SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2019 • április

LII. évfolyam, 4. 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

SZAKMA ÉS CSALÁD

2 Mint a lakbér
Családi színház – Kiss-Végh Emőkével és Ördög Tamással, Török-Illyés Orsolyával és Hajdu Szabolccsal, valamint Dányi Viktóriával és Bakó Tamással Proics Lilla beszélgetett

8 Simon-Hatala Boglárka: Fáj a térded?
Mal au genou, avagy nehézségek a családi élet és a táncművészeti pálya összeegyeztetésében

11 Gajdó Tamás: Színészek családi körben

SZOMBATHELY / JORDÁN

14 Ölbei Lívia: A szombathelyi szín
Tízéves a szombathelyi Weöres Sándor Színház

16 Visy Beatrix: Gyónom a minden…
Újranéző: Szabad-ötletek jegyzéke Jordán Tamás előadásában

SZÍNHÁZPORTRÉ: SZTALKER, MADÁCH, SOLTIS, SZEGED

18 Nagy Klára: Rocksztárok
A Sztalker Csoport portréja

22 László Ferenc: LED, Szirtes, Szente
Merre tart a Madách Színház?

24 Turbuly Lilla: Besorolhatatlanok
A celldömölki Soltis Lajos Színházról

26 Urbán Balázs: Háborús viszonyok
Dés–Nemes–Böhm–Korcsmáros–Horváth: Valahol Európában; Závada Pál: Az utolsó üzlet – Szegedi Nemzeti Színház

TÁNCDRAMATURGIA

29 Albert Dorottya: A probléma barátja
A táncdramaturgia kontextusáról és diskurzusáról

32 Fordított gondolkodás
Peer Krisztiánnal, Zsigó Annával és Szabó-Székely Árminnal Török Ákos a kortárstánc-előadások dramaturgiai kihívásairól beszélgetett

PORTRÉ

35 Kővári Orsolya: Valamit valamiért
Mácsai Pálról

SZÍNHÁZI NEVELÉS

37 Mi öltöztettük fel őket
A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Sehol *című előadásáról Proics Lillával és Rádai Andreával Puskás Panni beszélgetett*

39 Proics Lilla: Lehet, hogy hozzánk is járnak rinocéroszok
k2 Társulat: Rinocéroszok – Scheiber Sándor Gimnázium és Általános Iskola

KÖZÖSSÉG / KÖZÖNSÉG

42 Nagy Klára: A múltat s jövendőt
#MINDENKITÖRTÉNET – Trafó; Felnőttkorunk '89 – MU Színház

44 Pressburger Csaba: Nézőhibáztatás
Tasnádi István: Nézőművészeti Főiskola – Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

46 Szerzői változat
John Clinton Eisnert, a New York-i Lark Play Development Center művészeti vezetőjét, valamint Rajiv Josephet, Martyna Majokot és Lucy Thurbert az amerikai színházi rendszerről Dézsi Fruzsina kérdezte

Címlapon: (fent) Vadas Zsófia Tamara–Gryllus Ábris–Tóth Márton Emil: *Nibiru* (fotó: Bellai László); (lent) *Mielőtt meghaltál*, celldömölki Soltis Lajos Színház, r.: Nagy Péter István (fotó: Benkó Sándor).

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.

A tömegmédia előszeretettel érdeklődik a színházi emberek családi viszonyai, kapcsolatai iránt, a hírértéken és a PR-on túl azonban ritkán láttatja a valódi kérdéseket. Lapunk szerkesztőit most inkább az érdekelte, hogy vajon tudunk-e mélyebben, a témát történeti perspektívába helyezve, különböző területeket vizsgálva párbeszédet kezdeményezni a szakmai és a magánélet összeegyeztethetőségéről vagy összeegyeztethetetlenségéről. Szigorúan anélkül, hogy normatív elvárásokkal indulnánk a téma felé. Az érdekelt minket, hogy az egy családot alkotó művészek milyen előnyöket, hátrányokat látnak a maguk életformájában, hogyan lehet egyszerre együtt dolgozni és együtt élni, és ebben az életformában gyermekeket nevelni. A színház/előadó-művészet mint sajátos intézmény működésére vagyunk kíváncsiak most is. Három alkotópárost szólítottunk meg a színház és a kortárs tánc vidékéről, emellett történeti szemszöget is igyekeztünk bevonni, illetve a balett zártabb közegének sajátosságait is bemutatni.

MINT A LAKBÉR

Családi színház

Hogyan hat vissza a családi életre, ha két színházi alkotó nemcsak munkatársként dolgozik együtt, de egy családot is alkot? Melyek ennek az élethelyzetnek az előnyei és a nehézségei? Erről beszélgetett KISS-VÉGH EMŐKE színésszel és ÖRDÖG TAMÁS színész-rendezővel, TÖRÖK-ILLYÉS ORSOLYA és HAJDU SZABOLCS színház- és filmcsinálókkal, valamint DÁNYI VIKTÓRIA és BAKÓ TAMÁS táncosokkal PROICS LILLA.

– Mi lenne, ha a társatok nem szakmabeli lenne?

Ördög Tamás: Én azt el sem tudom képzelni. Már azt nagyon nehéz elfogadni, ha valakinek más az életritmusa, mint egy színésznek.

Török-Illyés Orsolya: Más meg pont erre esküszik.

Ö. T.: Igen?

T.-I. O.: Ettől függetlenül én sem tudom elképzelni. Bár lehet, hogy csak azért mondjuk, mert ebben nőttünk fel – ti is nagyon korán találkoztatok.

Kiss-Végh Emőke: Igen, osztálytársak voltunk.

T.-I. O.: Az együttlét és az együtt dolgozás az életünk része a kezdetektől.

K.-V. E.: Nekem jólesik otthon is szakmáról beszélgetni, sőt, alighanem fontos, hogy valaki annyira megértsen, amennyire egy külső ember talán soha nem is értene meg. Persze nyugodtan lehet ebben is mindenki más.

– Hol válik el a színházcsinálásban a személyes és a szakmai?

T.-I. O.: A mi szakmai életünket előadások és filmek szakaszolják, és ez visszahat a civil életünkre is. Ezért is nagy kérdés, hogy mi a fontos: az előadás vagy a munkával közösen eltöltött idő? Én például megváltoztam ezen a téren. Régebben kizárólag a végeredményhez képest értékeltem a munkát, ezért rengeteg mindent beáldozhatónak gondoltam annak érdekében, hogy jó előadás vagy film jöjjön létre. Akár az érzéseim, sőt, a kapcsolataim elé helyeztem ennek a fontosságát. Most pedig ott tartok, hogy sokkal fontosabb annak az időszaknak a megélése, amit egy előadás megteremtésével töltünk el. De hova is akartam kilyukadni?

Hajdu Szabolcs: Hogy hol a szakmaiság és a személyesség határa. Szerintem nincs ilyen. Legalábbis amikor mi dolgozunk. És nem mi vagyunk az elsők – a személyesség pedig jó esetben univerzálissá tágul. Én is csak egy vagyok a sok

közül, és a problémáim valószínűleg nagyon hasonlóak, mint sok millió más embernek, ezért azt feltételezem, ha magamról vagy magunkról beszélek, sok mindenki másról is beszélek.

Bakó Tamás: Az előadóművésznek nem feladata az átélés, átérzés. A család, az együttlét, a közösen eltöltött idő nagyon hasonló tartományban mozog, mint egy próbafolyamatban megteremtett előadás. Egy alkotófolyamat, bár a legtöbbször a valósággal foglalkozik, arra kíván reflektálni, nem a valóság maga. Ezen a mezsgyén próbálunk tájékozódni. A gyakorlatban persze rengeteg kérdés övezi mindezt. Például azok a konvenciók, amelyekkel eddig próbáltuk leírni a saját munkánkat, felbomlóban vannak. Minek hol a határa? Azonban belülről elég jól lehet érteni és érzékelni, hol végződik a privát, és honnan kezdődik a szakma, még akkor is, ha a munka során személyes témával személyes módon foglalkozunk.

Dányi Viktória: Én ezt a határt otthon kisgyerekkel még ennél is élesebben érzem. Nekem külön meg kell teremtenem azt a helyzetet, amelyből inspirálódom és alkotok: hogy csak üljek, és gondolkodhassak, amiről akarok. Ez most nem megy, mert szinte csak gyerekdolgok vesznek körül, gyerekkönyveket olvasok, gyerekjátékokkal játszom. Talán egy év múlva már mindezt ugyanúgy be tudom forgatni az alkotásba, mint bármi mást. Hét évvel ezelőtt az akkor egy év körüli lányunk mellett kezdtem bele egy új alkotói folyamatba, ami – utólag jöttem rá – nagy hülyeség volt, mert igazából az egész csak frusztrált. Reggel elmentem a stúdióba, és megpróbáltam felvenni a „nagyon kreatív vagyok" tempót a többiekkel, amit a magam részéről erőlködésnek éltem meg, és megéreztem annak a hiányát, hogy nem vagyok szabad, mert amint a próba véget ért, pakoltam, és tűztem haza hozzá. Nem volt lehetőségem igazából átadni magamat az alkotásnak.

– Ez egy női probléma? Annak idején több kaposvári színésznőtől is hallottam arról az ideális korszakról, amikor a hasonló korú kicsi gyerekeik csoportos felügyeletét megszervezték maguk közt – a partnereik (szintén a társulat tagjai) ebben sajátos módon nem vagy alig vettek részt. Ebből a konvencióból vajon ki lehet lépni?

K.-V. E.: Nagyon jó lenne kilépni belőle. Az első év a szoptatás miatt persze kötött, de utána már lehetne másképp is.

T.-I. O.: Ez azért alkati kérdés is. Köztünk például van különbség: Szabolcs egyfolytában képes agyban a munkán pörögni, bárhol, így otthon is ki tudja magát abból zárni, amiben fizikailag éppen van. Én sokkal nehezebben tudom megteremteni azt a magányt, amiben adott esetben alkotói munkát lehet végezni. És szeretem is elválasztani egymástól a kettőt. Éppen most mondtam Szabolcsnak, az érdemi munkán túl azt is élvezem a Tomival való együttműködésben *(Ördög Tamás január végén a Trafóban bemutatott* Árvácska*rendezésében – a szerk.)*, hogy miután befejezem a próbát, hazafelé a villamoson nem folytatja mellettem a rendező, hogy mi volt rossz, hogyan menjünk ebből tovább, hanem már arra koncentrálhatok, hogy hányra kell menni a gyerekért, és mit fogok főzni. Vagy amikor leülünk vacsorázni, nem azon agyal még a két gyerek is, hogy milyen címet adjunk a filmnek. Ettől persze még pörghetek tovább rajta magamban, ha éppen olyan kedvem van, de ne ez folyjon otthon a csapból is.

– És gondolom, valami hasonlóban nőttél fel.

T.-I. O.: Gyerekként mindenekelőtt a neurózist érzékeltem, azt, hogy anyukám bizonyos helyzetekben – próbák és főleg előadások előtt pár órával – iszonyatosan ideges, és mindannyian feszülten keressük a harisnyáját vagy a szemüvegét. Nehezen tudtam megszabadulni attól, hogy nekem végre ne legyen ilyen automatizmusom. Ezt a fajta stresszt egyébként baromi nehéz kezelni, csak nagyon eltökélten és tudatosan lehet leépíteni.

K.-V. E.: És sikerült?

T.-I. O.: Igen… vagyis nem teljes mértékben. Egy forgatás legeleje vagy egy premier azért extra pszichés terhelés, fokozottan nehéz tartani magam.

H. Sz.: Mindkettőnknek sikerült otthonról sok mindent nem továbbvinni – persze nem vagyunk maradéktalanul mások, mint a szüleink.

K.-V. E.: Én éppen a kreatív világban tudok jól átkapcsolni, aminek lehet, hogy arra a napra vége van, de azért gondol-

Török-Illyés Orsolya, Dányi Viktória és Bakó Tamás

kodni bármikor lehet, aztán nagyon szívesen állok át otthoni működésre.

– A nemek szerinti hagyományok mennyire jelennek meg manapság a munkában? A kortárs táncot ebből a szempontból kiegyenlítettebbnek látom, mint a jóval patriarchálisabb színházat, ahol többségében férfiak a vezetők, a rendezők. Van-e ennek visszahatása az életetekre?

B. T.: Miután a lányunk megszületett, Vicának lett egy munkája – és kifejezetten szerencsésnek gondoltam magunkat, hogy éppen ráérek a külföldi turnékra és egyéb szakmai fórumokra elkísérni: mentünk oda, ahová anya ment. A táncos közéletben egy évig úgy voltam jelen mint „az apuka". Vicces módon később találkoztam egy külföldi kollégával, aki magában tanakodni kezdett, hogy honnan is ismer. Mondtam neki, hogy amikor találkoztunk, mindig volt rajtam egy gyerek – rögtön eszébe jutott, hogy tényleg. Rendkívül büszke voltam, hogy ilyen ügyesen túl tudunk lépni a konvenciókon. De most például klasszikus a felállás: Vica a két gyerekkel otthon, míg én pénzt keresek.

D. V.: Így, hogy már négyen vagyunk, megéreztük, hogy nagyon tudatosnak kell lennünk ahhoz, hogy mindegyikünk számára jól működtessük az életet. Mert a napok peregnek, és közös egyeztetés nélkül egyszer csak ott találjuk magunkat, hogy kettéválunk: én viszem az otthoni dolgokat egyedül, Tamás meg dolgozik.

H. Sz.: Az utóbbi tíz-tizenöt évben indult el ennek a társadalmi helyzetnek az intenzív átalakulása – nemcsak a családokon belül, hanem minden területen, a színházban is. Ezeknek a hagyományoknak nagy részét egyébként az iskolában kaptuk. Azóta már a típusok is megváltoztak. Ha visszagondoltok, a kilencvenes évek előtt milyenek voltak például a rendezők, akkor kiderül, mostanra az a fajta vezetői attitűd, ami korábban meghatározó volt, már szinte elfogadhatatlan. Nagyon gyors volt az átmenet. Lekövetni sem könnyű, mi történik a világban, amihez alkalmazkodni is kell. Nekünk is volt olyan időszakunk, hogy sokat jártunk külföldre, ami nagyon jó arra, hogy az akváriumból kijutva nézzünk rá a saját közegünkre. Emlékszem, a kétezres évek közepén Nyugat-Európában vagy Amerikában láttuk az apukákat babakocsikkal, és arról beszélgettünk, hogy el tudjuk-e képzelni, hogy Magyarországon is ez lesz. És lám, tizenegynéhány év után itt is ez van.

– Valóban több gyakorló apukát látunk, mint korábban, de azért mintha még mindig lényegesen több nő tolná a babakocsit, mint egy nyugat-európai nagyvárosban.

H. Sz.: Persze, de ha azt vesszük, hogy itt anno ez nemcsak elképzelhetetlen volt, hanem kifejezetten nevetségesnek tűnt, akkor azért látványos a tendencia. Akkoriban, amikor óvodába vittem a lányunkat, nagyon ritkán találkoztam apukákkal, öt évvel később, amikor a fiunkat vittem, már közel fele-fele volt az arány. A transzportálást már láthatóan vállalják a mai apák.

T.-I. O.: A nőknek több fronton is szembe kell menni ezekkel a bekövesedett hagyományokkal: egyrészt otthon, másrészt a színházban is, a rendező–színésznő felállásban. De valóban van változás. Ahhoz képest például, hogy annak idején a főiskolán a rendező iránti feltétlen alázatot kellett elsajátítanunk: a színésznő, bár gyakran mást gondol, netán rosszul, vagy megalázva érzi magát bizonyos helyzetekben, igyekezzék legyőzni magában az ellenérzéseket, és arra törekedjen, hogy a rendezője irányába feltétlen lojalitást tanúsítson. Különösképpen, ha a rendező a férje, hiszen valóban nehéz megállapítani hol a határ, mi számít személyeskedésnek. Én egyre kevésbé éreztem ezt az attitűdöt hitelesnek és követhetőnek, és szép lassan rájöttem, hogy nem a rendező iránt kell elkötelezettnek és alázatosnak lennem, hanem a munkám iránt, és ez sokat segített abban, hogy a színházcsinálást ma már ne hierarchikus rendszerként, hanem demokratikus alapon szerveződő összefogásként értelmezzem. Ti hogy vagytok ezzel? Nektek ez sosem volt probléma?

Ö. T.: Bár mi Kaposváron, az egyetemen még megkaptuk a férfiak által meghatározott színházat, a mai harmincasok közt a szakmában már nem szokás macsó, verbálisan mindent leuraló férfinak lenni, akinek a terébe mellékesen belépnek a színésznők. Sokkal jellemzőbb, hogy közösségi módon dolgozunk, partneri viszonyban.

H. Sz.: A Színműről kijövő színészek nagy része azért még mindig ezt kapja.

Ö. T.: Igen, ez tényleg így van (múltkor voltam egy vizsgán), de ennek ellenére látom, hogy változnak a színházi

Kiss-Végh Emőke, Ördög Tamás és Proics Lilla

viszonyok. Utoljára a saját szakmai vizsgámon vettem részt, Kaposváron, ahová kivonult a Csiky Gergely Színház. Feledhetetlen gyomoridegem volt. Most, tíz évre rá meghívtak egy SZFE szakmai vizsgára, és attól, hogy a vizsgázók idegesek voltak, újra rám tört az a régi gyomorideg. Erre a vizsgára persze nem a Csiky, hanem a Katona vonult ki. Mivel a vizsgázók nyolcvan százalékának az az opciója, hogy olyanok legyenek, mint akik ott ülnek a nézőtéren, érezhetően ez is volt a fejükben, nem pedig az, hogy ők kicsodák, hol vannak, és mit csinálnak. Igyekeztek úgy játszani, mint ahogy azok játszanának, akik figyelték őket. Talán azért van ez így, mert a meghatározó tanárok ugyanazok, mint tíz-húsz évvel ezelőtt.

H. Sz.: Tulajdonképpen a mi generációnk sem képviseli már a húsz évvel ezelőtti attitűdöt, bár tudnék olyat mondani, aki igen… A miénk inkább egy átmeneti korosztály.

– A táncban ez tényleg másképp van?

B. T.: Attól függ, milyen iskolákat nézünk.

D. V.: A klasszikus balett vagy a néptánc közege például egészen más, mint a kortárs táncé.

– Ez azt is jelenti, hogy a Balettintézet egészen más, mint az Angelus Iván által alapított és működtetett, nemsokára bezáró felsőfokú intézmény?

B. T.: Azt gondolom, teljesen. A Budapest Tánciskola rendkívül fontos intézménye ennek a területnek. Iván időben értette meg a kor hívását, és programjában képes volt megvalósítani egy újfajta pedagógiai szemléletet, gyakorlatot és művészeteszményt. De talán az is elmondható, hogy ebben valamelyest a mesteriskola jegyei is jelen voltak, ami behozott valamit a múltbéli gyakorlatokból is. De a törekvés egyértelmű a kezdetektől fogva. Aztán a szakmában már az adott alkotó személyiségétől és megközelítésétől függ, hogy tényleg olyan egalitárius-e, mint ahogy mondod, vagy sem. Általában nincs különösebb jelentősége annak, hogy táncosként valaki milyen nemű. Dolgoztam mind férfi, mind női alkotókkal, és mondhatnék sztereotípiákat, de nem tudnám eszerint kategorizálni őket.

