem jönnek mélyről az érzelmei, hitelét veszti, felszínessé válik minden mozdulata.

– Van-e példaképed?

– Bogdán Zsolt ugrik be hirtelen, talán azért, mert rá színészként és emberként is fel tudok nézni. Másodéves koromban együtt dolgozhattam vele Visky András *Szökés* című darabjában, Marosvásárhelyen. Zsolt és Bözse (B. Fülöp Erzsébet – *a szerk.*) voltak a főszereplők, és nekem olyan volt ez a próbafolyamat, mint egy mesterkurzus. Ők egy évfolyamon végeztek, de az egyetem óta nem volt alkalmuk együtt játszani, ezért nekik is öröm volt a közös munka. A szebeni fesztiválra is meghívták az előadást, ahol Zsolttal közös öltözőnk volt, testközelből láthattam, ahogy ő dolgozik, készül egy előadásra. Azóta is jóban vagyunk, de még nem mondtam el neki, hogy milyen fontos számomra.

– Előfordult-e már, hogy a szereped befolyásolta a magánéletedet?

– Sajnos igen, erről a feleségem tudna sokat mesélni. Ez az egyik hátránya annak, ha a szíved-lelked beleteszed egy szerepbe, hogy nem könnyű levetkőzni azt. Mert az nem működik, hogy próbákon egész lényeddel azon dolgozol, hogy gyilkossá, gengszterré vagy éppen egy tizenhárom éves gyerekké válj, aztán kilépsz a színházból, s azonnal visszaváltozol apává, házastárssá, aki teljes gőzzel tud az otthoni teendőkre koncentrálni. Van két saját meg egy nevelt lányom, nagyon szeretem őket, és sajnálom, hogy időnként a színház miatt nem tudok jó apa lenni. Ők mindenben mellettem állnak, támogatnak, ami nagyon jó érzés. A feleségem nagyon megértő, de lefárasztja, amikor az apa szerepét is neki kell eljátszani. Sajnos arra nem tanítanak meg a főiskolán, hogy hogyan lehet letenni egy szerepet. Lehet, hogy minden próba végén kellene egy félórás vagy órás meditációs gyakorlat, hogy ne vidd haza a problémáidat, hogy a család is egész embert kaphasson belőled. S ugyanez fordítva is: ha a reggeli szendvics miatt összeveszel a gyerekkel, akkor ez a probléma ne jelenjen meg a szerepedben. A feleségem azt szokta mondani, hogy ő nemcsak velem él együtt, hanem sok más emberrel is. Próbálok figyelni az átváltozásra, de túl kevés idő jut erre.

– Elégedett vagy az életeddel?

– A színházi pályám jól alakult idáig, sok jó szerepet eljátszhattam, amiért hálás vagyok a sorsnak, de ez nem kellene a családi életem rovására menjen. Néha elgondolkodom azon, hogy lehet-e mindkettőt ugyanolyan lelkesedéssel, odaadással csinálni. Van egy hőn dédelgetett álmom, hogy egyszer lesz egy kertes családi házam, reggel hatkor kelek, s megyek gyomlálni, kapálni, kötözgetni a paradicsomot, ellátni a majorságot. S körülöttem hegyek lesznek, a civilizáció pedig nagyon távol.

GÁSPÁR MÁTÉ

MIT SZOLGÁL? HOGYAN VÉD?

A Káva Juventas programjáról

„Mintha egy működő országban élnénk" – súgta a fülembe meglepetten a jeles kritikus a Káva Kulturális Műhely MU színházbeli termének zsúfolt nézőterén, amikor már a harmadik remek prezentációt hallgattuk a *Drámapedagógia a bűnmegelőzés szolgálatában* című projekt zárókonferenciáján. Nem csak az intenzív érdeklődés miatt izzott a levegő a forró nyárvégi napon. A különböző szakterületekről érkező megszólalók egymás iránt tanúsított figyelme, a munkájuk kölcsönös megértésén alapuló tisztelete avatta valódi szakmai eszmecserévé az eseményt. Habár a feszes napirend valódi párbeszédre csak a frissítő szünet informális keretei között adott lehetőséget, az egymásra következő előadások megállapításai rendre összecsengtek – újabb és újabb kérdéseket vetve fel, amelyek végső soron mind a téma összetettségét, a probléma súlyosságát és a program jogosultságát igazolták. Felelős szakmai szervezettől pedig mi többet várhatnánk, mint hogy miközben saját módszertanával maga is keresi a megoldásokat, kapcsolatokat épít, és platformot teremt a más felhatalmazással és eszközkészlettel dolgozó szereplők számára.

Az eseményen felszólalt a támogató és a támogatott konzorcium valamennyi tagja, több nézőpontból is beszámolva az egyéves folyamatról és az abból származó felismerésekről. Minden kínos protokolltól mentesen adta egymásnak a szót a Bűnmegelőzési Tanács és a Pest Megyei Rendőr-főkapitányság képviselője, a Szőlő utcai Javítóintézet igazgatója és mentálhigiéniás munkatársa, a szakpszichológus és a társadalomkutató. Miközben a Káva színész-drámatanárai megidézték az alkotókat és a résztvevő fiatalokat, pedagógusokat is. S hogy ezek a perspektívák alaposabban is megismerhetők, elemezhetők és továbbgondolhatók legyenek, arról az esemény végén kiosztott tanulmánykötet gondoskodott. A Káva *Színház és Pedagógia* elnevezésű elméleti és módszertani sorozatának immár tizenegyedik (!) darabjaként megjelent kiadvány[1] a program három modulja közül a javítóintézetben és a közoktatásban végzett beavatkozásokat elemzi. Teszi ezt olyan módszertani apparátust mozgatva és gazdagon dokumentálva, hogy a következtetései bármely érdeklődő számára megbízható kiindulási pontként szolgálhatnak a későbbi, hasonló közegben vagy témában tervezett munkához. S megkockáztatom, ez az igényes alapozás nagyobb szakmai potenciállal bír a következő időszakra, mint amekkora hatást a program a fejlesztésben résztvevőkre eddig gyakorolt.

A művészeti, művészetpedagógiai eljárások prevenciós és terápiás alkalmazása évtizedek óta elterjedt gyakorlat elsősorban az angolszász kultúrákban, illetve a háborús konfliktusoktól vagy egészségügyi válsághelyzetektől sújtott területeken.[2] Ezen belül megkülönböztethetőek azok a tevékenységek, amelyek a bűnelkövetővé vagy áldozattá válás megelőzését állítják fókuszba, s értelemszerűen a veszélyeztetett, de hétköznapi életet élő, elsősorban fiatal közönséget célozzák; s még jobban körülhatárolhatóak a törvénytelen cselekedetük miatt már a társadalomtól elzárt egyénekkel végzett, az ő mentális karbantartásukat és visszailleszkedésüket segítő projektek.

A hazai drámás körökben is ismeretes ez a megközelítés. A kávás kötet bevezetőjében Oblath Márton hivatkozik az évezred elején futott programra, amelynek tanulságait akkor is írásba foglalták.[3] Novák Géza Máté pedig a közelmúltban gyűjtötte össze és kategorizálta az ide sorolható kezdeményezéseket.[4] Áttekintéséből a probléma társadalmi jelentőségéhez képest elenyésző számú, általában kis érintetti csoportot megszólító és partikuláris eljárással dolgozó szervezeti térkép bontakozik ki. A Juventas program tehát egy szakirodalmilag megalapozott, társadalmilag indokolt, de alacsony professzionális szakmai jelenléttel bíró területen fogalmazott meg ajánlatot. Sikere már azzal is magyarázható, hogy a Káva felismerte ezt a létező szakadékot, és saját meglévő módszertani apparátusának sokszínű készletéből megpróbált rá egy komplex „áthidaló" javaslatot tenni. (Külön elemzés tárgya lehetne, hogy az elmúlt években a témába vágó – a kábítószer-használattal vagy az iskolai zaklatással foglalkozó – amúgy örömtelien növekvő számú és színvonalú színházi, tantermi színházi, színházi nevelési előadás miként tudna integrálódni az ezek szerint létező országos stratégiákhoz.)

A terület kulcsszereplője a pályázatot jegyző Nemzeti

1 *Dráma és színház a bűnmegelőzésben*, szerk. Oblath Márton, Budapest: Káva Kulturális Műhely Egyesület, 2019.

2 Az érdeklődők számára meggyőző áttekintést nyújt pl.: Monica Prendergast – Juliana Saxton, szerk., *Applied Theatre* (Bristol: Intellect, 2009), 87–134.

3 *Dramatikus módszerek a bűnmegelőzés szolgálatában*, szerk. Kaposi László, Budapest: Országos Bűnmegelőzési Tanács – Magyar Drámapedagógiai Társaság, 2004.

4 „Alkalmazott színház Magyarországon", in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. Cziboly Ádám (InSite Drama, 2017), 29–55.