– A színházban sincs különösebb jelentősége annak, hogy egy rendező férfi vagy nő?

H. Sz.: Én három nővel dolgoztam színészként. Gaál Erzsébet abszolút tekintélyelvű volt, tőle sokan féltek is. Barabás Olga integráló, figyelmes, de a maga módján csendesen erőszakos rendező. Pass Andrea befogadó és mindent mindenkivel megosztó, az ő próbáin jó morál van – ez persze a társaság összetételén is múlik, illetve azon, hogy ki mikor kattan be, hiszen az emberből bármikor előjöhet az állat, attól függően, kik veszik körül. Ekként van, hogy akit egyik csoport ilyennek ismer, egy másik teljesen másmilyennek. De a férfi rendezők, akikkel színészként találkoztam, legalább ennyire különbözőek – ilyen értelemben szerintem nem tehetünk különbséget a nemek közt. Egyébként én mindannyiukkal szerettem dolgozni.

– Független alkotókként ti kevésbé hierarchikusan dolgoztok, mint ahogy az máshol, teszem azt kőszínházban szokás. Van ebben jelentősége annak is, hogy ti szakmailag tudjátok erősíteni, támogatni egymást?

K.-V. E.: A biztos szabadságélmény miatt nekem jóval könnyebb Tomival dolgozni, mint egy számomra ismeretlen rendezővel – ami nem zárja ki, hogy mással is kialakulhat ilyen gördülékeny munka. De tudok olyan párról, akik nem tudnak egymással dolgozni.

B. T.: Itt ülnek.

D. V.: A kapcsolatunk elején volt egy közös munkánk, amelyben mindketten alkotóként vettünk részt. Utána megfogadtuk, hogy soha többet. Társalkotóként nem, de táncosokként tudunk együtt dolgozni.

– Miért nem működött?

D. V.: Én úgy tudom megfogalmazni, hogy a stúdióban másként reagálunk egymásra. Ott sokkal türelmetlenebb, feszültebb vagyok vele. Ami civilben jól működik köztünk, az munka közben fura mód nem igazán passzol.

T.-I. O.: Velünk kapcsolatban sokáig azt éreztem, mi egyre jobban tudunk együtt dolgozni. Van ebben valami bajtársiasság, egyre nagyobb a bizalom kettőnk közt. Idővel pedig az a félelmem is elmúlt, hogy Szabolcs bárhogy visszaélne azzal, hogy annyira ismer. Aztán az *Ernelláék* alkotói folyamata során, azt hiszem, átléptem egy határt, és sokkal inkább belefolytam Szabolcs munkájába, mint korábban. A *Kálmán nap*nál pedig már odáig jutottam, hogy csaptam a példányt a földhöz, hogy ez nem jó, a női szerep is férfi szemmel van megfogalmazva, és a női álláspont nincs eléggé jelen – amire Szabolcs azt mondta: „de hát ez az én szemszögem, és ez a nő nem te vagy". Erre nem tudtam mit felelni. Aztán amikor már

Hajdu Szabolcs

Bakó Tamás

Török-Illyés Orsolya és Dányi Viktória.
Fotók: Éder Vera

képtelen voltam vele erről beszélni, e-mailben írtam meg, mi az, ami szerintem hiányzott, és abból egyébként sok minden bele is került aztán az előadásba. A *Kálmán nap* és egy másik keserves munkafolyamat után el is bizonytalanodtam, hogy ez így nem jó, velem képtelenség együtt dolgozni, mindenbe beleszólok, provokálok. Tulajdonképpen a Tomival való munka rázott helyre, semmi konfliktus nem volt, szóval kicsit megnyugodtam, hogy na, jól van, nincs velem valami rejtélyes óriási probléma.

K.-V. E.: Nem könnyű ez. Amikor dolgozni kezdünk, akkor én színésznő leszek, az ő színésznője – na, ebbe is belemehetnénk, hogy ez mit jelent, de inkább hagyjuk –, nekem azonban attól fogva bőven elég feladat, hogy rendben legyek az én színészi dolgommal, ezért nem is tudok alkotótársként együttműködni. Ha olyan alkat lennék, aki állandóan keresi a nagy, globális összefüggéseket, akkor lehet, hogy nekünk sem lenne olyan könnyű együtt dolgozni…

Ö. T.: Ez nem alkat kérdése, inkább az lehet az oka, hogy kisgyerekünk van.

K.-V. E.: Ja? Le vagyok fáradva? Az is lehet.

Ö. T.: Az nagyon nehéz volt, amikor bejöttél *Csehov*ot próbálni az első gyerek mellől, és lenyomtad Mását. Szerintem túl is vállaltuk magunkat, Emőke túl korán kezdett próbálni.

T.-I. O.: És neked volt hiányérzeted ezzel kapcsolatban? Hogy te nem veszel részt eléggé az otthoni dolgokban?

Ö. T.: Nem, ez nem így csapódik le. Most, hogy a második gyerek még nagyon kicsi, az *Árvácska* próbái során azt éreztem, hogy beledöglök. Tényleg végállapotba kerültem, mert otthon is jelen akartam lenni, miközben vettem elő a laptopot, mert jött volna a szöveg, de persze szaladt oda a gyerek, hogy gyurmázzunk. Eszembe is jutott, amikor annak idején Scherer Pepével dolgoztam, előre szólt, hogy ő tíztől kettőig van itt, ő otthon nem fog szöveget tanulni, az lesz, ami ráragad. Akkor ezt furcsálltam, de most már nagyon megértem.

H. Sz.: Én olyan permanens lelkiismeret-furdalással élek, hogy amikor otthon próbálok dolgozni, hogy akkor is csak úgy csinálni tudok, ami nyilván nem is gyümölcsöző. Ez tényleg komoly konfliktusforrás, amióta megváltoztak a családon belüli viszonyok is – úgyhogy nagy kérdés, mit vállalhat most az ember gyerekekkel együtt az előző generációhoz képest. Pláne a századelőhöz képest, amikor egy középosztálybeli művészcsaládban evidencia volt, hogy nevelő, takarítónő és mások is részt vesznek az otthoni mindennapokban. A mai vállalásaink szinte lehetetlenek: nyilván akarod, hogy a gyerekeid jó iskolába járjanak, ezt meg azt csinálják, aminek az anyagi hátterét is megteremted. Lehet, hogy nem elég ez az erő és idő, ami van. És amikor te azt mondod, hogy jobban részt kellene vennem a család életében, akkor lehet, hogy nekem is azt kellene mondanom, hogy színészként job-

ban oda kellene adni magad a próbának, nemcsak bejönni, és kikapcsolódni a próbateremben a gyerekekkel kapcsolatos ügyekkel teli mindennapokból. De nekem nincs tekintélyem, hogy ilyet mondjak. Tényleg nehéz helyzetben vagyunk: tolod a próbateremben, a színházban, aztán hazarohansz, és kész, a feldolgozásra már nincs idő.

T.-I. O.: A takarítás az egy jó lehetőség a feldolgozásra.

H. Sz.: Az *Egy nap* című film pont ezt járja körül: a férfit szinte teljesen kiveszik a játékból, és a nőt látjuk, aztán egy pillanatra a férfit, a bűntudatával, hogy ő nincs jelen, mert nem tart ott. Szépen megcsinált film.

– Hogyan tudnak bekapcsolódni kollégák mellétek, összeszokott páros mellé?

K.-V. E.: Azt tapasztaltam, ha mi nagyon egy követ fújunk – mert ugyanazt képviseljük egy próbán –, az sok lehet a többieknek, ezért elég, ha csak egyikünk áll bele ilyenkor a helyzetbe.

Ö. T.: Nem hiszem, hogy ez külön terhet jelentene általában, ha az ember nem viselkedik látványosan másképp a párjával, amitől másoknak nehéz lehetne kapcsolódni. Inkább az tud gondot okozni adott esetben, mint például a *Nóra*nál volt, hogy a többiekkel sokkal többet dolgozunk, mondván, mi úgyis bármikor tudunk próbálni.

H. Sz.: Ez nálunk is pont így van. Nagyon jól működnek a másokkal való próbák, de saját magunkra nincs idő. Már Orsolyára is sokkal kevesebbet figyelek, magamra aztán végképp alig valamit.

T.-I. O.: Annyira, hogy amikor az *Ernelláék*at forgattuk, pótforgatnunk kellett, mert mi hiányoztunk a filmből. Egyegy helyzetben kimaradtak azok a közelik, amik a mi reakcióink lettek volna. Én sem érzem, hogy azért lenne nehezebb velünk dolgozni, mert mi pár vagyunk – persze erről a velünk együttműködőket kellene megkérdezni –, sőt, inkább könnyebb kapcsolódniuk, mert már van mihez. De amikor [Sárosdi] Lillával dolgoztunk, és voltak Szabolccsal szóváltásaink, akkor néha elkaptam Lilla pillantását, amiben ott volt a megértő részvét, és nagyon jól esett.

K.-V. E.: Van egy speciális nehézsége is a helyzetünknek: vannak rendezők, akik azért nem kérnek fel, mert tévesen azt hiszik, úgysem akarok mással dolgozni, mint Tomival.

Ö. T.: Ezt már én is többször hallottam vissza, és olyankor mindig azt gondoltam, ez mennyire primitív. És amikor az jutott eszembe, hogy felkérem Orsit, akkor ugyanez a primitívség tört rám.

T.-I. O.: Persze mindannyian tudjuk, hogy ez marhaság. Ugyanakkor bármilyen helyzetben, adott esetben másokkal dolgozva is rengeteg erőt ad, hogy köztünk van egy ízlésbeli szövetség. Nekem nagyon fontos, hogy Szabolcs mit szól azokhoz a munkáimhoz, amiket másokkal együtt hozok létre. Nagyon megnyugtató, ha tetszik neki a végeredmény.

– Attól függetlenül, hogy ti már nem dolgoztok együtt, ahogy Orsi mondja, van köztetek ízlésbeli szövetség?

D. V.: Sok mindenben gondolkodunk egyformán, persze nyilván vannak eltérések is, ami a generációs szakmai különbségből is adódhat.

B. T.: Viszont jól értjük egymás problémáit, így kölcsönösen tudjuk egymást támogatni. Én ezért értettem veletek nagyon egyet, amikor azt mondtátok a beszélgetés elején, hogy el nem tudnátok képzelni, hogy egy civillel éljetek együtt. Szerintem egy hétköznapi helyzetből sokszor érthetetlen lenne, amivel rendszeresen hazaérek.

– Ez azt is jelenti, hogy kritikusak is tudtok lenni egymással?

D. V.: Igen. Ugyanakkor olyan is van, amit egymástól veszünk a legnehezebben, még akkor is, ha később teljesen nyilvánvalóvá válik annak az igazsága.

B. T.: Azt hiszem, ebben a relációban elsősorban nem a kritika a fontos, hanem a megértés és a megerősítés.

T.-I. O.: Régen sokat spekuláltam azon, hogy mi a kedvező pillanat, ha valami kritikai észrevételt akartam Szabolccsal megosztani, de egy idő után arra jutottam, hogy mondom, amikor és ahogy érzem, mert néha többet ártottam azzal, hogy elhallgattam valamit, csak hogy ne essen neki rosszul.

H. Sz.: Igen, vannak olyan pillanatok az alkotási folyamatban, amikor ha jön egy kritika, összeomlik minden, mert pont akkor még ingatag és bizonytalan az egész. És ha összedől, mert valaki mondott valamit, utána már lehet, hogy nem is akarom megcsinálni. Egyébként ez főleg a filmre jellemző, a színház ennél sokkal biztonságosabb közeg. Persze minél gyakorlottabb vagyok, annál kevésbé lehet egy-egy véleménnyel elvenni a kedvemet. A másik, amivel ezt kivédem, hogy nagyon gyorsan megírok egy anyagot – az utóbbi három munkát pár hét alatt csináltam meg –, így nem nagyon tud munka közben semmi elbizonytalanítani; javítgatni persze lehet utólag.

T.-I. O.: Tényleg van egy ilyen íve a munkának, és addig, amíg nem születik meg egy erős vízió, addig teljes a bizonytalanság. Igyekszem jókor bekapcsolódni. Vica, mit gondolsz, az, hogy ti nem dolgoztok együtt, végleges döntés?

D. V.: Nem. Sőt, én már kértem fel Tamást, de éppen nem ért rá.

B. T.: Mert nálunk, ha magunkat alkotóként kellene definiálni, akkor bár voltak munkáim, amelyeknek „előhívója" voltam, de Vica az, akinél érzek víziót, és autonóm alkotói gyakorlatot is. De ahogy már Tamás is említette, sokan sokkal inkább kollektívákban gondolkodnak, és a kortárs táncban manapság már nemritkán születnek közösségi alkotások. Nálunk a rendező és a rendezés sem annyira definitív, mint amennyire azt a színházban feltételezzük.

– Mert a színházban a tánchoz képest gyakrabban van a kiinduláshoz alapanyag?

B. T.: Ez nem feltétlenül van így, például ahogy Vica alkot, abban szerintem mindig van anyag: akár koncepcióként, akár másként. Amihez képest érzésem szerint az én munkáim sokkal inkább talaj nélküliek. Talán ez a különbség is hozta annak idején a közös munka nehézségét. De az tényleg érdekes kérdés, hogy a kortárs táncba honnan jön az alapanyag.

D. V.: Alkotói módszertan kérdése, kinek mi esik jól. Nekem nagyon fontos, hogy Tamásnak mi a véleménye arról, amit csinálok, és fontos is nekem, hogy ránézzen kívülről arra, amivel éppen foglalkozom.

B. T.: A független táncnak van egy másik sajátossága, ami miatt fontosak lehetnek a beszélgetéseink: kétszer-háromszor felmegyünk valamelyik játszóhely színpadára, aztán legközelebb mondjuk fél év múlva, mert nincs ennél nagyobb közönségünk. Van futó előadás, amiből három év alatt tizenhármat játszottunk. És ehhez a helyzethez nagyon erős belső, stabil élmény kell, amit adott esetben meg tud támogatni a másik, hogy az ember képes legyen fenntartani az integritását.

H. Sz.: Ezt a kínlódást mi is ismerjük: nem lehet bejutni játszóhelyekre, mert ma már rengeteg független produkció, színház működik. Földeáki Nóri mondta a múltkor, hogy olyanok ezek az előadások, mint a lakbér: minden hónapban elő kell teremteni valahonnan.

SIMON-HATALA BOGLÁRKA

FÁJ A TÉRDED?

Mal au genou, avagy nehézségek a családi élet és a táncművészeti pálya összeegyeztetésében

Az európai táncművészetben szinte a kezdetektől megfigyelhető két, látszólag egymással ellentétes jelenség, amelyek hosszú távon egyensúlyi állapotot hoztak létre. A hivatás, a mesterség gyakran családi örökségként hagyományozódott generációról generációra, mint a Taglioni, a Petipa,[1] a Bournonville vagy a Messzerer dinasztia esetében,[2] és a családok gyakran össze is kapcsolódtak egymással (például Petipa lánya, Marie feleségül ment Szergej Legathoz, a korszakos Nyikolaj Legat öccséhez). A szakma sajátosságai, szociális zártsága, speciális életritmusa miatt a mai napig jellemző, hogy a táncművészek a saját közegükön belül találnak párt és alapítanak családot, és a gyermekeik követik őket a pályán. A klánok is jelen vannak a táncvilágban, de általában nem direkt vérségi kötelékek, hanem egy-egy koreográfus vagy társulatvezető körül kialakuló körök kezdenek rokoni hálózatként funkcionálni, és ugyanúgy generációkon átívelő hagyományokat hoznak létre kölcsönös függőségi viszonyokkal, mint az igazi családok.

Azonban a színpadi előadóművésztől elvárt társadalmi funkcióval a hagyományos családfelfogás és főleg az anyaszerep nehezen fért össze. Ennek okai összetettek. Szerepe van benne annak a gondolkodásmódnak, amely etikai konfliktust vélt felfedezni az erotikusan vonzó női viselkedés és a szülői elköteleződés között (kisebb mértékben, de hasonló elvárás a férfiak felé is létezett), és amelynek értelmében az előadóművész egy fontos eszközét, az érzéki vonzalom ébresztésének képességét kényszerülne feladni, amennyiben családot alapít. Ehhez hozzájárult, hogy több táncművészeti stílus, így a klasszikus balett is, története során többször összefonódott a prostitúció bizonyos kifinomult típusaival. Az is fontos tényező, hogy a mozgást, az éteri, művészi minőséget és a táncos testének fizikalitását (az izzadságot, a fájdalmat, a test anyagát) a táncművészet igyekezett elválasztani egymástól.[3] Ugyanakkor a romantika és a klasszika sztárbalerinái nagyon különleges státuszt vívtak ki maguknak: saját egzisztenciájuk, saját jogon elismert művészi teljesítményük mellett önállóan rendelkezhettek a szexualitásuk felett, anélkül hogy a társadalom peremére szorultak volna. Igen gyakori volt, hogy „vadházasságban" éltek, törvénytelen gyermeknek adtak életet, de ez utóbbit, ellentétben átlagos nőtársaikkal, nem erkölcseik védelme, hanem az imázsuk miatt kellett rejtegetniük. A 19. század első felében több európai színháznál volt gyakorlat, hogy anyák nem léphettek színpadra. Így Fanny Elßler, amikor a salernói herceggel való viszonyából 1827-ben, alig 19 évesen megszülte első gyermekét, a kisbabát kénytelen volt nevelőszülőkhöz adni, hogy a bécsi Kärtner Tor színházban szerepelhessen. Marie Taglioni 1835-ben terhességét titkolandó egy térdsérüléssel indokolta a közönség és a kollégái felé több mint fél éves kihagyását. Azóta a balettvilágban közismert eufemizmus a várandósságra a francia *mal au genou* (térdfájdalom) kifejezés. Marie Camargo, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Matilda Kseszinszkaja is törvénytelen gyermeket hozott a világra.[4]

A táncosnőkkel kapcsolatos sztereotípiák a 20. század első felében kezdtek változni. Karszavina, a Gyagilev-féle Ballets Russes tagja, férjezett asszonyként szülte meg fiát, Nyikitát, és ez nem okozott törést a karrierjében.[5] Isadora Duncan két gyermeke is a táncosnő aktív színpadi évei alatt született. Bár a korábbi generációk történetei bizonyították, hogy a kihordott terhesség nem feltétlenül fenyegeti egy balerina fizikumát, sok nagy művésznő döntött a tudatos gyermektelenség mellett, például Merrill Ashley, Alekszandra Danyilova,[6] Galina Uljanova[7] vagy Martha Graham. Többen választották azt a kompromisszumot, hogy a biztonság kedvéért a harmincas éveik második felében (vagy később) szülik meg első gyermeküket, ahogyan Natalija Makarova, Cythia Harvey, Carla Fracci vagy Nina Ananiashvili is cselekedett.

Gyakorlati okok is nehezítették (és nehezítik a mai napig) a táncművészeti életpálya és a stabil párkapcsolat, illetve a gyermekvállalás összeegyeztetését: nyelvi korlátok híján a táncosok évszázadok óta kontinenseket járnak be fellépéseikkel, főleg azok a szólisták, akik még a rezidens társulatok megjelenése ellenére sem, vagy jellemzően csak egy-egy szezonra szerződnek le egy adott színházhoz. A napi, heti munkabeosztás még az általános színházi szokásokhoz képest is szélsőséges. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy – mint korábban említettem – a szakmán belüli párválasztás, házasság viszonylag gyakori: a családtagok így hasonló ritmusban élnek, és jobban megértik a szakmai kötelezettségeket, illetve a művészeti elhivatottságot, amelyek gyakran konkurálnak a családi szerepekkel.

A szovjet éra, majd a második világháborút követő társadalmi változások, a stabilabb szerződések, a szakmai nyugdíj, a családtámogatások rendszere egzisztenciális szempontból egyre szélesebb rétegeknek tette lehetővé az európai táncvilágban, hogy családot alapítsanak és gyermeket vállaljanak. Ugyanakkor világos volt a nyomás a szexuális kisebbségek

1 Nadine Meisner, *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, 2019.
2 Ismene Brown, „The Messerer Dynasty", *Dance Now,* tél 2007.
3 Elisabeth Schwaiger, *Ageing, Gender, Embodiment and Dance*, New York: Palgrave MacMillan, 2012.
4 Parmenia Migel, *The Ballerinas: From te Court of Louis XIV to Pavlova*, New York: MacMillan, 1972.
5 Tamara Karsavina, *Theater Street*, London: Dance Books, 1984.
6 https://www.independent.co.uk/news/obituaries/natalia-dudinskaya-36214.html
7 https://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-galina-ulanova-1152021.html

felé (amelyek tagjai egyébként a táncvilágon belül mindig is toleráns, elfogadó közegben léteztek), hogy hagyományos családok díszleteiben éljék életüket. A hidegháború idején és közvetlenül utána, főleg a keleti blokkban, általános volt a táncművészek körében a házasság. Azonban a gyermekvállalás és a családalapítás kötelezettségei a nőket hozták aránytalan mértékben hátrányos helyzetbe a színházon belül is. A gyermekfelügyelet „láthatatlan" terhei főleg az ő karrierjüket érintették, és érintik ma is.[8]

Az utóbbi évtizedekben ismét két, egymással párhuzamos trend figyelhető meg a nemzetközi táncéletben. Egyrészről a pálya – főleg a klasszikus vonalon – egyre rövidül, ezért a nők esetében egyre nagyobb súlya van a gyermekvállalás miatt kiesett időnek, ez pedig kitolja az első szülés és a családalapítás idejét. Gyakoribbak a rövid távú kapcsolatok is. A szociális biztonság világszerte egyre csökken, a munkaidő mennyisége nő, ez pedig természetesen a férfiakat is befolyásolja, akiknek így kevésbé van módjuk biztonságos hátteret teremteni, jelen lenni a családjuk életében. Különösen nehéz helyzetben vannak azoknak a társulatoknak a tagjai, amelyek sokat turnéznak. Vannak együttesek, amelyek igyekeztek konkrét intézkedéseket tenni a családok védelmében, az Ausztrál Balett például 2007-ben vezetett be új protokollt: 14 hét fizetett szabadságot biztosítanak a táncosaiknak szülés után, amely 28 hétre nyújtható (de a fizetés feléért). Ez azonban még mindig nevetségesen kevésnek tűnik ahhoz a támogatáshoz képest, amely például Magyarországon létezik. A balett hierarchikus rendszere továbbra is paternalisztikus, férfiközpontú operációs stratégiákra épül, de a kortárs táncban is tapasztalható, hogy a legtöbb vezető és koreográfus férfi, így a nők szempontjai a családalapítás és a szakmai feladatok összeegyeztetése terén alig kapnak hangsúlyt, a férfi vezetők által kényszerített vagy indirekt nyomásgyakorlással elért abortusz egészen az utóbbi időkig jelen volt.[9] Megjelentek a hagyományostól eltérő családmodellek: a táncvilágban relatíve gyakorivá váltak az azonos nemű házasságok és élettársi kapcsolatok, amelyekben csak a legutóbbi időben vált gyakorlati lehetőséggé a gyermekvállalás.

Másrészről az anyaság, a szülővé válás társadalmi percepciója nagyon megváltozott: lassan teljesen érvényét veszti az a felfogás, amely az előadót művészileg értékcsökkentnek tekintette, amikor az szülővé vált. Ennek hatása eleinte pozitív volt a táncvilágban: a várandósság már nem számított rejtegetni való állapotnak. Amikor Darcey Bussel 2001-ben, első gyermeke születése után készült a színpadra visszatérni, még több olyan cikk is megjelent a brit sajtóban, amelyben a szerző kételyét fejezte ki, hogy ritka kivételektől eltekintve össze lehet-e egyeztetni a balettkarriert és a gyermekszülést.[10] Ám ugyanebben az évben a közönség elé került egy koreográfia, pontosabban egy táncfilm, amely alapvetően befolyásolta azt, ahogyan ma a témáról gondolkodunk. A rövid, 22 perces svéd mozi címe *252 dagar*, Brigitte Öhman rendezte (a koreográfus Johannes Öhman édesanyja), és Örjan Andersson koreográfiáját, illetve annak próbafolyamatát mutatja be. A koreográfia a Svéd Királyi Balett két vezető szólistája, Marie Lindquist és Anna Valev szereplésével készült „négy szívre", ugyanis körülbelül azonos időben mindketten áldott állapotban voltak, a felvételt pedig terhességük utolsó heteiben rögzítették. A botránytól tartva az alkotók a filmet csak az-

Tamara Karszavina fiával, Nyikitával. A szentpétervári Zene- és Színházművészeti Múzeum gyűjteményéből

A Harangozó-család: Harangozó Gyula, ifj. Harangozó Gyula és Hamala Irén. Fotó: Reismann Mariann / PIM-OSZMI Táncarchívum

8 Schwaiger, *Ageing, Gender, Embodiment…*
9 Daria Klimentova, *Agony and Ecstasy*, London: John Blake, 2013.
10 Judith Mackrell, „Pregnant Pause", *The Guardian*, 2001.12.12.

Naissance d'une étoile (Egy csillag/étoile születése; 2017). James Bort rövidfilmje egy várandós balerina szakmai konfliktusait dolgozza fel.

után merték bemutatni, hogy mindkét gyermek egészségesen megszületett.

Azóta egyre több társulat fedezte fel, hogy várandós táncosnőik, illetve táncművészeik gyermekei marketingértékkel bírnak, így tudatosan promotálják őket, és a táncosok maguk is *self-branding*re használják mind a terhességüket, mind az utódaikat. Julie Kent, az ABT principalja 2004-ben gömbölyödő hassal pózolt a *Dance Magazine* címlapján, továbbá rengeteg fotó készült róla, ahogy áldott állapotban a balettteremben táncol vagy spicc-cipőben pózol.[11] 2013-ban egy kevéssé ismert balettművész, Mary Helen Bowers robbantotta fel a közösségi médiát azokkal a fotókkal, amelyeken kilenc hónapos terhesen mutat be viszonylag nehéz elemeket. Bowers egy teljes életmód- és fitneszrendszert épített fel hírnevét jól kihasználva. Néhány évvel később a „profik" emelték a tétet: 2016-ban Ashley Bouder, a New York City Ballet első szólistája kavart nagy vihart azokkal a videókkal, amelyeken terhessége utolsó harmadában spicc-cipőben végzi a balettórán az egyik igen nehéz forgástípust (*rond de jambe fouetté*).[12] 2017-ben Maia Makhatelli, a Holland Nemzeti Balett prímabalerinája került fel a megosztási toplistákra, amint – szintén az utolsó hónapban – spiccen, hosszasan egyensúlyozva eszik és iszik.[13] Ugyanebben az évben a londoni Royal Ballet hivatalos vlogban kísérte végig Tara-Brigitte Bhavnani szólistát a terhessége fázisain.[14] A Magyar Nemzeti Balett is promóciós anyagot szentelt kisbabát gondozó balerináinak 2018-ban. A klasszikus tánc világa nagyon kompetitív, és az utóbbi időben olyan spirál alakult ki, amelyben alig van tér és idő a várandósság intim megélésére. A terhesség internetes árucikké vált, erős a nyomás, hogy a balerinák szinte az utolsó pillanatig trenírozzák magukat, és erről folyamatosan tudósítsák a közönséget. A kortárs irányzatok sokkal higgadtabban kezelik ezeket a trendeket.

A családdal kapcsolatos attitűd természetesen függ az egyéni lelki struktúráktól, céloktól és megküzdési mechanizmusoktól is. Az előadóművészekről általában, de a táncművészekről is sok olyan tudományos munka született az utóbbi évtizedekben, amelyek lélektani, illetve idegtudományi szempontból vizsgálták azt, hogy milyen általános jellemzői vannak ennek a csoportnak, megfigyelhetőek-e tipikus pszichológiai folyamatok, direkt vagy indirekt összefüggések átmeneti lelki zavarokkal vagy pszichiátriai diagnózisokkal. A kutatások jelentős része arra a megállapításra jutott, hogy a professzionális táncművészek körében az átlagosnál magasabb a gyermekkorban traumatizált egyének aránya, és az affektív zavarok, kötődési problémák is gyakoriak.[15] Elég valószínű, hogy ezek a tényezők hatással lehetnek a családdal kapcsolatos választásokra, illetve befolyásolják a reproduktív viselkedést. Szeretném hangsúlyozni, hogy mai ismereteink szerint nem arról van szó, hogy az előadó-művészet felelős ezekért a problémákért. Ellenkezőleg. Sajátos szabályai miatt ezen a területen sok olyan lelki problémával is sikeresen, a társadalom szempontjából hasznosan lehet funkcionálni, közösségbe illeszkedni, amelyek máshol rendkívüli mértékben izolálnák, diszfunkcióssá tennék az érintettet.[16] A gyermekvállalás, a családalapítás szempontjából nagyon lényeges lenne egy olyan mentálhigiénés védőháló, amely a táncművészeknek hivatásspecifikus támogatást adhatna ezen a területen is, mert a hagyományos családsegítői technikák nem tudnak rugalmasan alkalmazkodni a pálya különleges adottságaihoz, és alapvető sajátosságokat hagynak figyelmen kívül.

11 Deirdre Kelly, *Ballerina: Sex, Scandal, and Suffering Behind the Symbol of Perfection*, Vancouver: Greystone Books, 2014.
12 https://www.instagram.com/p/BEq0_bQP_2Z/
13 https://www.instagram.com/p/BtPC16sFJHX/
14 https://www.roh.org.uk/news/whats-it-like-being-a-pregnant-ballerina
15 Paula Thomson – S. V. Jaque, „Childhood Adversity and the Creative Experience in Adult Professional Performing Artists", *Frontiers in psychology*, 2018.02.09., doi: 10.3389/fpsyg.2018.00111.
16 Popper, Péter, *Színes pokol*, Budapest: Saxum, 2000.

GAJDÓ TAMÁS

SZÍNÉSZEK CSALÁDI KÖRBEN

A magyar színháztörténeti kutatás nemigen törődött a színművészek családi életének vizsgálatával. Úgy tűnik, nem tartották fontosnak annak bemutatását, hogyan sikerült a társadalmi magatartásmintákhoz alkalmazkodni azoknak, akiket hivatásuk a szokásostól eltérő életformára kényszerített. Kétségtelen, hogy nehéz tetten érni, miben különbözött a színészek magánélete az elfogadottól. Hosszú időn át makacsul tartotta magát Jean-Jacques Rousseau megállapítása, mely szerint a színház nemcsak a nézők, hanem a színészek erkölcsét is megrontja. A francia gondolkodó azzal érvelt, hogy a művészek életére hatással vannak a színpadi szerepek. Úgy vélte, hogy a két nem együttéléséből következik a színésznők laza erkölcse, mivel a női erkölcsök csak a magán- és családi életben őrizhetők meg teljes tisztaságukban, hol szemérem uralkodik.[1] Rousseau arra nem tért ki, hogy a színészek éppen azért kényszerültek a társadalom peremére, mert a közvélemény személyiségüket a színpadon megformált alakok után ítélte meg. Arról már nem is beszélve, hogy a társadalom többsége néhány színész erkölcsi eltévelyedését és morális züllését tapasztalva mereven elzárkózott attól, hogy közelebbi kapcsolatba kerüljön „komédiásokkal". Ezek az előítéletek súlyos következményekkel jártak: a színésztársadalom hosszú ideig szinte teljes bezárkózásban élt: általában egymás között házasodtak, ha elváltak, kollégájukkal folytatták életüket. A gyermekek többsége a szülők mesterségét folytatta, és még a tehetségtelenek sem tudtak teljesen szakítani a színházi világgal.

Kiterjedt vizsgálatok hiányában meg kell elégednünk néhány jellegzetesnek ítélt minta bemutatásával, melyek szemléletesen reprezentálják a színészcsaládok mindennapjait, s talán további kutatásra serkentenek.

Az 1950-es évek elején Mályuszné Császár Edit az 1850-es évek egyik legjelentősebb művészéről, a Nemzeti Színház tagjáról, Szerdahelyi Kálmánról készült monográfiát írni. Amint azonban „egyre mélyebbre hatolt előre hőse megismerésében", rájött, hogy a színész „emberi és művészi fejlődésében vezérszólamot játszott" a szerelem, melyet tizennyolc éves korától kezdve haláláig érzett Prielle Kornélia iránt.[2] Így született meg *Egy színészházaspár élete* című munkája, mely 1956-ban jelent meg a Művelt Nép kiadó gondozásában. Az összefoglalás nemcsak Szerdahelyi és Prielle pályaképét dolgozza fel; ugyanis a „férj és feleség kettőse mellett részt kért életük szimfóniájában a család is".[3] Az édesapa, Szerdahelyi József; a testvérek: Nelli és Júlia; a sógornő, Prielle Lilla és férje, Rónai Gyula; sőt még a kis „vándorszínész-ivadék" is, Tónika, Takács Ádám kislánya, akit Szerdahelyi Kálmán feleségével, Prielle Kornéliával együtt nevelt. A színháztörténész Szerdahelyi egyéniségéről szólva leszögezte: „Egészséges és vidámlelkű ember, sohasem nyárspolgár. Nincs benne családi érzés – Szerdahelyi Józsefben sincs, Nelliben sem. A saját családjának mindenek fölé való helyezése, az *én* otthonom, az *én* gyermekem legkülönbsége: ez az erényes és polgári állásfoglalás idegen tőle. Kitűnő rokon, de nem azért, hogy a saját véréért tegyen valamit, hanem, mert jó ember, aki segít a hozzá fordulókon. Jellemző, hogy rokoni jóságát éppen azok aknázzák ki legjobban, akikhez semmi vérségi kapocs nem fűzi: Prielle-ék."[4]

Mályuszné lényeges dologra világított rá: a vándorszínészek családi életét nem befolyásolta, hogy eredetileg milyen társadalmi rétegből származtak. Nem követték sem a paraszti, sem a polgári, sem a nemesi hagyományokat. Különleges élethelyzetük megkövetelte, hogy mindent a színház érdekeinek rendeljenek alá. Jellemző, hogy Szerdahelyi Kálmán édesanyja, Schvertner Julianna – német katonacsalád leánya – kénytelen volt felhagyni tanult mesterségével, a bábasággal, s ahogy férje társulatának érdeke kívánta, statisztált, a karban énekelt. S ami a legfontosabb: a gyermekek nevelését a vándorszínészi átlag felett tartotta. Talán az édesanyának is nagy szerepe volt abban, hogy a kis Kálmánt beíratták a piarista gimnáziumba, s mindent elkövettek, hogy távol tartsák a színpadtól. Ezzel szemben leánytestvére, Szerdahelyi Nelli még a serdülőkort is alig érte el, amikor már operaáriákat gyakorolt.

Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia családi életéhez nem nagyon hasonlított Egressy Gábor és Szentpétery Zsuzsanna házassága. Egressyék három gyermeket neveltek, s a róluk való gondoskodás hosszú évekre meghatározta mindennapjaikat. Fontos megjegyezni, hogy mindhárom gyermeküket taníttatták. A két fiú, Ákos és Árpád távol nevelkedtek a szülőktől: Kolozsváron, illetve Miskolcon voltak kosztos diákok. Leányuk, Etelka – keresztapja, Fáy András támogatásával – a Tóth Terézia leánynevelő intézetben tanult. A gyermekek közül csak Etelkát sikerült megóvni a színészmesterségtől – bár néhány műkedvelő előadáson azért ő is fellépett. A fiúk, Egressy Ákos és Egressy Árpád – kalandos évtizedek után – 1866 márciusában színészoklevelet szereztek az 1863-ban alapított Színészeti Tanodában.

Szalisznyó Lilla sajtó alá rendezte az Egressy család levelezését, s a mű előszavában felvázolta Egressy Gábor feleségének, Szentpétery Zsuzsannának életútját. A házaspár pályája

1 Rácz Lajos, *Rousseau J[ean] J[acques] élete és művei I.* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1928), 247–248.

2 Mályuszné Császár Edit, *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia* (Budapest: Művelt Nép, 1956), 5.

3 Uo., 6.

4 Uo., 138.

Páger Antal és Komár Júlia elsőszülött lányukkal, Judittal 1940 körül.
Fotó: Wellesz Ella

1829-től hosszú ideig párhuzamosan haladt, ám az asszony inkább csak a kórusban szerepelt. Ez azonban nem ártott házasságuknak. Ellenkezőleg: Egressyné áldozatkészen támogatta férje művészi törekvéseit. Szalisznyó Lilla a családi levelek ismeretében szemléletesen bemutatta, hogy Szentpétery Zsuzsanna az „1840-es években többször elkísérte férjét vendégszerepléseire, hogy segítsen neki a fellépési előkészületekben. Ugyancsak az ő feladata volt a szükséges jelmezek és kellékek összekészítése és becsomagolása, ha Egressy Gábor egyedül utazott el."[5] Bár Egressyné 1848-ban visszavonult, továbbra is kapcsolatban maradt a Nemzeti Színház technikai személyzetével. S ha férjének „a vendégjáték során szüksége volt további jelmezekre vagy szerepkönyvekre, ő kérte ki őket a színházi szabótól, a könyvtárostól vagy az ügyelőtől, illetve gondoskodott vidékre küldésükről is".[6]

Egészen más családmodell bontakozik ki Miklósy Gyula színész, színházigazgató 1886 és 1891 között vezetett naplóiból. Miklósy volt az első, akinek sikerült igazgatóként vidéken annyi pénzt keresnie, hogy 1872-ben Pesten, az István téren színházat nyithatott. Az épület azonban 1874. január 4-én leégett. A katasztrófa a direktort anyagilag teljesen tönkretette, ezért el kellett hagynia a fővárost, és ismét vidéken próbált szerencsét. Miklósy feleségével, a dunaföldvári polgárlánnyal, Tettau Amáliával 1868-ban kötött házasságot. Kilenc gyermekük született. Elemér, Aranka és Béla gyermekkorukban meghaltak, a többiek viszont – Gyula, Gábor, Ilonka, Irén, Margit és Aladár – kivétel nélkül a színészi pályát választották. Egyikük sem járt színiiskolába, a mesterséget mindannyian édesapjuk társulatában tanulták. Érdekes, hogy Tettau Amália soha nem lépett színpadra, viszont – ha a sors úgy hozta – elvállalta a kettéosztott társulat egyik felének irányítását. S szótlanul tűrte – legalábbis a naplóban lázadozásáról nem esik szó – a nélkülözést, a bizonytalanságot, a nyomort.