Bűnmegelőzési Tanács, amely évről évre felhívást jelentet meg a nevében hordozott misszió beteljesítésére szánt újszerű és már bizonyított tevékenységek támogatására.[5] Habár a kiírás nem nevesíti a művészeti, művészetpedagógiai eljárásokat, nem is zárja ki azokat. A korábbi nyertesek listájából kitűnik, hogy az ilyen profilú civil szervezetek nagy eséllyel mutathatják be és ajánlhatják fel a szektorból amúgy hiányzó kompetenciáikat, feltéve, ha megvan bennük a kellő szakmai és szervezeti rugalmasság. A programnak ugyanis a művészeti értékén túl (sőt az előtt) egy másik ágazat szempontrendszerének való megfeleltethetőségét kell bizonyítania, s olyan konzorciumi együttműködésben kell megvalósulnia, amelynek partnerei – finoman szólva is – kívül esnek a szokásos körökön. Mindkét elvárás új helyzetek, új szempontok, új emberek megismerését és megértését vonja magával – s ez a kiszakadás a gondolkodási és működési rutinokból éppen annyira lehet megterhelő, mint amennyire tanulságos. Cserébe viszont olyan támogatási összeget kínál, amilyenhez a színházi, színházi nevelési területen nem lehet hozzájutni.

Amikor tehát egy új terepre lépés feltételeit vizsgálja, akkor elsősorban a piactágító erőfeszítéseihez szükséges befektetés mértékét és annak kockázatait, illetve megtérülését elemzi egy szervezet. A Káva esetében a szükséges tőke nyilvánvalóan rendelkezésre állt (a színész-drámatanárokból álló társulat, amely tréningek, tanításidráma-alkalmak és komplex színházi nevelési előadások tervezésébe és rendszeres megtartásába egyaránt bevethető), ám a speciális célcsoport (gyermekvédelmi szakemberek), közeg (mint a javítóintézet) és funkció (bűnmegelőzési foglalkozásra érzékenyítés) jelentősen megnövelte a létező kompetenciák hatékony mozgósításához szükséges energiaigényt. Ugyanez vonatkozik a program megvalósítására is, ami az amúgy felkészült menedzsmentet állítja a bevett pályázati eljárásoktól eltérő feladatok elé. Ebbe a belügyminisztériumi intézményrendszerrel való kommunikáció éppúgy beletartozik, mint az intenzív nyilvánosságkezelés (saját bloggal, konferenciával, kiadvánnyal) és az elszámolási elvárásoknak történő megfelelés.

A valódi hozam pedig csak hosszabb távon realizálható. Elégedettségre adhatnak persze okot az egyéves projekt indikátorai is (két felnőtt csoportban harminc szakember részesült harmincórás tréningben; két fiatal fogvatartottakból álló tíz-tíz fős csoport vett részt hat-hat alkalmas drámamunkában; tizenöt általános iskolai és tizenöt középiskolás osztályban valósult meg TIE előadás, amelyhez kapcsolódott bűnmegelőzési foglalkozás, továbbá két tematikus nyári tábort is tartottak), de az elemzésekből kitűnik, hogy az igazi tanulságok ismét a számszerűsíthető teljesítmények mögött fedezhetők fel. A kutatók megállapításaikat a résztvevő szakértők elé tárták, akik azokat megvitatva jutottak ajánlásokra. Ezek mindegyike a programelemek kiterjesztésére, az alkalmazott eszközkészletnek a célcsoport igényeihez történő pontosabb illesztésére, az érintettek között kialakítandó erősebb kapcsolódások kialakítására vonatkoztak. Szinte egyöntetű a vélemény, hogy az egyszeri vagy rövid távú beavatkozások maradandó eredményt nem képesek elérni a

5 https://bunmegelozes.info/hu/palyazatok/bunmegelozesi-otletpalyazat, hozzáférés: 2019.10.01.

HIRDETÉS

megszólítottak csoportjainál, sőt a kimutatható változások is könnyen visszarendeződhetnek az általános környezet (intézményi elvárások, leterheltség, csoportnormák stb.) által diktált rutinok nyomására. Így a drámás módszertan még a legjobb szándékok és a legalaposabb felkészülés mellett sem képes valódi védelemmel felvértezni a foglalkozások alanyait a rájuk leselkedő veszélyek vagy akár csak saját tévképzeteik ellen.

Ugyanakkor abban is konszenzus mutatkozik, hogy megfelelő koordinációval viszont meghatványozhatók a nyilvánvaló részsikerek. A kötet zárófejezetében közölt következtetések[6] alapján a bűnmegelőzési jelzőrendszerben dolgozók körében hosszabb és a szabályjátékoknál bonyolultabb konvenciókat átadó képzésre mutatkozik igény, miközben a javítóintézetben megkezdett drámás munkát az utógondozás színterein javasolják folytatni. A fogva tartott fiatalokkal vitt műhelyt legalább egyévesre érdemes tervezni ahhoz, hogy kialakulhasson a drámatanárok helyismerete, jelenlétük pedig a tevékenységek és a személyközi kapcsolatok tekintetében is intézményesülhessen ebben a jellegéből adódóan radikálisan szabályokkal keretezett közegben. Ebből fakad az egyik legizgalmasabb szakmai dilemma is: a drámás alkotás lényegét jelentő szabad gondolat és cselekedet megfelelő tálalása a szabadságukban korlátozott, indokolt reszocializációs folyamatban résztvevő fiatalok számára. Miközben a szabályjátékok kézenfekvő megoldásnak tűnhetnek intézményi oldalról, a fiatalok szívesebben vesznek részt elképzelt helyzetekben, mintegy kimenekítve magukat a hétköznapi, élményszegény valóságból. Érzékeny kompromisszumnak tűnik a jól ismert hatalmi dilemmákat közvetlenül feldolgozó, ehhez széles, de pontos konvenciórepertoárt kínáló „elnyomottak színháza" műhely kipróbálása. A közoktatásban a bűnmegelőzés szolgálatába állított színházi nevelési előadások feladata elsősorban az érzékenyítés, a diákok „megnyitása" az osztálytermi tanulásra. Az élményalapú és tudásátadó formák közötti feszültség az évek előrehaladtával egyre nő, ami a bevont osztályok alapos feltérképezését (vagyis a drámatanárok, a szakpszichológus és a tanári kar, de adott esetben akár a szülők megszólításával végzett előkészítést) is indokolja, elkerülendő, hogy a korábbi rossz tapasztalatok, felkészületlenség vagy éppen az érintettség okán alapból destruktívan álljanak a felkínált lehetőséghez. A siker záloga legfőképpen az lehet, ha az iskolákba vitt színházi nevelési előadások problémahorizontja minél jobban lefedi a szakértői beavatkozás célját. Vagyis a TIE a bűnmegelőzés tematikájához illesztésére szakértői együttműködés szükséges, de az ideális megoldás a már eleve ezt a célt szolgáló színházi nevelési előadások és foglalkozások kollaboratív létrehozása lenne.

A Bűnmegelőzési Tanács pályázati konstrukciójának nagy előnye, hogy felismerte a korábban már bevált programok fejlesztésének, fenntartásának szükségességét, s ezért külön altémában kifejezetten bátorítja a korábbi években sikereket elért szervezetek jelentkezését. Ennek köszönhetően nyílt meg a lehetőség a Káva előtt is a begyűjtött tapasztalatok azonnali visszaforgatására és a kapcsolatrendszer további szélesítésére. Az ősztől indult Juventas II. keretében az első projektév mintavételei után a Káva még tudatosabban törekszik a szakmai integrátor szerep betöltésére, az egymástól tanulás facilitálására. És közben már a harmadik év tervein gondolkodnak, amelyekbe immár teljes értékűen beépíthetik a mostani résztvevők visszajelzéseit és a kutatás eredményeit, ami valódi mintaprojektté avathatja a Juventast, a Káva pedig az alkalmazott színház újabb területén válhat biztonságot sugárzó referenciává.

A szerző a Káva felügyelő bizottságának tagja.

6 *Dráma és színház a bűnmegelőzésben*, 195–201.

HIRDETÉS

JELENKOR

Novemberi számunk tartalmából

Darvasi László, Zalán Tibor, Szalay Zoltán és Harag Anita prózája

Kőrizs Imre, Lackfi János, Orcsik Roland, Wirth Imre, G. István László, Czilczer Olga, Babiczky Tibor és Sipos Tamás versei

Tanulmányok, esszék: Thomka Beáta kortárs világirodalomról, Hetényi Zsuzsa Vladimir Nabokovról, Nagy Imre huszadik századi pécsi irodalomról

Rainer Werner Fassbinder drámája Weiss János fordításában, Sz. Koncz István beszélgetése Bod Péter Ákossal, A hetvenéves Alföld köszöntése (Ágoston Zoltán)

Kritikák Pál Sándor Attila, Vörös István, Clara Royer és Arany Zsuzsanna könyveiről

FOLYAMATOSAN JÁTSZOTT SZEREP

A börtön világa a művészeti programok tükrében

FLIEGAUF GERGELY kriminológussal és pszichológussal PROICS LILLA kritikus beszélgetett.

– Hogyan működhet a börtönben külsős támogató vagy művészeti program?

Fliegauf Gergely: Ebben egyáltalán nem vagyok kompetens, csak hozzávetőleges a tudásom: a hivatalos ügymenet, amelyet jogszabályok, illetve büntetés-végrehajtási belső rendelkezések szabályoznak, nagyon szögletes. Az informális módja viszont az, hogy a börtönparancsnokhoz kell fordulni: az ember konzultációs időpontot kér egy rövid levélben, amelyben bemutatja a programot és a társulatot. Akinek szerencséje van, azt esetleg fogadják is. Jóváhagyás után a programot még az Országos Börtönparancsnoksággal is egyeztetni kell. Amennyiben sikerül kellőképp meggyőzni a parancsnokot, akkor az egyeztetést ő maga fogja kezdeményezni. A parancsnok nagyon figyel arra, hányan és kik mennek be a börtönbe, mit akarnak egész pontosan, és milyen típusú fogvatartottakkal akarnak dolgozni. Tudni kell, hogy a büntetés-végrehajtás mostanában nagyon túlterhelt, és az ilyesmi mindenképpen többletfeladatként jelenik meg.

– Tehát megvalósíthatók programok, nincs velük szemben általános elvi kifogás.

F. G.: A büntetés-végrehajtási szakmapolitika ma az, hogy legyen rend és fegyelem, illetve teljes foglalkoztatottság, ami a munkáltatást, a tanulást és az egyéb programokat jelenti. Ahhoz egyébként némi kreativitás is kell, hogy a parancsnok vagy valamelyik beosztottja úgy tudja beleilleszteni az érkező programot az adott rendszerbe, hogy az ne okozzon fennakadást a belső működésben. Szakmai véleményem szerint – bár öt éve otthagytam a büntetés-végrehajtást – minden művészeti és önismereti munka rendkívüli módon hasznos.

– Általánosságban milyen közegbe érkezik egy ilyen program?

F. G.: Amikor valaki bekerül egy zárkába, az elmondhatatlanul éles helyzet, mert az első három percben szinte minden sok évre eldől. Ebben az is benne van, hogyan fog a fogvatartott vécére menni, hogyan ír levelet a hozzátartozóinak, hogyan mehet ki a zárkából. Az érdekeiket jól érvényesítő rabok általában kiemelkedően jó színészek, ugyanakkor a macsóságukban inkább mennyiségi különbségek vannak, semmint minőségiek. Ez az önreprezentáció pedig sajnos idővel a hozzátartozók felé is működik. De annak ellenére, hogy ezt a szerepet folyamatosan játsszák, van egy belső arcuk is, amit a művészi munkában szerencsés esetben valamelyest ki is tudnak fejezni – én börtönrajzok elemzésével is foglalkozom, mintegy hobbiból, és azt látom, hogy a szelf még művészi eszközzel is

nagyon nehezen hozzáférhető a számukra. Ugyanakkor már a folyamat, egy kép elkészítése vagy egy színházi próba is hatalmas felszabadító erővel hat.

– Mitől jó egy színházi munkafolyamat ott bent?

F. G.: Lényegében nem lehet rosszul csinálni. Ami önismeretet és tartást ad, az nagyon komolyan tud hatni – még akkor is, ha esztétikailag kevéssé érvényes. Aki egy alkotó és/vagy terápiás helyzetben elkezd magáról gondolkodni, újramérlegel múltbéli eseményeket, megértheti azt is, mi vezette oda, ahol éppen tart. Gyakran nagyon sablonos dolgok születnek, néha pedig olyan szimbolikákkal folyik a munka, amelyeknek más az eredeti szándékuk, mint amit abból a kívülállók érteni vélnek, de ez nem baj. Jelentős változáson mehet át az, aki a családja előtt is meg tud mutatni magából valami más emberi minőséget azon felül, hogy legfeljebb az anyagiakról képes gondoskodni. Valamit létrehozni hatalmas siker. Vagyis siker, ha már nemcsak attól menő valaki – mondanom sem kell, a börtön-menőség ad egy tartást –, hogy a börtönbe beküldött cigaretták nála kötnek ki, mert elveszi a többiektől, hanem attól, hogy valami figyelemreméltó dologban vesz részt. Ötvenből egyszer az is megesik, hogy valaki a művészi munka által képes radikálisan változtatni azon, hogyan viselkedik másokkal. Van egy rabokat

illető fontos fogalom, a reziliencia, ami azt jelenti, hogy a nehéz körülmények ellenére valaki felhagy a bűnözéssel és az azzal kapcsolatos magatartásmintákkal. Ez a reziliencia ugyanúgy elérhető vallás- vagy pszichoterápia által, mert ezek élményszerűsége nagyon hasonlóan tud hatni. Egy ilyen változás nemcsak tartást ad, hanem megérinti a személyiséget is, és elemi hatással lehet a későbbi, börtönön kívüli életre is.

– Gondolom, annak is van társadalmi következménye, ha semmi hasonló élmény nem éri az adott személyt a büntetése letöltése során.

F. G.: Magyarországon szerencsére nagyon kevés tényleges életfogytiglanos van, de akik hosszú büntetés után szabadulnak, jellemzően roncsként kerülnek ki, amivel ráadásul nagyon komoly problémákat is okoznak. Ha a börtön kicsit nyitottabb, és vannak olyan fogvatartottak, akik különféle programokban vehetnek részt, ezek a károk csökkenthetők.

– Ha jól tudom, manapság nem ez a szemlélet az uralkodó.

F. G.: Most valóban nem ez a szakmapolitika, hanem az, hogy mindenkit dolgoztatni kell, mondván, attól válnak a fogvatartottak később a társadalom hasznos tagjaivá. A munkával töltött idő a börtönben legfeljebb nyolc óra lehet, amit kiegészíthetne bármilyen más, mondjuk hasznos művészeti tevékenység is. Minderről persze a legfelsőbb szinten döntenek. Újabban a démonizált civil szervezetek okán változott meg a szakpolitika – mindenekelőtt a jogvédő szervezetek lettek nemkívánatosak, és ezt terjesztették ki a többi, valamilyen módon rehabilitációval foglalkozó civil szervezetre is. Ezeknek az elképzeléseknek az az alapja, hogy a börtön a külvilágtól elkülöníthető.

– És kontrollálható, ami bent történik?

F. G.: Egyes elképzelések szerint igen. Ugyanakkor a börtön mindent felnagyít, intenzívvé tesz és kiélesít. Előfordul, hogy egy rab csak azért működik együtt valakivel, hogy ne kelljen fent lennie a zárkában, ahogy olyan is van, hogy elkezd bízni valakiben, akiben egyszer csak csalatkozik, és ezzel vége is a jó munkakapcsolatnak. Feltételezem, egy színházi munkában is kihívás, hogy az ember személyes legyen, de ne intim – ez a kihívás a börtönben jelentősen fokozódik. A kívülről érkezők azokról a játszmákról nem is tudnak, ki hogyan kerül be egy színházi csoportba, mert a börtön munkatársai választják ki a résztvevőket. De indirekt módon a fogvatartottak is tudnak hatni, és képesek megakadályozni, hogy ez vagy az csatlakozzon a csoporthoz. Előállhat tehát olyan helyzet, hogy valaki, aki jól tudott volna együttműködni egy projektben, vagy lényegesen jobban, mint akik belekerültek, úgy szenvedi meg a helyzetet, hogy arról kevesen tudnak. Ez egy komoly morális dilemma. A börtön továbbá abban is speciális, hogy ott olyan emberek is vannak, akik kizárólag ártani tudnak – és ha egy ilyen személy belekerül a csoportmunkába, akkor ott minden csakis róla fog szólni. Az pedig közel sem kézenfekvő, kik és milyenek ezek az emberek, vannak köztük nagyon intelligensek is. Adott esetben csak egészen lassan derül ki, hogy ki az, aki azért szállt be egy ilyen csoportba, hogy átvegye az irányítást, ugyanis elképesztő érzékkel találja meg az emberek gyengéit, és aztán lelkileg kínozza egyik vagy másik társát, amit egy más közegből jött ember akkor sem vesz feltétlenül észre, ha az orra előtt történik. És ezek a csak ártani képes rabok gyakran kerülnek bele a művészeti csoportokba, mert rendkívül erős bennük a szereplési vágy.

– A Szegedi Thealter Fesztivál tizenhárom éve együttműködik a Csillagbörtönnel, és minden évben bemehettünk megnézni egy előadást az elítéltekkel együtt. Feltűnt, hogy évekkel ezelőtt a rabok kosaraztak, fociztak az udvaron, az utóbbi években nem láttam ilyet, csak hatalmasra gyúrt alakokat.