A házaspár anyagi helyzete nem engedte meg, hogy gyermekeiket előkelő intézményben taníttassák. Az iskoláskorúak valószínűleg azokon a településeken látogatták a tanórákat, ahol az együttes éppen játszott. Már amikor nem kellett részt venniük a próbán, hiszen amint járni és beszélni tudtak, gyermekszerepekben léptek fel. Rajnai Edit Miklósy Gyula naplójának kiadásához írt előszavában hangsúlyozza, hogy a gyermek munkaerő volt: „A színészgyerekek tizennégy-tizenöt éves korukra megtanultak színpadi szöveget memorizálni, azt visszamondani és létezni a színpadon: társulatszervezési szempontból színésznek számítottak."[7]

Rajnai Edit Miklósy Gyula önéletrajzi feljegyzésének alábbi érdekes gondolatát is idézi: „Gyűlölöm azokat a pályatársakat, kik gyermekeiket minden áron más pályára akarják adni, rosszul teszik. Először a legjobb színész többnyire színészgyerekből lesz; másodszor, mert a vidéki színész, ki többnyire szegény ember is, nem hagyhatván gyermekeire örökséget, legalább független pályát biztosít részükre […]."[8] Ismerve a Miklósy gyerekek változatos, küzdelmes pályafutását, nem valószínű, hogy osztották édesapjuk nézetét. Egy bizonyos: Miklósy Aladár fia, Miklósy György 1947-ben a bölcsészettudományi karon, majd 1949-ben a Színművészeti Akadémián is diplomát szerzett.

Bár Prielle Kornélia és Szerdahelyi Kálmán mellett jó néhány sikeres színészpár működött a 19. században – idősb Lendvay Márton és Hivatal Anikó, ifjabb Lendvay Márton és Fáncsy Ilka, Feleky Miklós és Munkácsy Flóra –, a művészházasságok igazán csak a 20. században kerültek a közvélemény érdeklődésének középpontjába. Legtöbbször Góth Sándorról

5 *„Irjátok a mi tollatokra jön". Egressy Gábor családi levelezése (1841–1865)*, sajtó alá rend. Szalisznyó Lilla, Csokonai könyvtár, Források, Régi kortársaink 19 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017), 15.

6 Uo.

7 *Miklósy Gyula naplója (1886–1888)*, bev., szerk., jegyz. Rajnai Edit (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2018), 28.

8 Uo.

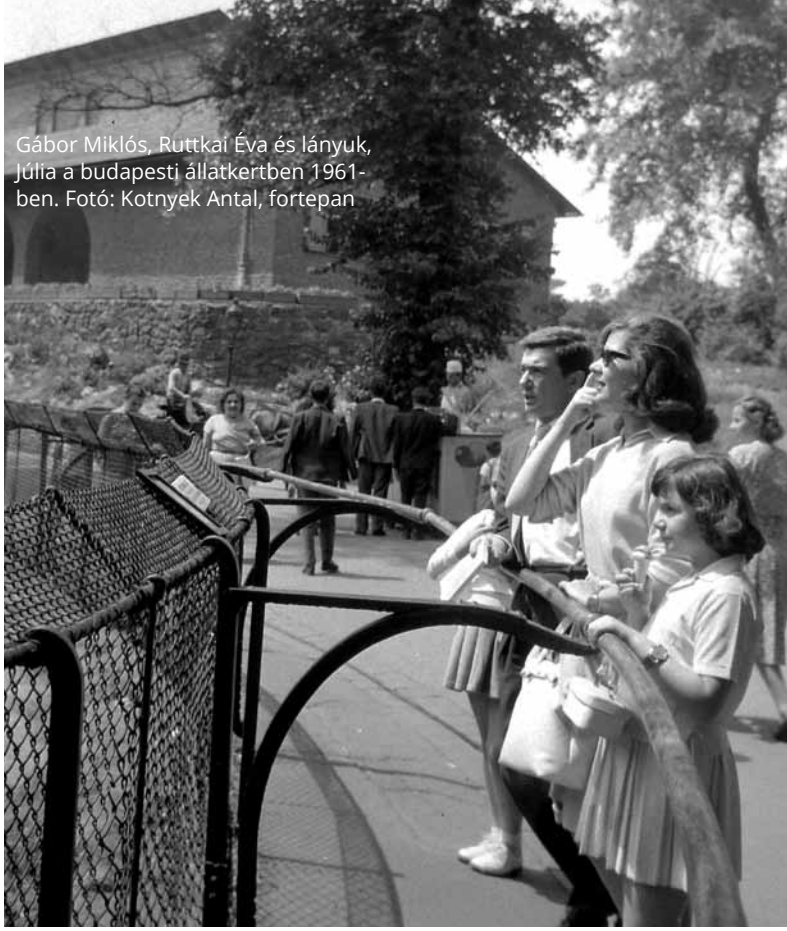
és feleségéről, Kertész Elláról írtak a lapok. A Vígszínház kiváló művészei 1907-ben egy mára teljesen feledésbe merült színjátékban, Henry Bernstein *A tolvaj* című művében aratták legnagyobb sikerüket. A „darab hosszú második felvonása pusztán kettejük között játszódott. Olyan idegkorbácsoló izgalmat tudtak a színpadra teremteni, hogy a közönség minden előadáson áttapsolta a második és harmadik felvonás közötti szünetet" – írta Galamb Sándor.[9]

Szász Zoltán kritikus elragadtatottan próbált tényszerűen szólni a házaspárról, nem kevesebbet állítva, mint hogy pesti különlegességek: „Nem két művész polgári egyesülése ez, akiket a hitvesi viszonyon kívül semmi művészi érdeklődés nem köt össze, nem is egy olyan partner-pár, mely folyton együtt s rendesen egyforma ellenszerepekben játszik, mint ahogy azt gyakran látjuk az operettszínpadokon. Nem, ennek a két művész-embernek az együttműködése sokkal behatóbb és egyénibb. Ha nem is játszanak mindig együtt, s nem mindig a két főszerepben egymással szemben játszanak, mégis sokkal összenőttebbek, sokkal együvé tartozóbbak, mint a pesti színházi élet bármely más törvényes vagy törvénytelen, tartós vagy állandó művészkettőse."[10]

Az 1930-as évektől Góthék helyét Páger Antal és Komár Júlia foglalta el. A Belvárosi Színház fiatal művészei 1933-ban házasodtak össze. Ettől kezdve 1945-ig, amikor elhagyták Magyarországot, az érdeklődés középpontjában maradtak. Páger és felesége 1937-ben a Vígszínházhoz szerződött. Az eseményről a *Színházi Élet* is beszámolt, s arra a kérdésre, hogy Páger Antal milyen mint magánember, Intim Pista így válaszolt: „Komoly, dolgozó színész. Tamás utcai villájában a legharmonikusabb boldogságban él a feleségével, a kitűnő, intelligens Komár Júliával. Nem bohémek, hanem igazi művészek, akik áhítatosan tisztelik ezt a mesterséget, amely még biztosan sok babért tartogat a számukra.[11]

A házaspárról szóló riportok azonban nemigen érintették a művészlét problémáit, hanem azt sugallták, hogy a kiemelkedő tehetségű színészek végre beilleszkedhetnek a társadalomba, villát építhetnek, példás családi életet élhetnek, a színésznők gyermekeket vállalhatnak. Ezek a beszámolók éppen a leglényegesebb kérdésekről nem tudósítottak: például arról, egyenrangúnak érezték-e kapcsolatukat, miként vélekedtek a hirtelen jött népszerűségről, s őszintén viselkedtek-e a nyilvánosság előtt.

Ugyanezekkel a dilemmákkal kell szembenéznünk, ha a következő korszakban született írásokat fellapozzuk. A beszámolók azt sugallták, hogy a kommunista Gábor Miklós és a társutasnak számító Ruttkai Éva nemcsak este héttől tízig, hanem életük valamennyi percében a közönség szolgálatában álltak. A népi demokrácia színész álompárja példát mutatott a gyermeknevelésben, az aktív pihenésben. A Sztanyiszlavszkij-módszer elfogadásával és alkalmazásával, a közügyek iránti felelősségérzettel pedig megtestesítették az új művészideált. Kristóf Károly riportja, mely a *Színház és Mozi* című hetilap első oldalán jelent meg, beszédesen szemlélteti a korszak hangulatát: „Csendes vasárnap délután. Ruttkai Éva szerepet tanul. Új magyar film főszerepét. A filmnek *Egy pikoló világos* a címe. No, de nem az új filmről óhajtunk írni, nem is a sörről, hiszen feketekávét kortyolgatunk. Ruttkai Éva hazajött Lausanne-ból, ahol ma magyar nőküldöttség tagjaként részt vett az anyák világkongresszusán. A szereptanulást megzavarva, a Lausanne-ban lezajlott eseményekről, élményeiről kérdezzük. A férj, Gábor Miklós is leteszi a könyvet (Victor Hugo *Ruy Blas* című drámáját, ezt olvassa alapos okkal, mert az új évadban eljátssza), s hallgatja a beszámolót. Halkan beszélgetünk, nehogy felkeltsük a szomszéd szobában édes délutáni álmába merült kis Julikát."[12]


Gábor Miklós, Ruttkai Éva és lányuk, Júlia a budapesti állatkertben 1961-ben. Fotó: Kotnyek Antal, fortepan

Gábor Miklós naplójegyzetei azonban kissé árnyalják ezt a képet. A színész 1954. május 13-án kelt feljegyzése szerint mulatságosnak tartotta, hogy valódi élethelyzetük ellentétben állt azzal a képpel, melyet a sajtó róluk közvetített: „ahogy hazatérve belépek a lakásunkba, váratlanul meglátom, amit már megszoktam, már észre se veszek, de most, meghökkenve, váratlanul... a kopott terítők... a szűk szobák szedett-vedett bútorzata... az a kitört lábú szék ott... a járóka az udvarra néző ablak alatt..." És eljátszott a gondolattal, mi volna, ha egy újságban fényképen látná viszont ezzel az aláírással: „Két vezető művész lakása a népi demokratikus Magyarországon".[13]

De még ennél is megdöbbentőbb élménye, hogy amikor a Balatonon megismerkedtek egy tizenöt éves fiúval, a nagymama megpróbálta megtiltani unokájának, hogy színészek társaságában töltse a napot: „gyanakszik ránk, félti tőlünk a srácot, talán valami beteges rontástól fél, színésznépség vagyunk *(milyen érdekes lenne az élet, ha annak a nagymamának volna oka a gyanakvásra!)* [...]".[14]

Úgy látszik, hogy a színészek megítélése Rousseau óta nem sokat változott, noha családi életük az évszázadok alatt jelentősen átalakult.

9 Galamb Sándor, „Gyorsvonat – első osztály", *Film, Színház, Muzsika*, 1966, 12. szám, 24.

10 Szász Zoltán, „Góthék", *Színházi Hét*, 1912, 11. szám, 3.

11 „Maga csak tudja... Intim Pista, hogy..." *Színházi Élet*, 1937, 14. szám, 30.

12 Kristóf Károly, „Színésznő az anyák világkongresszusán. Ruttkay [*sic!*] Éva beszámolója élményeiről", *Színház és Mozi*, 1955, 29. szám, 2.

13 Gábor Miklós, *Egy csinos zseni* (Budapest: Magvető, 1995), 83.

14 Uo., 167–168. Kiemelés az eredetiben; Gábor Miklós ezt a részt 1995-ben írta a szövegbe.

ÖLBEI LÍVIA

A SZOMBATHELYI SZÍN

Tízéves a szombathelyi Weöres Sándor Színház

Szombathely életében a színház akarása, vagy inkább a színház akarásának nyilvános megfogalmazása összekapcsolódott – bizonyos szempontból szinte egyet jelentett – a rendszerváltással. A színházalapítás a kilencvenes évek elejétől folyamatosan napirenden volt a város életében, mind a politika, mind az erejét próbálgató civil élet szintjén. De körülbelül másfél évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy feltűnjön a szombathelyi színen az a színházi ember, akinek a közgyűlésben helyet foglaló valamennyi politikai erő elhitte: nemcsak megalapítani, hanem vezetni is képes lesz Szombathely történetének legelső, állandó társulattal bíró kőszínházát.

Ma már a szombathelyi színházi legendárium részét képezi a döntés: 2007. szeptember 27-én az akkor baloldali többségű közgyűlés egyhangúlag, ellenszavazat és tartózkodás nélkül mondott igent a színházra, amelynek vezetésével Jordán Tamást bízta meg. Ő választotta ki az épületet is a kínálatból: többek megrökönyödésére a kétezres évek elejére már erősen lerobbant helyőrségi művelődési otthon tereiben látta meg azt a potenciált, amely alkalmassá teszi „agorának, fórumnak és találkozóhelynek".

A Szombathelyi Színházbarátok Egyesületét is a rendszerváltással fölerősödő törekvés, a színház akarása hívta életre. Eleinte produkciók meghívására – „kulturális zavarkeltésre" – vállalkozott, aztán saját előadásokat hozott létre: így született meg a Kamara Savaria, amelynek első saját bemutatója Egressy Zoltán *Sóska, sültkrumpli*ja volt egy szombathelyi padlástérben. Az előadást Széles László rendezte, a bírót Dömötör Tamás játszotta, a két partjelző szerepében Bajomi Nagy Györgyöt és Endrődy Krisztiánt láthatta a közönség. Bajomi Nagy György a WSSZ kezdőcsapatának tagja: a szombathelyi közönség szeme előtt érett az elmúlt tíz évben formátumos színésszé. Endrődy Krisztiánt a színházbarát egyesület, a Kamara Savaria révén ragadta el végképp a színház. De nemcsak ők voltak az „előőrs", hanem például Csonka Szilvia, Vlahovics Edit, Czukor Balázs is. A Füst Milán *Boldogtalanok*ját a televíziós kibeszélő show-k mintájára átíró-áthangszerelő *Czukor Show* (2007) kettős pecséttel – Kamara Savaria és Weöres Sándor Színház – szerepelt a 2008-as POSZT versenyprogramjában, aztán a rendező csatlakozott az induló társulathoz. Előadásaiban a kísérletezés, a közös alkotómunka, az új színházi nyelv(ek) keresése érvényesült. De munkaviszonya a színházzal nem tartott sokáig: távozását azzal indokolta, hogy a kőszínházi nagyüzem nem felel meg az ideális színházi működésről alkotott elképzeléseinek. Bár a közös munka gyorsan véget ért, Dömötör Tamás nélkül a WSSZ ma egészen biztosan nem az lenne, ami.

De úgy látszik, még kezdetből is „több van". Az első a 2007-es önkormányzati színházalapítás, a második az intézmény bejegyzése. A harmadik pedig: 2009. január 16-án – a lerobbant Hemó-épületben – megvolt a Weöres Sándor Színház első bemutatója, színre került a *9700*. A cím Szombathely irányítószáma. *Az ember tragédiája* mintájára működő, minden ízében fölszabadult, humorral és öniróniával teli előadás a szombathelyi színházalapítás történetét mondta el, a boldog finálé a színház létrejöttét és közönséget ünnepelte. A negyedik kezdet időpontja 2011 januárja, a Weöres Sándor Színház fölavatása (már az új szombathelyi polgármester vezényletével – mert a 2010-es önkormányzati választáson kissé átrajzolódott a város politikai térképe). Ha a *9700* Madách-parafrázisnak (akár travesztiának) tekinthető, akkor az volt az előjáték; a felújított, valóban színházzá változtatott épület átadóját pedig az „eredetivel", *Az ember tragédiája* premierjével ünnepelte a város és a közönség Jordán Tamás rendezésében.

A Hemó átépítésének idejére a társulat a megyei művelődési központba költözött. „Színházunk lesz, oszlopokkal!" – kecsegteti a városvédő bizottság elnöke a *9700* időutazóit. A helyőrségi művelődési otthon úgy alakult át – oszlopos – színházépületté, hogy az alapszerkezete nem változott.[1] De ha tíz év távlatából próbáljuk megfogalmazni, összefoglalni, hogy voltaképpen micsoda ma a Weöres Sándor Színház, akkor elsősorban mégiscsak előadások sorjáznak előttünk. Akkor is, ha mindeközben működik az „agora, fórum, találkozóhely" (bár talán mérsékeltebb üzemmódban, mint ahogyan azt Jordán Tamás kezdetben elképzelte). A tét úgyis az, hogy az eredendő, a struktúrába voltaképpen „belékódolt" sokféleség-elvárást milyen minőségben – művészi-szellemi-emberi munícióval – váltja valóra a társulat.

A *9700*-zal a WSSZ megadta az alaphangot. 2009 szeptemberében Jeles András a színház fiataljaival (stúdiósaival) vitte színre *A nevető ember*t; októberben láthatta a közönség a könnyed-zenés *Anconai szerelmesek*et Béres Attila rendezésében. 2010 januárjában megtartották a *Liliom* bemutatóját (Molnár Ferenc klasszikusából a Szombathelyen azóta is rendszeresen megforduló Valló Péter rendezett árnyalt előadást), 2010 októberében volt *A kis lord* bemutatója (újabb Jeles-szimfónia); 2011 márciusában – vagyis már a felújított épületben – Béres Attila szenvedélyes rendezésében a *Kabaré*. A Mohácsi testvérek pedig a *Naftalin*nal köszöntek be Szombathelyre.

Ezután törés következett: belső konfliktusok következtében Jeles András a *Zarándokének* (2012) és *A félkegyelmű* (2013) színpadra állítása után elszakadt a szombathelyi színháztól. Jordán Tamás nyilvánvalóan kockázatot vállalt, amikor a bérletes kínálatba beemelte az egyedi minőséget képviselő, konzekvensen különleges színházi nyelven megszólaló Jeles-előadásokat, amelyek egyfelől rajongást, másfelől teljes elutasítást váltottak ki a helyi közönségből. De ez a kockázatvállalás jól illett ahhoz

1 Vezető tervező: Filep Ákos, belsőépítészet: Meláth Szilvia.

Nyikolaj Vasziljevics Gogol–Mohácsi testvérek: Revizor. Fotó: Mészáros Zsolt

a szemlélethez, amelyet Jordán pályáján az Egyetemi Színpad alapozott meg, és amely a Szombathelyen is sokat emlegetett kaposvári évek idején teljesedett ki. („Kaposvár" persze sok mindent jelent, de a WSSZ első tíz évében mindenképpen a minőség, az erős társulati munka – és talán az indulatoktól sem mentes nagy barátságok – szinonimája volt.)