MICHEL FOUCAULT: Felügyelet és büntetés
(szemelvények)

A büntetés tehát afelé halad, hogy a büntetőeljárás legrejtettebb része legyen. Ez több következménnyel jár: elhagyja a szinte mindennapos észlelés területét, hogy az elvont lelkiismeret régiójába lépjen; nem látható mértékétől, hanem elkerülhetetlenségétől várja hatékonyságát; ez a büntetés bizonyossága, és már nem az a lealacsonyító színház, amelynek el kellene fordítani a bűntől; a példát statuáló büntetés szerkezete új áttételre kapcsol. Ebből fakad, hogy az igazságszolgáltatás többé nem veszi magára nyilvánosan az alkalmazásához kötődő erőszakot. Ha öl is, vagy lesújt, ez nem erejének magasztalása ezután, hanem önmaga egyik eleme, amelyet kénytelen eltűrni, de amelyről nem szívesen ad számot [...]. Ezentúl másképpen oszlik meg a botrány és a fény; maga a büntetőítélet fogja negatív és egyértelmű jellel megjelölni az elkövetőt: nyilvánosságot kap tehát a vita és az ítélet meghozatala: de a végrehajtás mintha szégyentöbblet volna, amelyet az igazságszolgáltatás szégyell kiróni az elítéltre; távoltartja tehát magát, igyekszik mindig másra bízni, a titok pecsétje alatt. Csúnya dolog büntethetőnek lenni, de büntetni se nagy dicsőség.

A fegyelmi hatalom azonban úgy működik, hogy láthatatlan; azokra viszont, akik alája tartoznak, kötelező láthatóságot kényszerít.

A „megfigyelés" alá vétel természetesen hosszabbítja meg a fegyelmező módszerekkel és vizsgálati eljárásokkal elárasztott igazságszolgáltatást. Mi csodálkozni való van azon, hogy a modern büntetőrendszer eszköze a cellákra osztott börtön lett, ritmusos időbeosztásával, kötelező munkavégzésével, felügyeleti és feljegyző szerveivel, a normalitás uraival, akik átveszik és meg is sokszorozzák a bíró funkcióit? Miért is csodálkoznánk, hogy a börtön a gyárakra hasonlít, az iskolákra, kaszárnyákra, kórházakra, s hogy ezek egytől egyig a börtönre hasonlítanak? [...] A börtön nem más, mint egy kicsit szigorúbb kaszárnya, egy kíméletlen iskola vagy egy nyomasztó üzem, végső soron minőségileg nem különbözik tőlük.

[...] naivság volna azt hinni, hogy a törvényt mindenki számára hozták mindenki nevében; okosabb beismerni, hogy néhányan hozták és néhány embert sújt; hogy elvben minden állampolgárra kötelező, de főként a legszámosabb és a legkevésbé felvilágosult osztályokhoz szól; hogy a politikai vagy polgári törvényekkel ellentétben, a büntetőjog alkalmazása nem egyenlően vonatkozik mindenkire, hogy a bíróságokon nem az egész társadalom ítélkezik egyik tagja fölött, hanem a rendre szánt társadalmi csoport sújtja a rendetlenségre hajlamos másikat.

[...] a börtön igencsak sikeresen termelte ki a bűnözést, a törvénytelenség specifikus típusát, politikailag vagy gazdaságilag kevésbé veszélyes – sőt, végső soron hasznosítható – formáját; sikerült bűnözőket kitermelnie, egy látszólag a társadalom szélére szoruló, de központilag ellenőrzött közeget; sikerült kitermelnie a bűnözőt, mint patologizált alanyt.

A foglyok? Az „emberiség legszerencsétlenebb és legelnyomottabb" fele.

Fordította Fázsy Anikó és Csűrös Klára,
Budapest: Gondolat, 1990.

F. G.: A börtön hagyományosan is az egyik legmacsóbb közeg, alapvetően szexista és rasszista. Az évek során észrevehető mértékbeli eltérések pedig a külső társadalmi közeg változásait tükrözik. Ha az igazságszolgáltatás teljesen érzéketlen egyes társadalmi igazságtalanságokra, a börtön hatalmas nyomás alatt van, ahogy azok is, akik bent vannak. Erre a gyúrás adekvát válasz. De kitüntetett figyelemmel hallgatják, igénylik a rapet és a hip-hopot is. Akkor is, ha nyilvánvalóan nem értik a szövegét, de érzik, és tisztában vannak azzal, hogy róluk szól. A rabok pontosan látják a társadalmi igazságtalanságokat. Ők nem a gépezet részei, nem úgy, mint az őrök, akik ha egyszer csak valamiért rálátnak az egészre, gyakran fel is mondanak. Börtönben csak az tud vezető lenni, aki képes erre máshogy nézni, és a hatalmát jól megtartani. Ez nem azt jelenti, hogy vérengző állat módjára bármit megenged magának – azt a rabok nem hagyják –, de aki börtönőrként furmányosan, cselekkel, ármánnyal meg tudja erősíteni a hatalmát, azt sajnos a legveszedelmesebb rabok is elfogadják.

– Ez azt jelenti, hogy akik a büntetésük letöltése után kijönnek, ugyanolyan veszélyesek a társadalomra, mint korábban, ha nem veszélyesebbek?

F. G.: Igen, ez azt jelenti. Nem véletlenül vannak egészen más szemléletű börtönök Európában – számtalan nyugat-európai intézményben jártam, és láttam másféle működést. Szervezettebb programok vannak, sok fogvatartott helyzetén tudnak javítani hosszú távú, hatékony munkával, aminek a vége a társadalomba való visszailleszkedés segítése.

– Egyébként egy szigorúan zárt rendszerben honnan vannak azok a szerek, akár legális fehérjeporok, amelyek nélkül nem lehetne ennyi izmot építeni?

F. G.: A társadalom azt hiszi, hogy a börtön jó, mert feltételezi, hogy a börtön képes irányítani a rabok sorsát, de ez nem így van. Például a hivatalosan engedélyezett holmikon kívül minden egyéb dolog úgy kerül be, hogy a személyzet passzívan vagy aktívan részt vesz ennek az illegális lebonyolításában. Ezzel tulajdonképpen még tovább erősíti az egyébként is fokozott erő-, erőszak- és érdekérvényesítés-kultuszt. A börtön, ha így működik, rafináltabb és eltökéltebb bűnözésre tanít. Ugyanakkor olvasat kérdése is, amit látunk. Hans Kelsen filozófiája azt mondatja velem, hogy a börtönben az előző társadalmi rendek fosszíliái vannak, a jogrendszerek előtti viszonyok. Az emberek azt hiszik, már alig élnek a világon természeti népek – márpedig élnek: a börtönben. Ez egzotikus. Foucault azt mondja, a börtön kitermelt egy bűnözői réteget, amelyik korábban nem létezett: visszaesők a börtönök előtt nem voltak. Rengeteg izgalmas elmélet beszél a börtön működéséről, ezek közül a legtöbb meg is állja a helyét, ugyanakkor sok olyan tudományos szöveg is születik, amelyikből hiányzik a mélyebb terepismeret. Közben vannak olyanok, akik a bent töltött idő alatt tényleg jelentős tudásra, rengeteg gyakorlati ismeretre tesznek szert, de nem tudják megfogalmazni, rendszerezni azokat.

– A büntetés-végrehajtás keretei közt terápiával, segítéssel, színházi munkával foglalkozók képesek egyszerre a fogvatartókkal és a fogvatartottakkal is korrektek lenni?

F. G.: A fogvatartottak egyetlen dolgot figyelnek: a jó szándékot. Egy börtön vezetősége pedig az engedelmességet. Ez egy olyan szerepkonfliktus, ami felőröl. A jog nem moralizál, de az életben alig van helyzet, ahol nincs jelen a morál. Bibó is írt arról, hogy a váci börtönben fel volt festve a falra: „Ne csak őrizd, gyűlöld is!" A feliratot aztán eltüntették, de a legendája és a szellemisége nem veszett ki. És egy ilyen közegben, ahol annyi mindent nem lehet kimondani, nehéz úgy dolgozni, hogy az ember megfeleljen a saját elvárásainak. Amikor huszonhét éves voltam, a börtönből áthelyeztek a parancsnokságra, mert felismerték a kutatási affinitásomat, és az ottani munkából már csak két napom volt hátra, amiről odabent mindenki tudott. A fogvatartottak az aulában álltak a Munkába Állítási Bizottságra várva, úgy negyvenen. Ilyen alkalmakkor mindannyian frissen borotváltak és rendezettek, hiszen itt dől el, hogy dolgozhatnak-e – és köztudott, hogy mindenki dolgozni akar. Éppen át kellett mennem az aulán, és biztos voltam benne, hogy semmi jelét nem fogják adni annak, hogy tudják, elmegyek – a rabok ugyanis egymás előtt egyáltalán nem szoktak személyes vagy érzelmi alapú gesztusokat tenni, hiszen azt a legkönnyebb gyengeségnek dekódolni. És ahogy mentem el előttük – szinte mind idősebbek voltak nálam –, néhányan biccentettek, mások rám se néztek. Aztán az egyikük megszólalt, és annyit mondott nyomatékosan: a nevelő. Akkor rám néztek mind, és olyan intenzitással áradt felém a hálájuk, amilyet soha elképzelni sem tudtam volna. Egy börtönben voltam, a világ legrosszabb helyén, és nem éreztem a testsúlyomat. Szó szerint felemeltek az irántam való érzésükkel, ami nagyon elgondolkodtatott.