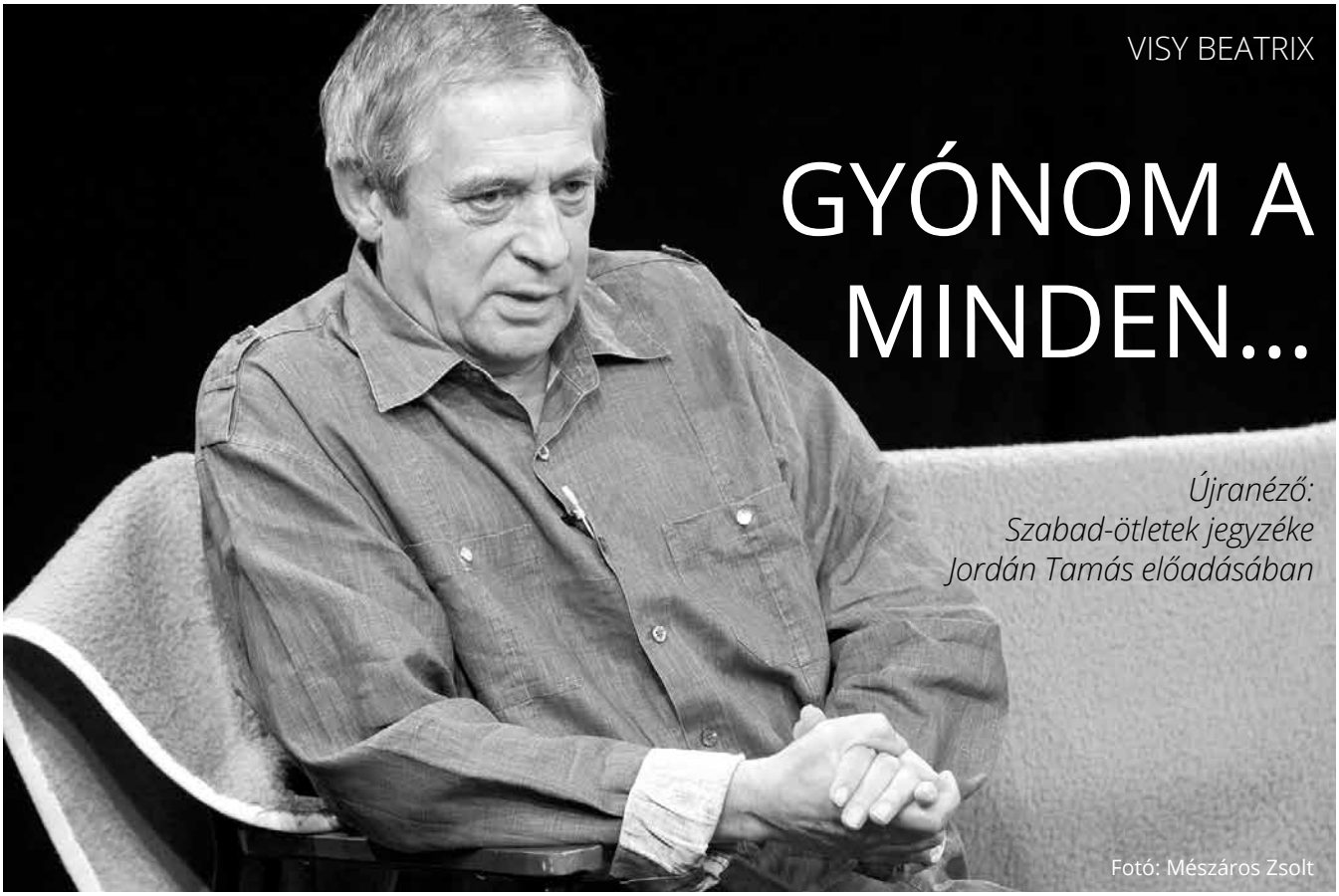
Bár Jeles András távozásával erős és meghatározó, a maga nemében pótolhatatlan szín tűnt el a színházból – ezt nem lehet elhallgatni –, az első évadban leütött alaphang ezzel együtt meghatározta a színház első tíz évét. A társulatépítés szempontjából is fontos rendezők között meg kell említeni a miskolci korszaka előtt rendszeresen visszatérő (rövid ideig szombathelyi főrendezőként is működő) Béres Attilát, aki például színre vitte a társulattal a *Vitéz Mihály*t, a Weöres Sándor születésének századik évfordulójára kiírt drámapályázaton nyertes Székely Csaba-darabot. A Mohácsi testvérek szintén visszajáró vendégek: a *Naftalin* még óvatos bevezető tanfolyamnak tűnik a *Szentivánéji álom*hoz vagy *A falu roszszá*hoz képest. Meghívást kapott Zsótér Sándor is, és az első évtized kiemelkedő szombathelyi előadásai között biztosan ott van Lukáts Andor Słobodzianek-rendezése, *A mi osztályunk* (2016), de a szintén általa jegyzett *Ivanov* (2017) is Bányai Kelemen Barnával a címszerepben.

Alföldi Róbert 2015 tavaszán a Nádasdy Ádám-fordításra alapozott *Makrancos Katá*val, az emberi kiszolgáltatottság elementáris erejű fölmutatásával tette le karakteres névjegyét Szombathelyen. A társulati összmunka megint szintet lépett ezzel az előadással: a színészek úgy működtek együtt, hogy a – korábban akár sosem látott – egyéni teljesítmények is érvényesültek. Emlékezetes a két főszereplő, Bányai Kelemen Barna és Bánfalvi Eszter színpadi találkozásának telített pillanata, amelynek tapasztalataira Alföldi Róbert bátran építhette a *Volponé*t – aztán a József Attila módjára levegőért kiáltó Miller-előadást, *A salemi boszorkányok*at. Bár az eredetileg meghirdetett 2018/19-es évadban újabb Alföldi-rendezés, valamint egy Székely Csaba-dráma szombathelyi bemutatója is szerepelt volna, sem egyik, sem másik nem valósult meg: a színház lakonikus közleményben műsorváltozásról adott hírt. Úgy tűnik, a Jeles-korszak után a szombathelyi Alföldi-korszak is túlságosan korán véget ért.

Első igazgatói ciklusa végén Jordán Tamásnak nem volt kihívója, amikor azonban 2017-ben harmadszor is benyújtotta pályázatát, a procedúra méltatlan – a szakmaiságot egyre inkább nélkülöző, politikai indíttatású – hercehurcába torkollt. Ennek egyetlen szép momentuma volt az a – közvetlen kiváltó okán már-már túlnövő – szombathelyi szimpátiatüntetés, amelynek résztvevői kiálltak az alapító-igazgató és a színház mellett. A többszöri nekifutás után megszületett felemás (bár végül egyhangúlag meghozott) döntés értelmében Jordán igazgatói mandátuma 2021. december 31-ig érvényes. És bár a színházalapítás idején azzal a feltétellel szerződtette a színészeket, hogy váljanak valóban „szombathelyivé", amíg itt dolgoznak, az utóbbi öt évben mintha ő maga lazított volna a kapcsolaton: gyakran vállal munkát Budapesten.

Mindeközben működik a színházi nagyüzem. Máig szinte megszokhatatlan tempóval készülnek az előadások (amelyek közül több azért műsoron marad, köztük Horgas Ádám biztos kézzel levezényelt, a repertoárról levehetetlen musical-rendezései: *A padlás*, *A dzsungel könyve*; de például *A salemi boszorkányok* is). A nagyszínpadon egyszerre mindig egy bemutató készül, ezzel párhuzamosan egy másik a kamarateremben – évadonként összesen nyolc-tíz. És bár bérletesből nincs nyolcezer (ahogyan arról a *9700* szereplői álmodtak), az alig nyolcvanezres városban tíz év alatt kialakult egy stabil közönség: Szombathely szereti a színházát.

A jelenlegi főrendező Réthly Attila (szintén szombathelyi, itt született, itt töltötte a gyerekkorát), aki a 2018/19-es évadban ismét Csehovhoz fordult. Az ő rendezésében és Hamvai Kornél fordításában szólalt meg érvényesen a *Ványa bá(csi)*, most pedig a *Három nővér* van soron, a vadonatúj Hamvai-változatban *Három lány* címmel – és kifejezetten azzal a szándékkal, hogy a Weöres Sándor Színház változó és a jövőre nézvést sok bizonytalanságot hordozó jelenkorára is reflektáljon. Ahogyan Olga mondja: „Ha tudnánk. Ha tudnánk…"



VISY BEATRIX

GYÓNOM A MINDEN...

Újranéző: Szabad-ötletek jegyzéke Jordán Tamás előadásában

Fotó: Mészáros Zsolt

Hogyan élhetjük túl József Attilát? Pontosabban hogyan élhet túl József Attila korszakokat, nemzedékeket? Az 1936-ban írt *Szabad-ötletek jegyzéké*nek kérdésekkel, kételyekkel övezett besorolása, 1938-tól datálható töredékes közreadásai, majd a teljes szöveg nyilvánosságra kerülése, szamizdatban, hibás változatokban való terjedése már önmagában izgalmas történet József Attila életművén belül és a költő kultuszában. Az „anyag" a terápiás szándékkal írt orvosi dokumentumtól a pszichoanalitikus önvallomáson át a különleges, az „automatikus írás" poétikáját működtető lírai műalkotásig sokféle meghatározást kapott már. Egyedisége, közreadásának etikai aggályai, „botrányos" nyelvezete, titkokkal övezett története, terjedése tehát eleve vonzóvá és alkalmassá tette arra, hogy a szövegből előadás készüljön. Különösen a rendszerváltást megelőző években, amikor József Attilára (még) mint az egyik legnagyobb magyar proletár költőre „kellett" tekinteni a hivatalos irodalom aktuális szemlélete, besorolása szerint.

Mindezekkel a kérdésekkel, kételyekkel együtt, és az azóta jelentősen megváltozott József Attila-kép ellenére is az 1987-ben életre keltett, Jordán Tamás által mondott előadást most is élénk érdeklődés kíséri. A művész többször közreadott és az egyes előadásokon újramesélt emlékeiből tudható, hogy az általa izgalmasnak tartott és önszorgalomból megtanult monológ konyhai interperszonális *session*ökből nőtt ki színpadi produkcióvá. Hogy bemutatható-e nagyobb közönség előtt, színházi keretek között, a kor tiltott–tűrt „játékának" szeszélyén múlott, s a jelenleg is nézhető, hallható előadás „szavalatokkal", versekkel kiegészülve nyerhette el a tűrés ingerküszöbét, a „bemutatható" kultúrpolitikai pecsétet. Különösen, hogy a főpróbát megtekintő Király István, Bálint András visszaemlékezése szerint, zokogott az elragadtatástól. Az irodalomtörténész naplója némileg mérsékeltebb hatást tükröz, de Királynak bizonyára része lehetett abban, hogy az előadás szabad jelzést kapjon: „1987. április 6. hétfő – József Attila Szabad ötletek jegyzékének főpróbája a Radnóti Színpadon. Jordán Tamás műsora. Szuggesztív erejű. A fejhallgató egy ember belső életébe visz be. Jobban érződik, milyen végtelen emberi szenvedés felett élnek a versek."

A *Szabad-ötletek*et a rendszerváltás körüli években láttam a Radnóti Miklós Színpadon, végzős gimnazistaként vagy friss egyetemistaként. Akkoriban az egyáltalán nem szokványos előadóest az *Amit szívedbe rejtesz* címbe burkolózott. Az ággyal, asztallal és még néhány jelzésszerű díszletelemmel szobaként, belső térként berendezett sötét színpadon ülő színész képe él emlékezetemben, és az egyszer csak meginduló halk beszéd. Egy alak, aki szinte suttogva darálja a különös asszociációkat, színpadon akkor ritkán hallható káromlásokat, trágár(nak tartott) szavakat, kifejezéseket. Az imaszerű, olykor felerősödő, olykor lelassuló motyogásba, belső beszédbe József Attila-versek simultak bele, alig észrevehetően, mint amikor a kőműves elsimítja a különböző textúrájú anyagokat. A monológ lenyűgözött. Legalábbis ezt az élményt őrzöm mintegy huszonöt éve emlékezetemben.

2019 elején a NyolcTíz Klubban tartott estén azonban hosszas felvezetés, Jordán Tamás beavató *standup*ja előzi meg a színészi játéknak mondható, évtizedekkel ezelőtt összeállított *Szabad-ötletek jegyzéke* című „darabot". Nem tudom, hogy az emlékezetem hagy-e cserben, vagy mindez, mármint az előadás születésének és magának a József Attila-szöveg történetének ismertetése lett új, a mostani befogadók kedvéért beemelt eleme a Jordán-esteknek. Zavaromat fokozza, hogy az interneten megtalálható a szombathelyi Berzsenyi Pódium sorozatának 1991-es előadása, amely szintén tíz-tizenkét perces beavatással, majd a jelenlegi estétől eltérően egy József Attila-verscsokor elszavalásával kezdődik. És ez esetben nyugodtan használható a szavalás kifejezés, amelyet Jordán – jogosan – hárít a *Szabad-ötletek*

mondásával kapcsolatban. A Radnóti Színpad előadását és más külsős színházi esteket illetően ennél pontosabb információkat a csekély számú korabeli recenziókból nem sikerült kinyernem a *Szabad-ötletek*-előadások felépítésével, a bemutatott „darab" és a közönség találkozásának mikéntjével kapcsolatban. De miért is fontos mindez? A jelenlegi József Attila–Jordán Tamás-est alapján úgy tűnt, mintha a hosszú beavatásra, a közönség „gyermekké tételére" azért lenne szükség, hogy az érthetőség, élvezhetőség kedvéért az előadó feleleveníthesse a harminc évvel ezelőtti kontextust, az előadás ötletének és létrejöttének körülményeit és folyamatát. Hogy felkészítsen a *két üléses* jegyzék mivoltára, kivételességére, amelyről talán a nyolcvanas évek második felében több, más, a korszak levegőjében lengedező, suttogó, szikrázó tudásunk volt. S e bevezetéssel mintha nemcsak tájékoztatni, helyzetet teremteni és hangolni kívánt volna, hanem elébe menni a néző megdöbbenésének, netán megbotránkozásának is.

Ám úgy tűnik, hogy a *Szabad-ötletek* in medias res elmondhatósága a fentiekben is felvetett kérdések, műfaji, közölhetőségi dilemmák, a szöveg mindenféle keretet szétfeszítő mivolta, zavarba ejtő asszociációi, obszcenitása miatt 1987-től kezdődően problematikus volt. Akkor bizonyára másként, más okok miatt, mint ma. Jordán Tamás előadása egy olyan szövegnek egy olyan megközelítésmódja, amelyet (mintha) nem lehet(ne) csak úgy egyszerűen a nézők elé teríteni önmaga pőreségében, közvetlenségében. És nem csak a szöveg ereje, letaglózó hatása miatt. Jordán Tamás felfogásában a versmondás olyan intim ügy, olyan személyes olvasói élménynek a közvetítése, ami a *Szabad-ötletek jegyzéke* esetében még fokozottabban érvényes. Gyónás, ahogy ő nevezi. Olyan gyónás, amit körülményes készülődés, hangolódás előlegez: a gyónást felvezető gyónás. Az elmondandó szöveg többszöri nekifutást igényel, a lényeget odázó, késleltető összes lehetséges szempontot megmozgató halogatást. Ahogy a 1991-es felvételen elhangzik: „tipródom, húzom az időt, nem akarok belevágni".

Tehát inkább a bizalmas mondanivaló, az intimitás kerül bevezetésre Jordán közönséghangoló rögtönzéseiben. A lélek, az ember mélységeinek megvallása. A gyónás bűnbánó és alapesetben őszinte aktusa. Nem a papnak, hanem a többi embertársnak: büntetés, feloldozás nem is lehet tehát, „tudod, hogy nincs bocsánat…". De mindez már az előadás módjával is összefügg: a színész befelé, mintegy magában mondja – motyogja, hadarja, sóhajtja – a költő lejegyzett sorait. „Elfelejti", hogy színpadon áll, hogy hallgatósága van, ül, jön-megy, megáll. Testhelyzetek sokaságában láthatjuk, az újabb tematikus, érzelmi nekifutások ritmusával mozdulva zárja magára a költő világát, helyzetét, nyelvét, lélektani állapotát. Erre szolgál a fejhallgatós hangosítás, a fojtott hangot, halk monológot mindenki a *saját*

Mi? József Attila: Szabad-ötletek jegyzéke
Hol? NyolcTíz Klub
Kik? Jordán Tamás

készülékén hallgatja, így válhat az egész igazán interperszonálissá, intimmé. Persze ma már egy mikroporttól és egy fülestől nem dobunk hátast, mint esetleg huszonöt-harminc éve, de a fülbe elsuttogott vallomás ma is működik, ma is hat. Belemerülünk a költő asszociációiba, amelyeknek több rétege különíthető el: a hangalakok asszociatív csengésétől kezdve az írás helyzetét körülölelő látvány, hangok rögzítése, de túlnyomórészt a főként gyerekkori emlékképeket ömlesztő, ezeken megakadó, kattogó, ezeket ismétlő, analizáló gondolatömlenyek sokasága, amelyek gyakran keverednek a Gyömrői Editet megszólító, szidalmazó és „az összes többi nőt" összegyurmázó futamokkal. Mindebbe, a *Szabad-ötletek* áramlásába épülnek bele a versek, a mondás módján, a dikción alig változtatva. Nem ugranak ki, nem válnak szavalattá, inkább képalkotásuk komplexitása, logikai-tematikus szervezettségük által tűnnek ki a szövegfolyamból. Pátosz nélkül, „csalás nélkül […] könnyedén". És persze korábbi tanulmányaink is segítenek, hogy ráismerjünk például a *Kései sirató*, a *Gyermekké tettél* vagy a *Nagyon fáj* soraira. A szövegfolyamba illesztve némileg a költemények funkciója is módosul: emlékekké válnak, simulnak, vagy a vers foganásának, fogantatásának pillanataiba nyerhetünk bebocsájtást. Az emberi szenvedést, szorongást, kiszolgáltatottságot közvetítő színész vallomásának nyelvi eszközévé válnak a többi artikulált résszel azonos szinten.