HIRDETÉS

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

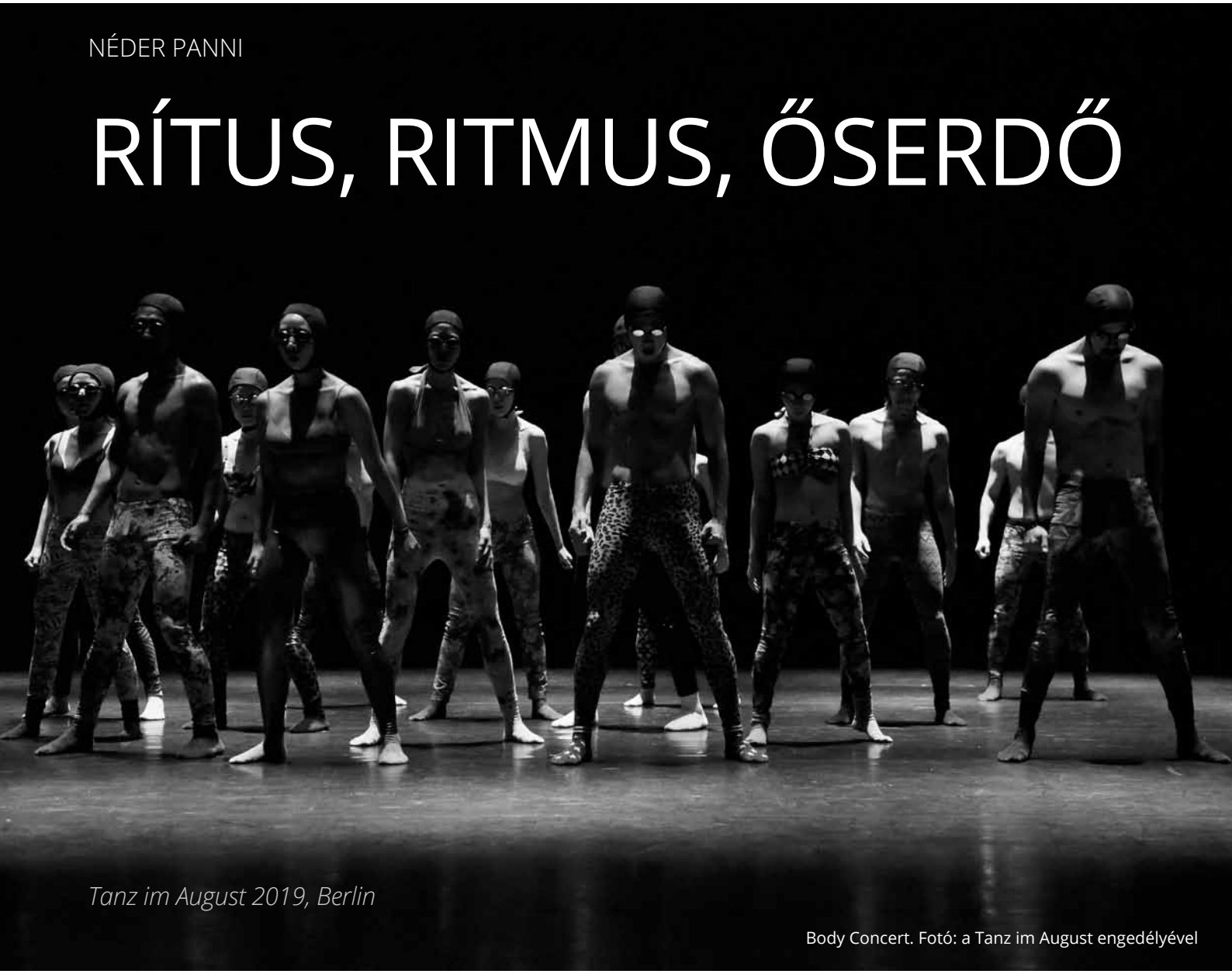
Fiatal „faltörők" – formabontó színház

A novemberi podcast vendégei: Berecz Zsuzsa, Cserne Klára és Szabó Veronika

www.szinhaz.net

NÉDER PANNI

RÍTUS, RITMUS, ŐSERDŐ

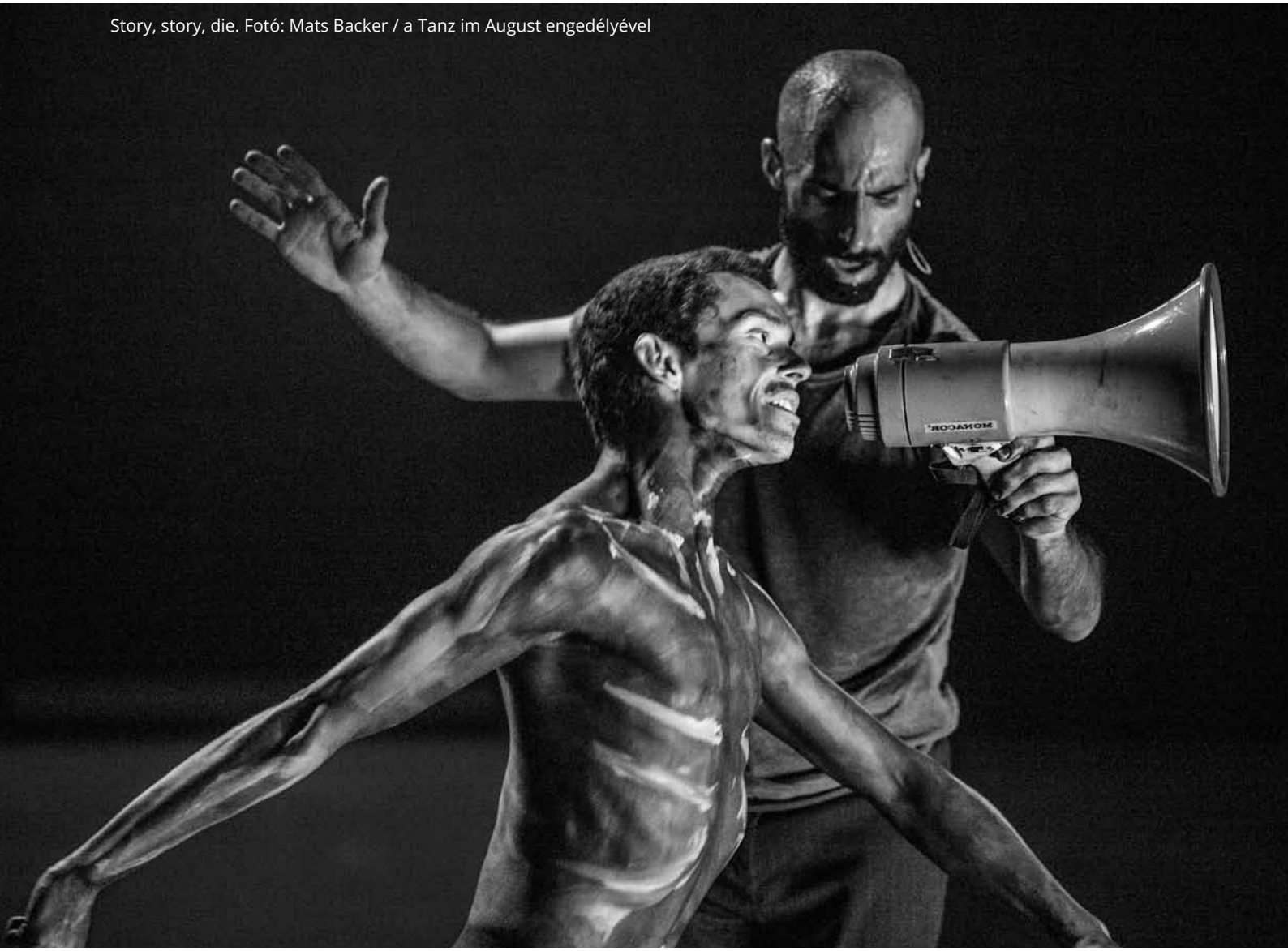


Tanz im August 2019, Berlin

Body Concert. Fotó: a Tanz im August engedélyével

Salamon Eszter: ***MONUMENT 0.7: M/OTHERS***

Salamon Eszter másodjára áll – vagy jelen esetben fekszik – saját anyjával színpadra, pontosabban a berlini St. Elisabeth templom padlózatára. A kiválóan eltalált cím akár az előadás fülszövegének ismerete nélkül is egyértelműsíti: az este témája anya és lánya, hasonlóságok és differenciák. A kulturális befogadóhelyként működő épület óhatatlanul szakrális hangulatot generál, megágyaz a bensőséges témának. A néző párnán foglal helyet a négyzetes alapú tér valamelyik oldalán. Templomban van, ezért csendben várakozik. A fehér padlón két nőalak egyforma fekete ruhában, hasonló hajviselettel: Salamon Eszter és Gyarmati Erzsébet. Ráérősen csörgedező patakokként folynak egymásba mozgásukkal, majd távolodnak el az újabb összekanyarodás előtt – e tempó és dinamika az előadás során nem mozdul ki a medréből. Egy apró kitérőtől eltekintve szavak nélkül fonódnak össze a folyamatos áramlásban. Ívelt gesztusaik valamiféle lelassított, sokszor ülve-fekve-guggolva végrehajtott kontakt táncra emlékeztetnek. A nyugvópontok másodpercekre kimerevített, szimmetrikus tükörképek során öltenek formát. Fekete ruháik összeolvadnak, néha eldönthetetlen, melyik végtag kihez tartozik. A *MONUMENT 0.7* kontemplatív meditáció, a lassan átalakuló emberszobrok sorozata nem definiál: tág teret ad a néző asszociációs lehetőségeinek. Anya- és lányszerepek, majd azok feje tetejére állítása, függések, oldások és kötések rajzolódnak ki az egymásba tekeredő, néhol archaikus képekből. Generációk sorjázása, (újjá)születés, elmúlás, szeretet, magány. Az első félórában érvényesül az automatikus szakralitás másik szintje: a puszta tudat ereje, miszerint Salamon valóban az anyjával kerül közeli testi viszonyba az intim templomi térben. E képsorozatok a kezdeti szakasz után azonban megrekednek, mivel az általános asszociatív hatás kifullad, és nem ível át mélyebb, személyes (vagy akár radikális – egyszóval bármilyen, csak az eddigiektől eltérő) síkra. Küzdelmet folytatok nézői elvárásaimmal: a rendhagyó felütés fejlődés híján megszokottá válik, a hiányérzetem egyre nő. Az előadás nem aknázza ki a benne rejlő potenciált, a személyes kapcsolódás ellehetetlenül, s emiatt a kezdeti, áhítattal telt közösségélmény párhuzamos magányokba csap át.



Story, story, die. Fotó: Mats Backer / a Tanz im August engedélyével

nora chipaumire: *#PUNK 100% POP *N!GGA*

Nem elütés: a New Yorkban élő zimbabwei koreográfusnő és performer, nora chipaumire konzekvensen kis kezdőbetűvel írja a nevét. A cím német megközelítése is megér egy külön mondatot: mivel az utolsó, N betűs szóra Amerikához hasonlóan itt is így hivatkoznak, ezért a műsorfüzetben és a színház honlapján is külön jelzik, hogy a címet az alkotó választotta, ám megegyeztek, hogy élőszóban kizárólag „hashtag punk–száz százalék pop–csillagocska N"-ként ejtik ki. A provokatív(nak szánt) performansztriptichont három ikonikus nő és a hozzájuk kapcsolható zenei irányzatok inspirálták: az első részt a punk keresztanyja, Patti Smith, a másodikat Grace Jones, jamaikai származású popdíva, míg az utolsót a kongói Rit Nzele és a rumba. Chipaumire hatalmas erőbedobással vezeti-uralja mindhárom egyórás etapot, a kezdéskor bombaként robban be táncos kollégáival a hatalmas, székeitől megfosztott színházterembe. Maximális hangerőn vonyít a basszgitár, sortüzet szórnak a dobverők. A stabil testtudatot sugárzó performerek lendületes rohangálással forgatják fel a teret, bontják meg az ácsorgó nézők egységét. Mikrofonba harsogva adják ki utasításaikat: nincs megállás, a közönségnek fel kell venni a tempót – ez egyszerű, az együtt mozgás tapsolt ritmusok és szórványos dobbantások formájában rajzolódik ki.

Emlékszem, Hajós András gyakorlatoztatta így 2005 körül valamelyik budapesti fellépőhelyen egy Emil.RuleZ!-koncert nézőseregét, és emberek százai hajtották végre zokszó nélkül a hülyébbnél hülyébb kéréseket. Épp fülbe dugott kézzel ugráltunk fél lábon, amikor az énekes őszinte megdöbbenéssel megkérdezte: „Ti tényleg ennyire manipulálhatók vagytok? Ne már!" Ott valami nagyon belém égett.

Elenyésző számú sorstársammal mozdulatlanul szemlélem a berlini kavalkádot, holott viszonylag könnyen interakcióra fogható vagyok, amennyiben az érvényes szándékot szolgál. Jelen esetben ez a közösségélményről szólna, ám mivel chipaumire fókusza önmagára irányul, a társas tapsolás és trappolás miértje céltalanul elporlad. A rohangálás közben elharsogott szövegeket felülírja és elmossa a basszus, a tér egyes pontjain eltáncolt rövid, hip-hop-szerű koreográfiák kontextus híján nehezen értelmezhetőek, nem kapcsolódnak egyértelműen Patti Smithhez. Olvastam, hogy a koreográfusnő alkotói fókuszában a rasszista és gender sztereotípiák vizsgálata áll, próbálok hát ezen a csapáson elindulni. Újabb kudarc.

Az előadás három szakaszában a tér és a jelmezek az adott

etaphoz idomulnak: az első, harsányan bevilágított, Adidas-melegítőkkel fémjelzett részt sejtelmesen sötét diszkóhangulat váltja fel, a harmadikban chipaumire Gucci ruhás, koronás uralkodónőként jelenik meg, baseballütővel a kezében. Ez utóbbi szakasz dramatizáltságát tekintve elmozdul a korábbiaktól (a diszkóban szintén kizárólag instruált nézőtáncoltatás zajlik), megszakad a közös mozgás, a színpadi őrület helyét összefüggőbb szövegek veszik át. Rabszolgaság, a fekete testek kizsákmányolása, rasszizmus, kapitalizmus – vitathatatlanul releváns témakörök a fekete-afrikai identitás boncolgatása során. Mindemellett a dübörgő basszus, a nyolcvanas évek popzenéje és a ringató rumba együttes erővel sem képes elnyomni az előadás nagyjából tizedik percétől lassan bekúszó, majd üvöltő hiányt – a valódi egybekapcsolódás és koherencia nemlétét.

Ambiguous Dance Company: *Body Concert*

A dél-koreai tánctársulat virtuóz, groteszk produkciója üde színfolt a Tanz im August palettáján. Tudatosnak ható, egyébként a Theatertreffen kapcsán is divatos kurátori elvvé vált az utóbbi években egy-egy előadás erejéig megbolygatni a számos esetben politikai-társadalmi, gender témájú felhozatalt, felvállalni a puszta szórakoztatás legitim voltát. A hip-hop és break gyökerekkel rendelkező, valamint korábban K-Pop videoklipekben háttértáncos Boram Kim koreográfus és csapata a nézőteret és a színpadot felforgatva sodorja gyermeki állapotba a közönséget. Testkoncertjük – az előadás címe tulajdonképpen annak műfaja is – a barokktól a popon és technón át számos zenei műfajt érint, s pattogós ritmusban forr össze clown-jelenetekkel; tradicionális színházi humorral bontja meg a professzionális, szigorúan megkoreografált, látványos táncetűdök sorát. A hol öltönybe, hol ufószerű hacukákba bújt előadók tökéletes testkontrollal, fizikai határaikat feszegetve sziporkáznak a klasszikus balettől a posztmodern táncig számtalan stílusban. Bár primer módon nem jön létre direkt interakció, a folyamatos meglepetések és a tánc nyelvén megfogalmazott rendezői kikacsintások jelen idejű kapcsolatot teremtenek a nézővel. A *Body Concert* hatvan perce alatt a tánc puszta öröme és valami mélységes életszeretet árad a falakból is. Az előadás nem tűz kifejezetten társadalmi üzenetet a zászlajára, mégis azzal a meggyőződéssel lépek ki az épületből – ahol egyébként a táncosok úgy fotózkodnak a nézőkkel, hogy nevetgélő arcukon nyoma sem látszik fizikai kimerültségnek –, hogy ennyire masszív endorfintermeléstől igenis jobb hely lesz a világ.

Claire Vivianne Sobottke: *Velvet*

Ezúton szeretném kérvényezni, hogy a német kortárs táncos és színész, Claire Vivianne Sobottke feminista szólóelőadását azonnal hívja meg valamelyik magyar előadóhely. A fesztiválon debütáló *Velvet* a nőiség, a szexualitás és a magány témaköreit járja körül határfeszegető és költői módon. Sobottke tabutörésének territóriuma a színpad közepén elhelyezkedő, kör alakú, burjánzó kert. Élő növények, szórt fények, nedves föld, a háttérben barlang, valamint egy erdőtapétás falelem. A kétoldalt beállított távvezérelt tam-tam dobok maguktól játsszák a törzsi ritmust, mielőtt Sobottke átlagpólóban és rövidnadrágban birtokba veszi a teret. Rezignált arccal, lemondóan temeti egy apró földkupac alá a zsebéből kihalászott, focimeccshangot zengő okostelefont – elmagányosodása, az előadás férfiatlanítása erős felütés. Aztán robban az őrület. Zavarba ejtő vicsorgással, kontrollvesztettnek ható gesztusokkal fordítja fonákjára a társadalmilag elvárt esztétikus nőképet, hosszan hempereg az idáig paradicsominak ható kertben, és összekoszolja magát. A rendezői balon ülő Tian Rotteveel ütemes technozenéje egyre hangosabb és gyorsabb, ő pedig egyre groteszkebb fintorokkal tekeri ki kezét-lábát. Irracionális, kategóriákon túli, szuggesztív emberállat.