Talán nem véletlen, hogy csupán a *Szabad-ötletek* hatása élt emlékezetemben. Amikor a hosszú rávezetést követően végre elkezdődött az „Az a szerencsétlen, aki ezeket irta mérhetetlenül áhitozik a szeretetre…" kezdetű jegyzet, rövid időn belül ráhangolódtam a szövegre, Jordánra, nem gondoltam többé arra, hogy színpadot nézek, hogy hol vagyok. Azt hiszem, az őrzésben, valamiféle legbelső mag őrzésében és tapintatos kicsomagolásában van a titok, amelyben az előadó még mindig hisz. Mert a *Szabad-ötletek jegyzéke* nem egyszerűen a magánélet kiteregetése, nem a költő emberi oldalának megtekintése, hanem olyan magányos, kínkeserves mélypont, olyan elmeállapot, s persze mindeközben, éppen ezek miatt, egyben Gyömrői Edit felé irányuló „provokáció", imitált inverz vallomás is, amit mi nézők, az egészet, legszívesebben eltakarnánk még önmagunk elől is. A költő meg… kitakarta, elvakarta. És mi vágyva-tiltakozva kihallgatjuk, meglessük, mert már tudjuk, sejtjük, hogy minden „eltűn[ik] hirtelen, akár az erdőben a vadnyom".

HIRDETÉS

- KRITIKÁK: KV Társulat: Médeia, Hurok és Az örökség a Jurányiban, Glória a Radnótiban, Pettson és Findusz a Ciróka Bábszínházban, 12 szék a TRIP-hajón, Riviéra a Belvárosi Színházban, Sacra Hungaria a Stúdió K-ban, Egy százalék indián a B32 Galériában, Dino Coming Out a MU-ban
- INTERJÚK: Schwechtje Mihály, Wunderlich József

NAGY KLÁRA

ROCKSZTÁROK

A Sztalker Csoport portréja

A Sztalker Csoport elképesztő közönségsikernek örvend, rocksztárokra jellemző rajongói táborral. A társulatot övező kultusz természetesen nem leválasztható az ifj. Vidnyánszky Attila és Vecsei H. Miklós esetében anyaszínházként is funkcionáló Vígszínház marketingstratégiájáról, amely látványosan kiemeli a frissen szerződtetett férfi színészeket a reklámanyagokban, és emellett jelentős szerepeket kapnak olyan közönségsikernek szánt és bevált előadásokban, mint például a *Pál utcai fiúk* vagy a *Hamlet.* A fiatal, jellemzően még iskolába járó törzsközönség által táplált kultuszról kiváló látleletet adnak az előadás után a művészbejáróná álldogáló nézők, illetve a rajongói Instagramok, olyan gyöngyszemekkel, mint a Vecsei H. Miklós lábfejének[1] vagy ifj. Vidnyánszky Attila személyének szentelt oldalak. Ahogy egy kedves ismerősöm fogalmazott nemrég: „a Vecseivel manapság bármit el lehetne adni". A közönség mellett a szakmai elismerés is jelen van: a *Kinek az ég alatt már senkije sincsen* idén a Színházi Kritikusok Díjának legjobb gyerek- és ifjúsági előadás kategóriájában versenyzett, a budaörsi *Liliomfi*t pedig a POSZT-on díjazták.

A Sztalker Csoport sok szempontból máshogy viselkedik, mint kortárs pályatársaik, akiktől egyaránt különböznek kérdésfelvetéseikben, témaválasztásukban, deklarált értékeikben vagy formanyelvükben, ez pedig könnyen heves érzelmeket is kiválthat. Erős víziójuk van a világról, és manapság kevés az olyan alkotócsoport, amelyik ennyire nyíltan és határozottan, manifesztumszerűen kommunikálja krédóját, esztétikai és világrendbeli értékeit. Céljuk a *valódi* kapcsolat, a *valódi* közösség, a *valódi* értékek és a *tudatos jelenlét* létrehozása, megerősítése és kiterjesztése, amelyek, ha jól értelmezem, szerintük elhalványultak a mai világban.[2] Alkotók, akik „szeretnék, ha a Sztalker csoport egy értékközpontú, közösségteremtő mozgalommá válna".[3] A társulat színlapjai is szinte manifesztumszerűek, egy irányba mutatnak. Az *Athéni Timon* választ kíván találni arra, „Hogy fér össze a körülöttünk burjánzó nyomor és háború a fogyasztói társadalom csillogásával?", és „próbál […] tükröt tartani e látványcivilizációnak".[4] *Woyzeck*-előadásuk arra kérdez rá, hogy „melyek azok az ideák, melyek természetünkből fakadóan követendők, és nem egy mesterséges társadalmi folyamat negatív produktumai".[5] Ez a hitelességkeresés persze elsőre radikálisnak tűnhet, hisz a jelenlegi állapotot alapjaiban utasítja el, azonban ha a színháztörténetet nézzük, nem új a színházi kultúrában. Az összes avantgárd színházi guru a *hitelességet* kereste, Artaudtól kezdve Grotowskin keresztül Peter Brookig sokakat foglalkoztatott ez a kérdés, sokan kutatták a színház „romlatlan" gyökereit, jellemzően Keleten. A Sztalker válasza elődeik kérdésére azonban az, hogy ezt a valamit nem térbelileg, hanem az időben: a régiben, az elmúltban kell megkeresni. Két fontos sztalkeres előadás is egy-egy magyar klasszikus, Arany János és József Attila életrajzára épül, az előbbi leírása pedig expliciten ki is mondja, hogy „az előadás választ keres arra, hogy mi közünk van ma a 19. század gondolatiságához".

A Sztalker Csoport kultusza és a hozzá kapcsolódó nagyszámú lehetőség, amit színházaktól és más médiumoktól kapnak (hány frissen alakult független társulat mondhatja el magáról, hogy lehetőséget kap a MITEM-en, és az M5 leadja az előadását?), egyenesen kirívó annak tükrében, hogy a velük egy generációba tartozó pályakezdő fiatal rendezők és színművészek körében sokkal inkább az ismeretlenséggel, illetve stabil játszóhely híján az egzisztenciális bizonytalansággal kell megküzdeni – erről a kiszolgáltatott élethelyzetről ad pontos látlelet például a Kelemen Kristóf rendezte *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadás a Trafóban. A Sztalker Csoport számára mindeközben egyedülálló módon áll rendelkezésre a szakmai infrastruktúra és kapcsolati tőke: előadásaikban rendre a szakma és a közönség által is elismert férfi színészek játszanak jelentős szerepeket, Trill Zsolt III. Richárdot, László Zsolt Rettegett Ivánt. Hegedűs D. Géza, aki a társulat két pillérének, ifj. Vidnyánszky Attilának és Vecsei H. Miklósnak osztályfőnöke volt a Színművészeti Egyetemen, szintén rendszeresen felbukkan egy-egy Sztalker csoportos előadásban (*Kinek az ég alatt már senkije sincsen, III. Richárd, Athéni Timon*), de ő talán annyiban kivétel, hogy máskor is előszeretettel vesz részt fiatal alkotók előadásaiban.

A Sztalker Csoport tagjai frissen, 2015 és 2018 között végezték el az egyetemet, többségük különböző színházakhoz szerződött, így önmagukra gyakran „képzeletbeli társulatként" hivatkoznak. A 2015 óta létező formáció eddig tizenhárom előadást hozott létre, ami jelentős mennyiség ahhoz

1 Vecsei Miklos Official Labfeje Instagram-oldal: https://www.instagram.com/hasilabfej/?fbclid=IwAR1EjMcd40Yptg7GfsPlXjfm4_XVWAy2-WFLw9L8-XRaZOmiTd15YBey982U.

2 „Sztalker Csoport – Kik ők, mit csinálnak, mit akarnak és hogyan?", *Nemzeti Színház Magazin*, 2018. március 26., https://nemzetiszinhaz.hu/magazin/2018/03/sztalker-csoport-kik-ok-mit-csinalnak-mit-akarnak-es-hogyan, valamint „Valóság-e, ami nem hat?", Miklós Vecsei H., TEDxYouth@Budapest, https://www.youtube.com/watch?v=TyJYgXTpdLc. Hozzáférés (minden internetes forrásnál): 2018.12.27.

3 „Szemben az árral – Vecsei H. Miklós és ifj. Vidnyánszky Attila", *MarieClaire.hu*, 2018. március 13., https://marieclaire.hu/kultura/2018/03/13/szemben-az-arral-vecsei-h-miklos-es-ifj-vidnyanszky-attila/.

4 Az *Athéni Timon* színlapja: http://odryszinpad.hu/atheni-timon/#147749-0726192-6091196b-c61dfde1-a040.

5 A *Woyzeck* színlapja: https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/woyzeck/kapcsolodo-tartalmak.

képest, hogy a fiatalokat az anyaszínházaik is sűrűn foglalkoztatják. Játszóhelyeik többek között a Pesti Színház, a Radnóti és a Nemzeti Színház.

Joggal merülhet fel a kérdés, mi okozhatja az imént leírt „sztalkeres" jelenség sikerét. Mi a kulcsa a Sztalker Csoport művészetfelfogásának, illetve a hozzá tartozó kommunikációnak, amellyel kiemelkedően eredményesen szólítják meg főleg fiatalok által fémjelzett törzsközönségüket? Mennyire koherensen jelennek meg az előadásokban a manifesztószerűen deklarált értékek, milyen értéket képviselnek szakmailag? Hogy működik együtt az előadásaikban a modern megfogalmazás és kivitelezés, illetve a klasszikus, már-már konzervatív értékrend – és melyiknek nagyobb a jelentősége?

ján mozognak, ennyiben tehát gyerekszerepben maradnak: Woyzecket dobálják meg borsóval, persze csak fegyelmezetten, amikor erre megkérik őket, vagy Arany János iskolás osztályát játszatják el velük.

A Sztalker Csoport színészeinek erős, akrobatikus jelenlétük van a színpadon, a mozgás koreográfiája, intenzitása és dinamikája óraműszerű pontossággal kidolgozott. Mindemellett előadásaik kivételes színpadképpel rendelkeznek, gondolatilag és esztétikailag is pontosan felépített, egységes látványvilággal, amelyben semmi sincs a véletlenre bízva: Vecsei Kinga Réta stílusa meglátszik rajta. Ez az alkotói generáció az 1990-es években született, tévé előtt és VHS-kazetták között nőtt fel, így érthető is, ha a filmszerűség erősen meg-

Wunderlich József a Kinek az ég alatt… című előadásban. Fotó: Dömölky Dániel

A Sztalker Csoport népszerűségét sokféleképpen lehet magyarázni. Előadásaik egyrészt elképesztően látványosak, már-már cirkuszszerűek: „mindig történik valami". Könnyen megragadják a nézők figyelmét, akár már a konkrét előadást megelőzően is: a *Kinek az ég alatt…* előtt közös szelfizésre buzdítják a nézőket – ebben a momentumban szépen sűrűsödik a sztár–rajongó kapcsolat, illetve és a „21. századi fiatalok" toposza is. *Woyzeck* világába balhézó, nézőknek beszólogató, csajozó-pasizó fiatalokon keresztül vezet az út. Annyi érzéki ingerrel látják el a nézőket, hogy nagyon nehéz unatkozni, még ha ezek a jelenetek egy pont után repetitívvé is válnak, és gondolatilag nem feltétlenül indokoltak. Az aktivitás azonban aszimmetrikus marad, a nézők csak tárgyai az interakciónak, sosem valódi részesei. Felmehetnek a színpadra, ha engedélyezik számukra, de akkor is csak színészi instrukció alap-

határozza a vizualitást, rendszeresen tetten érhető a színpadképben vagy akár az előadás kontextusában.

Trendiségüket másrészről az előadások „fogyaszthatósága" adja: egyértelmű, egy jellemzővel megragadható karakterek jelennek meg a színpadon. Rómeó szerelmes, Petőfi lánglelkű, Woyzeck és Szergej Tyimofejev őrületükben az egyedüli értelmes emberek a kizökkent világban. Könnyű azonosulni ezekkel az egyenes karakterekkel, akikben láthatóan nincs túl sok ellentmondás. Az előadások nagy érzelmekkel operálnak, amelyekhez rendkívül egyszerű csatlakozni, bevonódunk a színpadi világba. Brecht elidegenítő színházához vagy a lélektani realizmushoz képest elsődleges érzékelési szinten leányálom sztalkeres előadást nézni, ám pont a felhőtlen belefeledkezés miatt a reflexió sem kézenfekvő. Ehhez a tendenciához kapcsolódik a klasszikusokhoz való vonzódásuk,

Mészáros Martin és Barta Ágnes a Woyzeckben.
Fotó: Eöri Szabó Zsolt

aminek köszönhetően a hagyományosan unalmasnak tartott, magyaróráktól és versmondó versenyektől elválaszthatatlan művek kerülnek trendi környezetbe. Mivel az előadások már ismert alapra építenek, *kúlságuk* miatt szinte nyert ügyük van, tekintve, hogy mekkora a különbség a folyamatosan ezer fokon pörgő, a színpadon tabletet és okostelefont használó, GIF-ekbe bemerevedő, shakespeare-i hősként Beatlest gitározó sztalkeres színészek és Pethőné Nagy Csilla kötelező szöveggyűjteménye között.

A Sztalker Csoport hagyománytisztelete azonban a felhasznált modern eszközök ellenére mégsem a változtatva megőrzésben, hanem a konzerválásban fejeződik ki. Kedvesen csipkelődnek a klasszikus, szinte legendaszerű alakokkal, Petőfi Sándortól kezdve Madách Imrén és Gyulai Pálon át Latinovits Zoltánig, a *Woyzeck*ben az Ezreddobos Pilinszkyt és Kosztolányit szavalva csábítja el Marie-t. De az általuk vallott értékek a felmutatáson túl az előadás nyelvezetében már nincsenek lefordítva a mai korra, ennek elvégzendő munkáját az előadók meghagyják a nézőnek: talál-e kapcsolatot a jelen korokkal. A klasszikusok megjelenítésében paradox módon fiatalosságuk ellenére is van valami iskolás, valami prédikáló jelleg. Egyfajta tanári tekintéllyel kívánják a fiatalokat szépre és jóra oktatni, amihez érvek helyett effekteket és tekintélyszemélyeket választanak, utóbbiakat kizárólag a halottak köréből. Azokból a letűnt, ám általuk egységesnek vagy legalábbis előremutatónak tekintett korokból, amelyek végül ebbe a szétdaraboltnak, hitét vesztettnek ábrázolt világba vezettek. De nem lehet hitelesen kritizálni az okozatot, ha közben az okokat követendő, szeretetteljes mintaként mutatjuk be. Mindemellett a hagyománytisztelet sokszor csúszik át tekintélytiszteletbe, ahogy ezt az Arany-, illetve a József Attila-emlékévre készült előadások is mutatják. Mindkét darabban az életrajz a fő szervezőelv, ami sokkal inkább a megkövesedett, *kötelező kultuszt* helyezi előtérbe, nem pedig a műveket. Ahhoz, hogy a diákok Arany és Petőfi jelentőségét megértsék, teljesen irreleváns tudni, hogy az előbbi 1817-ben Nagyszalontán született, és 1882-ben halt meg Budapesten. Az a fontos, hogy közben megírta a *Toldi*t és az *Ágnes asszony*t. De az irodalomtörténet kreálta életrajzok általában éppen az alkotás valódi kontextusáról nem mondanak semmit, nem annak tágabb összefüggéseit mutatják be. Ez különösen igaz, ha a kanonizáció már a művész életében elkezdődött, hisz ebben az esetben kezdettől fogva összecsúszik a lírai én és a kultikus zseni alakja.

A Sztalker Csoport széles körű népszerűségéhez szintén hozzátartozik, hogy tevékenységük rendkívül szerteágazó. A színházi előadások mellett heti rendszerességgel foglalkoznak fiatalokkal az úgynevezett Sztalker Suli keretében, POKET néven könyvautomata-hálózatot hoztak létre Budapesten, és megvalósult a SUFNI, a Sztalker Csoport állandó bútor- és asztalosműhelye. Láthatóan fontos számukra, hogy küldetésük ne ragadjon meg a színház keretein belül, hanem egy szélesebb közeggel tartsanak fenn állandó kapcsolatot, sőt, a POKET offline keretében élő találkozókat is szerveznek. Ez az erős kapcsolattartás a közönséggel egyértelműen avantgárd hagyományokat, modern és szimpatikus művészetfelfogást tükröz, hisz a társulat közvetlen hatása szándékoltan nem áll meg kifele az előtérnél, ám a színházon kívüli programok ennek ellenére megtartják az aktív alkotók–passzív befogadók sémát.

A Sztalker Csoport művészetében mindemellett kiemelt szerepet kap a vallásos hit, ami megerősíti egyértelmű, egységes világképet nyújtó paradigmájukat. József Attila nyakában kereszt függ, és életét stációkon keresztül követjük nyomon, Woyzeck világában a megváltó eljövetele tűnik az egyetlen megoldásnak, szenvedése istentisztelethez van hasonlítva, a *Kinek az ég alatt már senkije sincsen* cím feloldása, folytatása („Ne féljen: felfogja ügyét a jó Isten") is hitet tükröz. Ez a töretlen vallásosság is remekül beleillik a romantikus világfelfogásba.

A Sztalker Csoport erősen maszkulin, egy állandó női tagja van a társulatnak, a díszlettervező Vecsei Kinga Réta. Erős férfiak együtt küzdenek a kizökkent világ ellen. Bár a drámairodalom hagyományosan is kevésbé kínál lehetőségeket női színészeknek, a Sztalker Csoport előadásaiban az aszimmetrikus arány radikális mértékű. Darabjaikban csak a kikerülhetetlen női karakterek játszanak, a társadalmilag, kulturálisan megkonstruált férfiszerep elmaradhatatlan kellékeként. Feleségek, lányok és kurvák világa ez, ahol az alkotók nagy közös víziója mögött csendben búvik meg az emberek ötven százalékának láthatatlanná tétele.

A Sztalker Csoport előadásaiban az egység mint általános vízió tűnik fel, amely mintha az országot kettészelő (mit kettészelő? ezer darabra osztó) árkokra lenne válasz. Erről beszél Petőfi és Arany a *Kinek az ég alatt…*-ban, ebben reménykedik jövőépítés címén József Attila a *Mondjad, Atikám!*-ban, en-

nek hiányába őrül bele Woyzeck. Az egész megközelítésben viszont az a legérdekesebb, hogy míg előadásaikban szinte folyamatosan egy egész világra kiterjedt válságot emlegetnek, konkrétan a közegről, amelyben élünk, mégsem nagyon beszélnek, már-már tüntetően passzívak azzal a társadalmi élettel kapcsolatban, amelyre különböző társprojektjeik reflektálnak; ez pedig, lássuk be, elég nehéz feladat szélesebb közösségi kérdéseket tárgyalva. Ugyanakkor előadásaik értelmezhetőek egyfajta menedékként: mintha a világ problémáinak megmutatása helyett ezek a múltbéli vagy fiktív történetek a helyesnek vélt utat kívánnák felmutatni. És bár ezt látszólag apolitikus módon teszik, vagyis nem nevezik meg, mi jelenti kortárs világunk kizökkentségének magját és okát, ennek elhallgatása is beszédes (politikus). A „képzeletbeli társulat" társadalomképe vázlatos és elmosódott: egyértelmű, hogy baj van, de hogy pontosan mi a baj, az már nem derül ki. Természetesen semmilyen alkotón nem kérhető számon a társadalmi tudatosság, ám ha ez a téma már a Sztalker Csoport problémafelvetésében, gondolkodásmódjában ennyire erősen megjelenik, és láthatóan elemi szinten foglalkoztatja őket, érdemes lenne a jelenség mélyére menni. Hogy lett ilyen a társadalmunk, amilyen? Milyen tendenciák formálják a mindennapjainkat, és mi ebben hogyan, milyen felelősséggel veszünk részt? Mikor és hogyan tűnt el a sokat emlegetett valódiság?