Számomra színházban ritkán átélt csoda a Sobottke testnyelvét övező megfejthetetlenség és kiszámíthatatlanság – s ez nem értetlenség, ami óriási különbség. Hatása túlmutat a verbalizálható fogalomkörökön, nem süthető rá sem az egyértelműség, sem a narratíva pecsétje, és mégis pontosan tudom, mennyi komplex gondolatsík ágyaz meg a sajátos mozdulatoknak. Tetten nem érhető módon alakul át a szemünk láttára saras-meztelen állattá vagy állatias ősasszonnyá, rítust kreálva önnön színpadi élveboncolásából. Női identitásképeket konstruál, majd radikálisan aprítja azokat miszlikbe – hörgés és lelassulás, erődemonstráció és összezuhanás, farkasüvöltés és poétikus kitárulkozás váltják egymást. Az animális stáció egy pontján játszani kíván a közönséggel, szájában a földből frissen kicsavart vékonyka faágat tart, brummogó hangokkal jelez, majd nehezen artikulálva formál egyszerű szavakat, mint aki most csöppent az őserdőből az emberek világába, és épp beszélni tanul. A civilizáció közlekedőrendszereit illetően fogalmatlan, fejlődésében visszamaradott, kényelmetlen hatást keltő meztelen véglény. A rezervált nézői körnek nem lehet tagja, számkivetetté válik saját előadásában. Az elmagányosodás zenitjén a káosz újra rendbe csap át, amikor kapcsolatot teremt a kert végében kiterült, saját képére megkreált élethű gumibabával. Felrángatja a nedves földről, művégtagjait igazgatja: két Claire Vivianne ül a nézőnek háttal, csöndes egyetértésben. A meggyalázott, elidegenített, tárgyiasított test újra birtokba vételének gesztusa ez, amely után elcsendesülhet az őserdő.

Alan Lucien Øyen / winter guests: *Story, story, die*

A bergeni koreográfus-rendezőt Norvégia egyik legizgalmasabb kortárs előadó-művészeti alkotójaként tartják számon – a *Story, story, die* a fesztivál kiemelkedő eseménye. (Ha magyar befogadó színház lennék, ezt is gondolkodás nélkül felvenném a listámra.) Témája a szerelem és a hazugságok kapcsolata, az önbecsapás, a saját magunknak legyártott hamis narratívák – illetve az egzisztenciális kérdés: mi mindenre vagyunk hajlandóak azért, hogy elfogadjanak, elismerjenek és szeressenek? Az előadás asszociatív képek és jelenetek sorozata, a verbalitás és a táncnyelv szinte azonos szerephez jut, tudatosan megteremtett ellentmondásokkal reflektál test a szóra, és vice versa. Az általam látott előadások közül a *Body Concert*en túl ez a másik, ahol a táncosok precizitása, testtudata és profizmusa önmagában lenyűgöző. A jelenetek organikusan kígyóznak egymásba: a győztesből hamar kirekesztett válik, a szerelem elporlad, majd újjászületik, a Facebook-lájkok efemer benzinje hamar távozik, ha egyszer lyukas a tartály; összecsatlakozunk, elmagányosodunk, újra csatlakozunk. Tulajdonképpen a heteronormatív szinten túllépett emberiség története, szenvedései, kicsinyessége és nagysága forog 90 perc alatt körbe és körbe – ilyen kevés idő alatt felépíteni a lét kerekét nem kis dolog! –, s éri el az előadás Øyen biztos keze alatt a metafizikus, önmagán túlmutató szintet.

KRICSFALUSI BEATRIX

ÖKOREOGRÁFIA

Jérôme Bel bécsi és berlini fesztiválszerepléséről

Jérôme Bel neve az elmúlt évtizedekben szorosan összefonódott azzal az alkotói attitűddel, amely a koreográfia létrehozásának és forgalmazásának esztétikai, diszkurzív, gazdasági és intézményes keretfeltételeit tette vizsgálat tárgyává. A kortárs tánc konceptuális irányzatához sorolt koreográfusoktól a legkevésbé sem áll távol a tevékenységük a szó legszorosabb értelmében vett munkaként történő reflektálása, illetve akár annak végiggondolása, hogy a koreográfia mint anyagtalan műalkotás hogyan tagozódik be a kapitalista árutermelés logikájába vagy a fogyasztói társadalom rendjébe. (Gondoljunk csak Tino Sehgal kizárólag a múzeumi bemutatásuk idejére materializálódó konstruált szituációira[1] vagy Jochen Roller *Perform Performing* című trilógiájára, amelyben a táncoslét és a koreográfia létrehozásának gazdasági keretfeltételeit mutatja be.) Mindez radikális eltávolodást jelent a romantikus művészeteszmény olyan máig ható ismérveitől, mint az ihletett alkotás, a zseniéthosz vagy az újdonság és egyediség hagyományos koncepciója a mű megítélésének legfőbb zsinórmértékeként.

Bel 2015-ös *Gála* című munkája már olyannyira különbözik a kortárs tánc bevett megnyilvánulási formáitól, hogy talán érdemes inkább formátumként, mintsem koreográfiaként beszélni róla. Egy olyan minimalista, ám rendkívül hatékony dramaturgián alapuló keretről van szó, amelyben különböző mozgáskultúrájú emberek egy színpadon állva demonstrálják a mozdulat sokféleségét, és ezáltal azt, hogy még a színpadi tánc sem csak a profik privilégiuma. A konstrukciót az alkotó úgy látja el a kézjegyével, hogy nincs jelen a színpadra állításkor, amelyet asszisztensei végeznek minden városban helyi szereplők részvételével. Nyilvánvaló, hogy a *Gála* formátuma ökonómiai szempontból is számos lényegi vonatkozással bír, amelyek közül elsősorban a globális és lokális színterek viszonyba léptetése említhető, de joggal merülnek fel vele kapcsolatban a kiszervezés és újrahasznosítás koncepciói is – utóbbiak ráadásul jelentősen eltérő megítélés alá esnek úgy a művészet-, mint a gazdaságelmélet kontextusában.

Amikor Bel legutóbb határozottan kijelentette, hogy társulata többé nem utazik repülővel, azzal koreográfusként az ökonómia után a szorosabb értelemben vett ökológia diskurzusába is belépett. „Februárban történt" – mondta „A showknak nem kell folytatódnia" címmel megjelent interjúban.[2] „A lakásomban voltam, Párizsban, és lecsavartam a fűtést, hogy kevesebb energiát használjak. Akkor jutott eszembe, hogy ebben a pillanatban két munkatársam repül hazafelé Hongkongból, ahol a *Gálát* vitték színre. Két másik épp egy Limába tartó gép fedélzetén ült ugyanezért. Hirtelen megértettem, hogy az életem egy illúzió, olyan, mint valami rossz színház. Állítottam valamit, és egyidejűleg annak az ellenkezőjét cselekedtem." Vagyis Bel – jó érzékkel – a kritikai művészetnek nem ahhoz a hagyományához kíván csatlakozni, amelyik úgy akarja a társadalom égető problémáit tematizálni, hogy közben a saját működését elmulasztja kritika tárgyává tenni. A kérdés tehát nem az, hogy miként lehet a környezetvédelem és a fenntarthatóság kétségkívül aktuális témaköréről a művészet nyelvén beszélni, hanem sokkal inkább az, hogy a művészek hogyan tudják saját alkotótevékenységüket fenntarthatóvá tenni (már amennyiben a küszöbön álló klímakatasztrófával kapcsolatos aggodalmaik nem pusztán hangzatos önreklámnak tekinthetők).

Ez a kortárstánc-színtéren azért különösen nehéz kihívás, mert a művészetfinanszírozás az elmúlt évtizedekben kialakult, gazdaságelméleti szempontból kétségkívül neoliberálisnak nevezhető gyakorlata egy olyan struktúrát hozott létre, amelynek egyik legfőbb ismérve és mozgatórugója a mobilitás. Ma már az alkotómunka is nehezen képzelhető el az Európa- és világszerte működő inkubátor- és produkciós házak hálózata, továbbá az általuk meghirdetett kérészéletű alkotói rezidenciák nélkül, nem is beszélve a produkciók forgalmazásáról, ami szinte teljes mértékben rá van utalva a globális fesztiválpiacra. Olyannyira, hogy természetesen Bel nevét sem keressük hiába például a német nyelvterület két legnagyobb nyári táncfesztiváljának idei programjában (jóllehet vállalásait alighanem még a februári elhatározása előtt tehette). A bécsi ImPulsTanzra a 2018-as *Lecture on Nothing*gel érkezett, amely a maga radikális minimalizmusával kétségkívül megfelel az ökoreográfia szigorú követelményeinek, már amennyiben Bel vonattal utazott Bécsbe, hogy a Schauspielhaus színpadán elhelyezett asztalnál ülve felolvassa John Cage szövegét. Ezenkívül meghirdetett egy kétnapos think tank-eseményt *Tánc és ökológia* címmel, amely a nevezett tárgykörben közös gondolkodásra invitált művészeket, aktivistákat és minden más érdeklődőt.