Mivel ezek a kérdések talán túl absztraktnak hangozhatnak, egy példával szemléltetem a disszonanciát. A *Woyzeck* előadásában, ahol a „plakátmagány" és a kiüresedett emberi kapcsolatok jelennek meg, a falak különböző újságokkal vannak kitapétázva. És miközben a megjelölés szerint Dél-Amerikában történtek a (színpadi) események, azaz direkt módon nem érintették a magyar társadalmat, én pont egy egész oldalnyi, a Soros-tervről szóló kormányhirdetés előtt ültem, ami elkerülhetetlenül hozta be a gyűlöletkeltés kérdését az apolitikussággal a legnagyobb jó szándékkal sem vádolható Nemzeti Színház Kaszás Attila termében. Bár az alkotók jelzik és érzik a problémát, és néha vissza is rántják az előadást a kortárs valóságba, például amikor a főszerepet játszó Nagy Márk Woyzeck szerepében születési dátumaként a sajátját mondja fel, vagy Marie hosszan ismétli, hogy „dohányboltban dolgozom, de most GYES-en vagyok" (mennyi nyomorúság hallatszik ki ebből a mondatból!), rögtön el is távolítják a témát, ha túl konkrét kérdésről lenne szó, így a szemet szúró, életünket napi szinten meghatározó társadalmi árkokat okozó problémák nem jönnek felszínre az előadásban.

Vagy vehetjük például a Sztalker Csoport játszóhelyeinek sorát. Ma Magyarországon nem sok alkotó mondhatja el magáról, hogy nem kellett (önhibáján kívül) a kettészakadt, két színházi társaság köré szerveződő szakmában oldalt választania, így a másik oldaltól egyértelműen elhatárolódnia. A Sztalker Csoport privilégiuma, hogy terephez jut úgy a Vígszínházban és a Radnótiban, mint a Nemzeti Színházban. Pont ez a kivételes helyzet kínálna remek lehetőséget a probléma feltárására, ám mivel a képzeletbeli társulat előadásaiban ennél sokkal absztraktabb kérdésekkel foglalkozik, a probléma megértéséhez, és így megoldásához sem kerülünk közelebb.

Mivel az általuk sokat emlegetett válsághelyzet kapcsán nemigen bocsátkoznak annak magyarázatába, hogy hogyan válik a felvázolt téma egyúttal a nézők világának problémájává is, kifejtés, gondolati kiterjesztés hiányában a kérdésfelvetés könnyen generációs színezetet kaphat, a tenni akarás pedig nemzedéki (azaz átmeneti) jellemzővé redukálódhat.

A Sztalker Csoportot tehát különlegessé teszi elképesztő sikere, stabil világképe, esztétikája, a színészek színpadi jelenléte, dinamikája, illetve az a hihetetlen energia, amellyel közösen előadásokat és egyéb projekteket hoznak létre és tartanak életben. Emellett viszont úgy tűnnek fel e választott, világot változtatni kívánó szerepükben, hogy a valódi társadalmi kérdéseket a maguk konkrétságában nem tematizálják. Elképesztő világjobbító energiáik sokak számára megnyerőek, mások viszont joggal vetik fel, hogy mennyire hiteles ez a törekvés, ha az okozat értékelését nem előzi meg az okok megértése.

HIRDETÉS

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Hol vannak a függetlenek? Kerekasztal-beszélgetés a függetlenek helyzetéről és a „hiányzó" rendezői generációról Csáki Judit, Nánay István és Tompa Andrea kritikusokkal

www.szinhaz.net

LÁSZLÓ FERENC

LED, SZIRTES, SZENTE

Merre tart a Madách Színház?

Hajdanán a Nemzetit megelőzve a Víggel rivalizált, ma már jó ideje az Operettszínház mellett a magyar musicaljátszás zászlóshajója, valamint a Játékszín nagy testvére. A nevétől rég elidegenedett praxisú Madách mostanság leginkább azt kutatja, „mi kell a jó zenés színházhoz". Így aztán voltaképp nem is olyan meglepő, hogy a teátrum jelenkori történetének alkalmasint legfontosabb főeleme nem valamely produkció vagy énekesszínész-sztár, de tán még csak nem is az igazgató személye, hanem a LED-es technika masszív jelenléte.

„Azt hiszem, a Madách Színházban most is nagy korszak van: a zenés színház szolgálatának a korszaka" – 2016-ban az épp újabb igazgatói ciklusra sikerrel pályázó Szirtes Tamás fogalmazott így, és ha a büszke pátoszból valamicskét talán le is számítolna a ridegen tárgyilagos szemlélő, a mondat tényközlő jellegét nem érdemes vitatni. A Madách döntően a kurrens, illetve a gyorsan klasszicizálódó nemzetközi musicaltermésből válogatva, s kisebb részben új magyar musicaleket a közönség elé bocsájtva immár tartósan sikeres (és kívülről nézve zökkenőmentesen üzemelő) színházi nagyvállalkozásnak ítélhető. A színház működésének legutóbbi négy-öt évére visszatekintve ezen a téren nincs észrevételezhető változás, ám ez korántsem jelenti azt, hogy ezek az esztendők ne hoztak volna egészen változatos nívójú – és részben fogadtatású – produkciókat.

Az elmúlt szűk fél évtized áttekintését időrendben haladva rögvest e periódus legsikeresebb és egyszersmind emblematikus előadásával, vagyis a *Mamma Mia!* színrevitelével kezdhetjük. A 2014 nyarán a szegedi Dóm téren bemutatott, majd mindjárt a 2014/15-ös évad elején a Madáchba beköltöztetett produkció Szirtes Tamás non-replica rendezésében is megmaradt annak a merészen sekélyes történetű, de az ABBA-slágerek svungját jól kamatoztató nosztalgiamusicalnek, mint aminek még az ezredfordulón Londonból indult. A 2008-as filmváltozatra okosan rájátszó előadás mindemellett szinte leltárszerűen mutatta fel a Madách-beli musicaljátszás jelenkori ismertetőjegyeit. Ilyen az itt (és máskor is legtöbbször) Tihanyi Ákos által biztos stílusérzékkel összerakott koreográfia elementáris csoportos lendülete, a figurateremtés elnagyoltságának-külsődlegességének öntudatos felvállalása, a színpad–nézőtér elhatárolás óvatos ellenpontozása, a kockázatosan eredeti megoldásokat sosem forszírozó rendezés, vagy a gyakorta kiütköző filléres móka- és szóvicckényszer. S éppen nem utolsósorban a LED-falak állandó és szinte gyermeki büszkeségű, habár elegyes találati arányú szerepeltetése. A LED-es technikán alapuló vizualitás a zenés színjátszásban ma olyasforma nóvum, státuszszimbólum és nagy arkánum, mint hajdan a forgószínpad lehetett, és alkalmazásának magyarországi centruma okvetlenül a Madách

Középen Szemenyei János a Rocksuliban. Fotó: Madách Színház

Színház. Az e technikában rejlő lehetőségek kijátszása azonban egyelőre a revelatív ötletességtől a kényszeres kisrealizmuson át a látványgagyiig terjed, és minderre a *Mamma Mia!* is visszatérően kínált példákat.

Hogy a fentebb az ABBA-musical előadásával kapcsolatban felsorolt madáchos-szirtesi jellegzetességek mennyire stabil ismertetőjegyeknek tekinthetők, azt – a kronológiai sorrend felborításával – jól igazolja a színház legutóbbi nagy musicalprodukciója, a 2018 szeptemberében bemutatott Andrew Lloyd Webber-mű, a *Rocksuli*. Ebben az ugyancsak Szirtes Tamás által rendezett előadásban ugyanis mindahány emlegetett sajátosság lajstromozható. Igaz, azzal a különbséggel, hogy itt a mű és az előadás a nosztalgia helyett a gyermeki hamvasság – színpadon ugyancsak bombabiztos – aduját játszotta ki, s hogy a LED-falak nem a mediterrán hangulatot, hanem elsősorban a díszletkiváltó praktikumot biztosították. (S persze megemlítendő, hogy a színészi játék, a figuratermtés vázlatossága ezúttal eleve bocsánatosnak tetszett a cukiság és a gyermekszínészi fegyelem közegében.)

E két premier között az elmúlt fél évtized kiemelt musicalprodukciói közül a Szirtes által az ezredfordulón már megrendezett, ám 2015-ben (a frissen slankított New York-i változat formájában) újólag elővezetett *A nyomorultak* említhető a legsikerültebb bemutató gyanánt. Az ugyancsak Szegedről útjára indított előadás mindemellett jól példázta a Madách nagyobb vállalkozásainak egy eddig nem említett jellegzetességét: a szereplők és a szereposztások másodlagosságát. Vagyis azt, hogy a kettős-hármas-négyes szereposztások – részben a zavartalan üzemmenetet biztosítandó, de részben nyilvánvalóan elvi döntésként – a sztárkultusz és a sztárrá válás ellen dolgoznak. Alacsony hibaszázalékú casting, nívós csapatjáték, valamint önmagában is kellően vonzó és erős sodrású musical esetén ez a gyakorlat jól beválik, bár kevésbé szerencsés konstellációjú estéken el-elkedvetlenítheti a zenés színpadon sem feltétlenül csak csereszabatos színészszemélyiségekre vágyó nézőt. S amikor ráadásul maga a darab itthon nem annyira stabilan bevezetett és meggyőző brand (mint például a 2017-es, leginkább csak a királynők összeválogatásával frappírozó és alig zenés *Szerelmes Shakespeare* esetében), olyankor bizony egyértelmű deficitnek mutatkozik a más produkcióknál észszerűen bekalkulált káló.

Habár az imént épp a Madách Színház mindennapi működésének erről a – sarkítsuk már-már igazságtalan túlzássá – sztárellenes tendenciájáról írtunk, Szirtes Tamás érdekes, sőt paradox módon az elmúlt években mégiscsak kinevelt egy merőben atipikus sztárt Szente Vajk személyében. Ez az agilis, sokirányú érdeklődéssel, sőt készséggel megáldott fiatalember mostanra valóságos Jolly Jokerré (és a külső szemlélő számára szinte Szirtes dezignált örökösévé) vált, jóllehet azt azért nem állíthatnánk, hogy ténykedése mindahány területen és minden esetben kikezdhetetlenül eredményesnek ítélhető. Mégis, jelenléte olyannyira intenzív a Madách jelenkorában, hogy áttekintésünk a továbbiakban jószerint mindvégig Szente személye és változatos szerepvállalásai körül őgyeleg majd.

Így tehát ez a *jack of all trades* volt a férfi főszereplő a Madách utóbbi éveinek talán legmerészebb, mert a saját, régen kijelölt terrénumától legmesszebbre merészkedő nagyszínpadi vállalkozásában. A tavaly Valló Péter rendezésében bemutatott Woody Allen-filmadaptáció, a *Hatalmas Aphrodité* ez az előadás, amely bár művészszínházi igényekkel és aspirációkkal igazán nem gyanúsítható, mégis alapvetően közegidegennek bizonyult, s korántsem kizárólag azért, mivel ez a darab prózai vígjáték, vagy mert Szentén lötyög Woody Allen filmbéli szerepe. Így nem meglepő, noha a sikerdarabokban gazdag és kiterjedt repertoár menti és el is fedi ezt a tényt, hogy a *Hatalmas Aphrodité* mindössze három alkalommal szerepel(t) a színház 2018/19-es évadának műsorán.

A történetének nem zenés hagyományai közül ma leginkább a Ray Cooney-féle bohózati tradíciót ápoló és továbbvivő Madách idén februári premierje, a Cseke Péter rendezte *Ne most, drágám!* ehhez képest problémamentesnek mutatkozott az itt is főszereplő Szente és a közeg vonatkozásában egyaránt. (Utóbbiban alkalmasint mellékesnek tekinthető, hogy ez az előadás a Madách „társulata" által mostanra kényelmesen belakott RAM Colosseumban került bemutatásra.)

Ugyancsak döntően Szente (társ)írói és rendezői fősége alatt készülnek és jutnak el a Madách színpadára az új magyar zenés darabok. A szerencsésen kiválasztott, tehetséges alkotótársakkal (Bolba Tamás, Galambos Attila) életre hívott *Csoportterápia* és *Poligamy* nyomában így került a tárgyalt időszakban a közönség elé a 2014-es *Tanulmány a nőkről* és a 2016-os *Meseautó*, mindkétszer hangulatos nosztalgiázással, valamint kért-kéretlen s nyomatékosan poénosnak szánt LED-ezéssel továbbhasznosítva e sokszorosan lerágott csontokat, habár túlnyomórészt mindkét esetben papírforma szerint alulmaradva a filmbeli alakítások emlékével vívott küzdelemben. S amikor a jelen sorokat rójuk, éppen tempósan közelít a romantikus zenés komédiává átformált *Liliomfi* bemutatója: Szente Vajk átírásában és Bolba Tamás zenéjével.

Hogy azonban a Madách Színház és egyszersmind Szente ernyedetlen működésének létezik egyfajta hibaszázaléka, sőt, tán még némi ízlésvaksága is, ahhoz a RAM Colosseumban 2017 elején színre vitt *Ben Hur* kínált a kelleténél is érzékletesebb illusztrációt. Az angolszász blődli itt Szente és Galambos Attila magyarításában – s természetesen Szente rendezésében – az úgynevezett kutyakomédia szintjét közelítette meg, méghozzá azt is jobbára csak alulról. Ez a kriminális előadás, melyben a nyelvi humort voltaképp a „ha nem vagyok vindisgréc" vagy a „nagyba' szó" kvalitású fordulatok képviselték, s ahol a szereplők játéka a szemmeregető grimaszolás meg az egésztestes túllicitálás regiszterében mozgott, összességében csakis fájdalmas bulvárszínházi balesetnek volt elkönyvelhető.

Az elmúlt évek majdnem teljes leltárához most már jószerint csupán egy félig-meddig kakukktojás, illetve egy hiány csatolható. A kakukktojás a 2018-as bemutatójú *Szomorú vasárnap*, hiszen amúgy sem a rendező Horgas Ádám, sem a két főszereplő, azaz Rudolf Péter és Nagy-Kálózy Eszter nem honos ezen a tájékon – viszont e Seress-sztori szerzője, Müller Péter annál inkább. Az alapmű megfáradását-túlírtságát akaratlanul is felmutató előadásban egyébiránt újfent stabil szerep jutott a vetített díszletnek, s persze a zenének, amely – ha úgy tetszik – halványan visszacsatolt a helyszín múltjához: ha nem is Ádám Ottó színházához, de a hajdanán itt rezideált Royal Orfeumhoz. (Igaz, mélyen melankolikus és slemil kiszerelésben.)

S végezetül a hiány: a Szirtes Tamás által három-négy éve több interjúban is emlegetett *Love Never Dies*, *Az Operaház Fantomja* folytatása, amelynek remélt budapesti premierjét 2018 tájára jósolta a bízvást Andrew Lloyd Webber magyarországi meghittjének tekinthető direktor. Erről a nagyralátó produkcióról mindazonáltal azóta sincs hír, alighanem jórészt azért, mivel a 2010-es ősbemutatójú darabnak úgy istenigazából a világ nagy musicalközpontjaiban sem sikerült mindmáig áttörnie. Márpedig a Madách Színház az elővigyázatosság terén is bölcsen követi a világtrendeket.

Pilnay Sára és Pesti Arnold A cigány című előadásban. Fotó: Nagy Jácint

TURBULY LILLA

BESOROLHATATLANOK

A celldömölki Soltis Lajos Színházról

A jövőre negyvenedik születésnapját ünneplő Soltis Lajos Színház története meglehetősen rendhagyó. Esetükben nem nagyon működnek az olyan kategóriák, mint amatőr, alternatív, független vagy kőszínház. Falusi színjátszókként kezdték Sitkén, mára színházépülettel, repertoárral és hivatásos színészekkel rendelkező társulat lett belőlük. Mindezt egy 10 000 lakosú vasi kisvárosban, Celldömölkön tudták megvalósítani.[1]

A Sitkei Színkörtől Celldömölkig

1980-ban a Sárvár melletti Sitkén falusi színjátszókör alakult a Soltis Lajos Színházat jelenleg is igazgató Nagy Gábor vezetésével. Az első évek az amatőr színjátszó csoportok működésének megfelelően teltek: többségében vígjátékokat, vásári komédiákat játszottak, eljutottak különböző fesztiválokra, ahol néhány előadásukat minősítették is. 1986-ban megalakult a gyermekcsoportjuk, és működtetésüket átvette a művelődési ház. Szabadidős színjátszókból igyekeztek rendszeresen próbáló és játszó társulattá válni. A tagok cserélődése, az adminisztratív problémák azonban többször is a szétesés szélére sodorták a Sitkei Színkört.

1992-ben egy produkciócentrikus megújulási szakasz kezdődött: a régi előadásokat leporolták, és a környező falvakban, kisvárosokban bérletrendszerben kezdték játszani. Mindez új munkamódszerekkel, szigorú próbarenddel, a színészi és a háttérfeladatok elválasztásával járt együtt. (Hozzá kell tenni, hogy ebben az időszakban a megyében még nem működött kőszínház, így az egy színházhoz/társulathoz kötődő bérletrendszer itt újdonságnak számított.)

A minőségi ugrást az 1997-es év és egy találkozás hozta el. A társulat több tagja részt vett egy műhelyfesztiválon, Bagon, ahol Soltis Lajos[2] volt a mentoruk. A közös munka annyira jól sikerült, hogy folytatták is: Soltis Lajost felkérték a Színkör művészeti vezetőjének. A következő három év így új módszereket, kísérleti előadásokat hozott a Színkör életébe. Szakmai reputációjuk nőtt, a sitkei közönség azonban egyre kevésbé érezte a magáénak ezeket az előadásokat.

2000-ben egy tragikus autóbalesetben Soltis Lajos és a társulat két színésze, Figer Szabina és Kurucz László életüket vesztették, Nagy Gábor pedig hónapokra kórházba került. A sitkei polgármester a tragédia másnapján hazaküldte a művelődési házból a gyászoló társakat, mondván, hogy a Sitkei

1 A történeti részhez felhasználtam Nagy Gábor, Nagy Zsuzsi és Rákos Blanka szakdolgozatát. Ezúton is köszönöm nekik a segítséget.