Noha tudvalevő, hogy Bel eddig is úgymond sokkal inkább fejben, mint térben koreografált, és a többi konceptuális alkotóhoz hasonlóan az együttműködéseit is jórészt telekommunikációs eszközökre támaszkodva bonyolította (számos példa hozható akár Bel, akár Xavier Le Roy munkásságából arra, amikor az alkotófolyamat közben váltott e-mailek az előadás részévé váltak), nyitott kérdésnek tűnik, hogy képes lesz-e a saját maga által szabott környezetvédelmi korlátok között dolgozni. A már idézett interjú tanulsága szerint egy ilyen kudarc adott esetben a koreográfusi működésének a vé-

1 Lásd részletesen: Kricsfalusi Beatrix, „Megtestesült ismétlés és áthagyományozódás. Tino Sehgal temporális koreográfiáiról", in Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta, szerk., *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter 60. születésnapjára* (Pécs: Kronosz, 2016), 80–86.

2 Az interjú címe utalás Bel egyik legismertebb munkájára, a *The Show Must Go On*ra. https://www.falter.at/zeitung/20190703/die-show-muss-nicht-weitergehen/cd8b473f4d.

Jérôme Bel: Isadora Duncan. Fotó: Camille Blake

gét is jelentheti. Ha viszont sikerül, az alighanem az alkotói jelenlét kérdésének még az eddigieknél is radikálisabb újragondolására késztet majd minket.

A berlini Tanz im Auguston bemutatott legújabb munkája a 2004-ben elkezdett táncosportrék sorába illeszkedik, amelyek annak az egyszerű felismerésnek köszönhetik a létüket, hogy a tánc archívuma elsődlegesen a táncos testében szituálható. Míg az azonos című előadásokban Cédric Andrieux és Lutz Förster életén keresztül a kortárs tánc ikonikus alakjaihoz (Merce Cunninghamhez és Pina Bauschhoz) próbált közel kerülni, ezúttal a szabad tánc szülőanyjának számító Isadora Duncan (1878–1927) életútjának színpadi rekonstrukciójába fogott. Ebben az összefüggésben Duncan gazdag és jól dokumentált hagyatéka azért különösen érdekes, mert a nyelv, a kép és a test médiumainak összjátékában teszi láthatóvá a tánc áthagyományozódásának lehetőségeit és kérdéseit. (A mozgókép azért hiányzik a felsorolásból, mert Duncan a legkevésbé sem bízott abban, hogy ez az akkoriban kezdetlegesnek számító technológia képes törés és torzítás nélkül visszaadni a mozdulat áramlását, ennek okán alig engedte filmre venni szólóit.) Hozzávetőlegesen négyszáz koreográfiájának csak egy része maradt ránk leírások, fotók és nem utolsósorban a tanítványai közvetítésével. Pályája során számos iskolát alapított, ahol a növendékeit nem a mester mozdulatainak utánzására, hanem a harmonikus testmozgás felfedezésére, a gondolatok és érzelmek saját mozdulataik általi kifejezésére tanította. Hat legkedvesebb tanítványát a nevére is vette – ők, az „Isadorable"-ok, halála után is tanították Duncan koreográfiáit, amelyek radikálisan változtatták meg a táncról alkotott uralkodó elképzeléseket. Tánctechnikája azóta is mesterről tanítványra hagyományozódik; a Duncan-táncosok pontos genealógiája megtalálható az Isadora Duncan Archive honlapján (köztük olyan nevekkel, mint Dienes Valéria és Dienes Gedeon, a tragikusan fiatalon elhunyt Fenyves Márk, valamint Pálosi István).

Bel Európa egyik leg(el)ismertebb Duncan-interpretátorát, a 69 éves Elisabeth Schwartzot nyerte meg a Berlinben bemutatott előadás számára. A *Disabled Theatre*-ből ismerősnek tűnő elrendezésben Bel vagy egyik asszisztense (az általam látott estén Sheila Atala) a színpad előterében elhelyezett technikai pultnál ülve vezeti az előadást, egyben megteremti azt a narratív keretet, amelybe ágyazottan Elisabeth Schwartz

megjeleníti Duncan emblematikus szólóit. Az este nyitányaként Atala előadja a környezetvédelmi okokból nem kinyomtatott programot, majd kezdetét veszi a többnyire a táncosnő *Életem* címmel 1927-ben megjelent önéletírásán[3] alapuló tánctörténeti előadás. Schwartz a kezek és a lábak szabad mozgását lehetővé tevő tunikában először azokat a mozdulatokat prezentálja, amelyeket Duncan az antik görög kultúrát tanulmányozva lesett el. Az első hosszabb mozgásszekvencia a Schubert zenéjére készült *Water Study*, amelyben a test a víz hullámzását hivatott megjeleníteni. Schwartz törékeny teste talán már el sem tévesztheti az ezerszer ismételt mozdulatsort, amelyet először zenére mutat be, majd hogy értsük, honnan is kapta egészen pontosan a „kifejező tánc" a nevét, Atala (immáron zenei kísérlet nélkül) mindegyik mozdulatról elmondja, mit is jelent valójában, vagyis mindegyiket egy fogalommal azonosítja. Épp úgy, ahogy azt Schwartz annak idején a mesterétől tanulta; nem meglepő, hogy a koreográfiát ugyanolyan harmonikus precizitással tudja előadni Schubert zenéjét, mint Atala verbális narrációját követve.

S ha már mindennek az a tétje, hogy megértsük, a Duncan-repertoár addig él, míg némi orális közvetítettséggel testről-testre száll, a nézők közül tíz önként jelentkező a szemünk láttára válhat az archívum részévé. A jelenet nemcsak azért emlékeztet a *Gálá*ra, mert egymástól jelentősen eltérő testfelépítésű és mozgású emberek állnak egy színpadon, és próbálják ugyanazt a mozdulatsort elsajátítani és végrehajtani, hanem azért is, mert mindezt ugyanarra a zenére teszik (Chopin *A-dúr prelűd*, Op. 28 No. 7), amely a *Gála* felütéseként bújt a fülünkbe. Megtanulják a mozdulatot, és azt is, mit fejez ki, elismétlik zenére, csak a verbális narrációt követve, Schwartz vezetésével, majd nélküle is. A részvétel lehetőségét kínáló közjáték után az eredeti narrátor-táncos duó folytatja Duncan életének és munkásságának bemutatását, amelynek tanulságát – W. B. Yeats után szabadon – talán ekképp lehetne megvonni: táncától a táncost nem választhatod el. Bel koncepciója ugyanis Duncan élete és koreográfiái között olyan közvetlen ok-okozati viszonyt mutat fel, amely művészetelméleti szempontból talán még olyan egyértelműen életrajzi ihletettségű darabok esetében sem magától értetődő, mint a gyermekei halálos kimenetelű autóbalesete után komponált *Mother*. Ellenben kétségkívül megfelel élet és művészet, test és lélek, mozdulat és érzet a modern tánc úttörői által vallott és propagált egységének. S noha ennek értelmében Duncan szabad(os szexuális) élete éppoly botrányosnak számított a maga korában, mint a fűző nélkül, meztelen lábbal járt tánca, erről vajmi kevés szó esik a mintegy egyórás előadásban. A táncosnő teste mindvégig esztétizált, de sohasem szexualizált formában van jelen a színpadon.

S hogy az *Isadora Duncan* című előadás a szigorú ökológiai önkorlátozás szempontjainak is megfeleljen, készül egy New York-i verzió is a szintén Julia Levien-tanítvány Catherine Gallant részvételével. A repülési tilalom miatt a közös munka audiovizuális eszközök közbeiktatásával zajlik.

Az Innovációs és Technológiai Minisztérium
ÚNKP-19-4-DE-296 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság
Programjának szakmai támogatásával készült.

3 Isadora Duncan, *Életem*, ford. Galamb Zoltán és Nagy Borbála, Budapest: L'Harmattan, 2009.

E számunk szerzői

Barda Beáta (1958) a Trafó Kortárs Művészetek Háza ügyvezető igazgatója, Budapesten él
Bérczes László (1951) rendező, az Ördögkatlan Fesztivál társigazgatója, Budapesten él
Beretvás Gábor (1978) esztéta, kritikus, egyetemi óraadó, Debrecenben és Kolozsváron él
Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Budapesten él
Gáspár Máté (1973) egyetemi oktató, kulturális szakember, Budapesten él
Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa
Lakos Anna (1950) színháztörténész, Budapesten él
Nádasdy Ádám (1947) színműfordító, nyelvész, Budapesten él
Nagy B. Sándor (1975) dramaturg, újságíró, Sepsiszentgyörgyön él
Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
Néder Panni (1987) rendező, Berlinben él
Péter Petra (1976) tanár, Budapest él
Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
Radnóti Zsuzsa (1938) dramaturg, Budapesten él
Rényi András (1953) művészettörténész, egyetemi tanár, Budapesten él
Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él
Spiró György (1946) író, Budapesten él
Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapesten él
Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él