2 Soltis Lajos (1950–2000) színművész, rendező 1972-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. A vajdasági Tanyaszínház alapítója és másfél évtizedig vezetője 1997-ben a veszprémi Petőfi Színház tagja volt.

Színkör nincs. Ezek után a megmaradt tagok arra szavaztak, hogy vigyék el a társulatot a községből. Közeli helyszínt kellett keresni, hiszen többen Sitkén laktak közülük. Így kezdődött el 2001-ben a Soltis Lajos nevét felvevő színház celldömölki élete.

Az újjászerveződés időszaka

Celldömölkön a volt mozi akkor még igen rossz állapotban lévő épületét kapták meg a várostól ingyenes használatra, és ezzel önálló játszóhelyre leltek, ahol vendégelőadásokat is tudtak fogadni. Az intézményesülés azonban együtt járt a pályázati pénzek rendszertelen érkezésének betudható állandó bizonytalansággal is.

Ők maguk az alternatív korszakuknak nevezik ezt az időszakot, ugyanis az akkori alternatív színházi szféra ismert rendezőit hívták meg Celldömölkre. Somogyi István a *Magyar Elektrát* és a *Csongor és Tündét* rendezte meg a társulattal – ez utóbbi több fesztiváldíjat is nyert –, Katona Imre szintén több előadást jegyzett náluk, Herczeg Tamás Weöres Sándor-szövegekre készült *…majd mély csönd leng* című mozgásszínházi rendezésével pedig kijutottak Kairóba, a kísérleti színházak világfesztiváljára is.

A társulat tagjai közben többször cserélődtek a megélhetés, családalapítás vagy költözés miatt, azonban a kilépők helyére mindig jöttek új, általában saját nevelésű fiatalok.

Ma

A színház jelenlegi működési feltételeiről Nagy Gábor igazgatóval és Nagy Péter István művészeti vezetővel beszélgettem. A színház vezetőségéhez tartozik még Pesti Arnold társulatvezető, Nagy Zsuzsi művészeti titkár és Bruckner Roland műszaki vezető. (Ők egyben a társulat meghatározó színészei is.) A műsortervről és a művészeti vonalról a vezetőség és a további társulati tagokból álló művészeti tanács közösen dönt.

A Soltis Lajos Színház strukturálisan független színházként, egyesületi formában működik. A társulat a celldömölki önkormányzattól az épület ingyenes használata mellett rendszeres támogatást kap, ez az évi 2 millió forint azonban csak kis része a költségvetésüknek. Az önkormányzat semmilyen módon nem szól bele a színház működésébe, a személyi döntésekbe sem. A költségvetés nagyobb hányadát teszi ki a működési támogatás (ez általában évi 15 millió forint körül mozog). Nagy segítséget jelentett eddig a tao-támogatás, amelyből évi 3–6 millió forint körüli összeg folyt be. Ebből oldották meg az elmúlt években például a tetőszigetelést vagy a villamos rendszer felújítását. Ha ez kiesik, a 2019-re tervezett nézőtér-felújítás bánhatja. Van még bevételük a jegyekből és az előadásaik forgalmazásából is.

A színészek és a nem színész munkatársak között vannak, akik teljes állásban dolgoznak a színháznál, vannak közmunkások, kulturális közfoglalkoztatottak és ingyenesen dolgozók is. A színházból a Színművészeti Egyetemre került fiatalok egy-egy szerepre szívesen térnek vissza színházukba.

Évi 6-7 bemutatót tartanak, beleszámítva a harmadéves stúdiósok vizsgaelőadását is, de ezt a számot szeretnék valamivel csökkenteni. Jövőre egy felnőtt- és három gyerekelőadást terveznek. Utóbbiból azért többet, mert rendszeres éves erdélyi és magyarországi turnéikon is sokat játszanak gyerekeknek. A színház repertoárján jelenleg hat felnőtteknek szóló előadás szerepel: egy zenés komédia (*Legyen a férjem!*, rendezte: Ecsedi Erzsébet), egy Shakespeare-átirat (*Szentiványéji álom*, rendezte: Nagy Péter István), két Szigligeti-darab a Benkó Bence–Fábián Péter párostól (*A cigány*, *Liliomfi*), Kárpáti Péter *Tótferi*je Szokol Judit e. h., valamint a *Vaknyugat* Nagy Péter István rendezésében.

Ecsedi Erzsébet, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház színművésze hosszú ideje együtt dolgozik a társulattal, számos gyerekelőadást rendezett, és színészként is fellép náluk. Nagy Péter István pedig saját nevelés, aki 16 éves kora óta játszik a társulatban. Jelenleg negyedéves a Színház- és Filmművészeti Egyetem színházrendező – fizikai színházi koreográfus-rendező szakán, Horváth Csaba tanítványa. Ennek a kapcsolatnak is köszönhető, hogy sok fiatal rendező, tervező, dramaturg dolgozott az utóbbi néhány évben Celldömölkön.

Szerepelnek még a repertoáron utcaszínházi előadások, vásári komédiák is. Gyerekelőadásból jelenleg 10 van műsoron. Közülük a *Hantocska* (Benkó Bence és Fábián Péter rendezése) 2017-ben bekerült a Színikritikusok Díjára jelölt három legjobb gyerekelőadás közé. Vannak köztük népmesék, kortárs népmese-átdolgozások (mint *A mindentlátó királylány* Gimesi Dóra átiratában, Nagy Zsuzsi rendezésében)

Boznánszky Anna, Sipos László, Piller Ádám a Hantocskában.
Fotó: Benkő Sándor

és kortárs mesék is, mint például Kolozsi Angélától az *Amika cukrászdája* (rendezte: Herczeg Tamás).

Az általam látott előadások közül kiemelkedett az erősen önreflektív, a saját színházuk iránti érzéseiket, elkötelezettségüket is megfogalmazó *Szentiványéji álom* (amely idén a fesztiváldíjas előadások fesztiválján, a FESZT-FEST-en a fődíjat jelentő Paál István Diplomát is elnyerte) és a *Hantocska*. De színvonalas előadás *A cigány* és a *Liliomfi* is. A stúdiós fiatalokkal való komoly, kísérletező munkára pedig a Nagy Péter István által rendezett *Mielőtt meghaltál* jelentett jó példát. Előadásaikat erősíti, hogy a három Gregorich testvérnek köszönhetően mindig színvonalas élő zene szólal meg bennük. (Ez a fajta családiasság általánosságban jellemzi a színházat, a Marton családból például gazdasági vezető, színész és kivitelező is dolgozik itt.)

A színház 2001 óta működteti színistúdióját, amelyen belül gyerek- és diáktagozat is van, és amely 2016-tól kihelyezett telephelyként csatlakozott a pécsi Eck Imre Alapfokú Művészeti Iskolához. A gyermekstúdióban általános iskolások, a diákstúdióban középiskolások és főiskolások/egyetemisták tanulhatnak. A heti rendszerességű képzésen belül színészmesterség, beszéd- és hangképzés, színház- és drámatörténet órák is vannak. A jelenlegi társulati tagok többsége a stúdióból került ki, de az utánpótlásképzés mellett fontos cél a közösségépítés is. Az itt tanító színészek drámapedagógusi végzettséggel rendelkeznek, és ezt a végzettséget arra is használják, hogy a színház több előadásához (például a *Vaknyugat*hoz vagy a *Mielőtt meghaltál*hoz) foglalkozásokat kapcsolnak.

A közösségépítő, közösségteremtő erő egyébként is a színház fontos jellemzője. A társulat tagjai a munkán kívül is közösséget alkotnak, mindennapi életük jelentős részét a színházban töltik. Az időközben részben felújított, kívülről tetszetős épületbe belépve az oda látogató egy nagy, barátságos térbe jut, és már itt megérezhet valamit abból, hogy nem „csak" színházba, hanem egy közösség otthonába lépett, ahol mindig zajlik az élet, lehetőség van találkozásokra, beszélgetésekre.

A színház két fesztivált is magáénak tudhat. A Soltis Lajos Országos Színházi Találkozóra felnőtt, az Ezerlátó Mesefesztiválra pedig gyermek- és ifjúsági előadásokat várnak.

1990-től kezdve rendszeresen tájolnak Erdélyben – 2018-ban vettek részt a 66. ilyen turnén –, nyaranta pedig színjátszó táborokat tartanak.

A város és a színház viszonyára rákérdezve megtudhattam, hogy a hosszú építkezési folyamatnak megvan az eredménye. Segítséget kapnak a helyi iskoláktól (például befogadják a stúdiósokat próbálni), a művelődési háztól. A stúdióba járó gyerekek révén a szülők is odaszoktak a színházba, és az utóbbi néhány évben már nemcsak a városból, de a környező falvakból és Szombathelyről is egyre több a nézőjük.

Köszönhetően annak is, hogy előadásaikkal rendszeresen vendégszerepelnek a MU Színházban, és eljutottak több országos fesztiválra, tavaly például a Thealterre, ahol díjat is nyertek, több figyelem irányul rájuk a színházi szakma és a kritika részéről is. Méltán, hiszen az a színházi és emberi közösség, amelyet Celldömölkön megteremtettek maguknak, egészen ritka és különleges a hazai színházi palettán.

URBÁN BALÁZS

HÁBORÚS VISZONYOK

Dés–Nemes–Böhm–Korcsmáros–Horváth: Valahol Európában;
Závada Pál: Az utolsó üzlet – Szegedi Nemzeti Színház

Sok vihart kavart tavaly a szegedi igazgatóváltás. Elsősorban a váltás módja, kivált Gyüdi Sándor korrektnek a legnagyobb jóindulattal sem mondható „kettős szerepvállalása" okán (a színház korábbi igazgatója újra pályázott a tisztségre, ugyanakkor Barnák László konkurens pályázatában a zeneigazgatói poszt várományosaként szerepelt). Kevesebb szó esett arról, hogy a teátrum profiljában, műsorpolitikájában, illetve a megvalósítandó bemutatók színvonalában milyen változást hozhat majd Barnák László igazgatói és Horgas Ádám tagozatvezetői-főrendezői kinevezése. Igaz, ennek oka lehetett az is, hogy a prózai tagozat korábbi vezetésének nemigen volt ideje és módja arra, hogy a korábbiaktól élesen eltérő, sajátos arculatot alakítson ki; ennek körvonalai csupán néhány előadásban látszottak. Pár hónappal az új vezetőség munkába állása után még aligha lehet határozott választ adni arra, változik-e egyáltalán, s ha igen, hogyan és milyen irányba a társulat prózai tagozatának művészi profilja. A frissen látott két bemutatót is érdemes inkább önmagában, mintsem a változás kontextusában elemezni, már csak azért is, mert nem a határozott változtatás igénye, hanem inkább az óvatos tapogatózás szándéka érződik rajtuk.

A két új produkció egyike nagyszínházban játszott musical, a másik kamaraszínházban bemutatott kortárs dráma; közös nevezőjüket a második világháborúhoz kapcsolódó tematika jelenti. Dés László majd negyedszázaddal ezelőtt született, azóta számos reprízt megélt musicaljéről lehet azt mondani, hogy tuti siker, hiszen Radványi Géza legendás filmjének emléke éppúgy közönségvonzó erővel bír, mint Dés László neve, a zenés forma, vagy akár a sok gyerekszereplő. Ám ehhez a tuti sikerhez komoly munka és szakmai tudás szükségeltetik: hatalmas színpadi apparátust kell mozgatni, érzékletes látványvilágot kreálni, és nemcsak a felnőtt

Valahol Európában

főszerepekre kell alkalmas színészeket találni, hanem számos énekelni, mozogni, szöveget mondani egyaránt színvonalasan képes, különböző korosztályhoz tartozó gyerekszereplőt – köztük a szerepkettőzéssel számolva legalább tucatnyi főbb szereplőt – is castingolni kell. S ha ez megvan, még mindig nem önműködő az előadás. A drámai jeleneteket tudni kell hatásossá is tenni, majd dönteni kell arról, hogy fokozni vagy mérsékelni próbálja-e a bemutató az alapmű helyenként túlcsorduló érzelmességét. S noha a musical műfajánál fogva korlátozottan alkalmas arra, hogy színrevitelével új és mély gondolatokat mondjanak el az alkotók a háborús kataklizmáról, azt azért bizonyosan át kell gondolni, mit és mennyit kíván megmutatni az előadás a korból, az embertelen körülmények személyiségroncsoló hatásából. Mindennek átgondolása látható Szőcs Artur rendezésén. Mindvégig érzékeljük, hogy a háború még zajlik. Ezt helyenként didaktikus képek közvetítik (mint a levetett cipők egyre elhasználtabbá váló jelképe), máskor igazán erőteljes jelenetek (mint például a leventék gyakorlatozása, ahol a leventéket zömmel ugyanazok a gyerekszerepelők játsszák, akik a háború elől menekülő utcagyerekek közt is feltűnnek). Ugyanakkor Szőcs nem mérsékelni próbálja a mű szentimentalizmusát, hanem alkalmanként még rá is tesz egy lapáttal. Befogadói ízlés függvénye, hogy ez kire milyen hatást tesz; nekem abban a jelenetben csordult túl a szentimentalizmus pohara, amelyben a gyerekek kijöttek a nézőtér soraiba, hogy bennünket, nézőket megérintsenek.

Vannak viszont az előadásnak objektív, kétségbevonhatatlan szakmai erényei is. Ilyen Árvai György egészen remek díszlete, ez a realisztikus részletekből (is) építkező szimbolikus tér, amely az egymásra hányt, összezúzott, összetört elemeivel megejtő erővel prezentálja a szétbombázott, széttört, szétesett világot. És ilyen Bodor Johanna koreográfiája, amely egyrészt tökéletesen alkalmazkodik a szereplők nyilvánvalóan eltérő mozgáskészségéhez, másrészt a nagy egészből szinte önálló történetcserepeket hasít ki és érzékít meg, így segítve a rendezőt abban, hogy valóban látványos, ugyanakkor jelentéses képeket teremtsen. A nagy létszámú együttes pedig élettel tölti meg a teret; a gyerekszereplők többsége természetesen játszik, nem gügyög, legfeljebb néha – vélhetően rendezői sugallatra – „cukiskodik" kicsit. A felnőttek közül elsősorban Ágoston Katalin alakítása emelkedik ki, nemcsak nyilvánvaló vokális kvalitásai miatt, hanem azért is, mert Suhanc traumájának titkát drámai erővel rejti el, majd fedi fel, s következetesen mutatja azt a folyamatot, ahogy a lány fokozatosan megnyílik, és hinni kezd egy boldogabb jövőben. Rusznák

Mi? Dés–Nemes–Böhm–Korcsmáros–Horváth: Valahol Európában
Hol? Szegedi Nemzeti Színház, Nagyszínház
Kik? Pálfi Zoltán/Rácz Tibor, Medveczky Balázs/Rusznák András, Ágoston Katalin/Csorba Kata, Rétfalvi Tamás/Varga-Huszti Máté, Ferencz Nándor/Károlyi Krisztián, Borovics Tamás/Poroszlay Kristóf, Gömöri Krisztián/Kancsár József, Taletovics Milán, Rákai István, Büte László, Hrabovszky Bercel/Vajda Vince, Janó-Szegi Eszter Luca/Szügyi Boglárka, Balog Bertalan/Vály Boldizsár, Mari Domokos/Szirmai Marcell, Nagy Fülöp Tamás/Zsögön Andor Kolos, Kancsár Ábel/Paillot Ábel, Magyar Fülöp Mihály/Biri Gábor / Díszlet: Árvai György / Jelmez: Szűcs Edit / Koreográfia: Bodor Johanna / Rendező: Szőcs Artur

Mi? Závada Pál: Az utolsó üzlet
Hol? Szegedi Nemzeti Színház, Kisszínház
Kik? Kárász Zénó, Szávai Viktória, Menczel Andrea, Jakab Tamás, Vicei Zsolt, Szegezdi Róbert, Szilágyi Annamária, Fekete Gizi, Krupp Bence / Díszlet: Khell Csörsz / Jelmez, dramaturg: Varsányi Anna / Rendező: Lukáts Andor

András amúgy szintén erőteljes alakításából éppen a felnövés folyamatának, a többiekért való komoly felelősségtudat kialakulásának ábrázolása hiányzik kicsit. Ami valószínűleg alkati kérdés: Rusznákot igen nehéz kamasz fiúnak látni, így kezdettől fogva inkább a többiek fiatal apukájának, mintsem idősebb pajtásának tűnik. Rétfalvi Tamás Ficsúr alakjában kedves kölykösséget veszélyes gátlástalansággal vegyít, Borovics Tamás hidegfejű fanatikusnak mutatja az Egyenruhást. Pálfi Zoltán Simon Pétere a szerepsablontól való alkati eltérése miatt válik érdekessé: mivel ebben a Simonban erősebbek a túlélésre berendezkedett simlis, mint az arisztokratikus tartású művész vonásai, mindig hagy némi bizonytalanságot afelől, hogy kitart-e a gyermekek mellett.

Závada Pál friss drámája a háború éveinek egészen más szeletét vizsgálja. Az 1944-ben játszódó *Az utolsó üzlet* főszereplői zsidó származású üzletemberek, akik egy olyan hatalmas vállalatbirodalmat működtetnek, amelynek zavartalan üzemelése mind a magyar, mind az országot megszálló

német hatalomnak elemi érdeke. Így bizonyos fokú védettséget élveznek, ám ez a védettség törékeny; egyre nagyobb dilemmát jelent, hogyan védjék meg életüket és vagyonukat. Az az erkölcsi dilemma, hogy szabad-e a túlélés érdekében a nácikkal paktumot kötniük, egyre inkább pragmatikus kérdéssé alakul: a magyar kormánnyal vagy a németekkel lehet előnyösebb üzletet kötni? Az érdekes és gyakorlatilag feldolgozatlan témából azonban nem született érdekes és erőteljes dráma. Mind a szöveget olvasva, mind a Lukáts Andor rendezte szegedi bemutatót nézve olyan érzésem volt, hogy a szerző nem hozott határozott döntést a dráma műfajáról. Ahhoz, hogy *Az utolsó üzlet* hűvös tárgyilagosságával hatni tudó dokumentumdráma legyen, egyszerűen túlírt a szöveg: túl sok benne a privát szál, a „színezést" szolgáló közhely, a más irányba mutató stíluskezdemény. Klasszikus szerkezetű, morális kérdéseket boncolgató történelmi (kamara)drámának viszont igen vékony az anyag. A szereplők meglehetősen árnyalatlan karakterek, a konfliktusok tézisszerűek, a fordulatok sematikusak és kiszámíthatóak. A szöveget talán elemelni hivatott sajátos narratív formát – a szereplők bemutatkoznak az olvasónak/nézőnek, a színen nem levők kommentálják az aktuális történéseket stb. – Závada nem túl következetesen és minden invenció nélkül alkalmazza (a szegedi előadás pedig gyakorlatilag el is hagyja). És az egész szöveg alapvetően epikusnak tűnik, nemcsak a történetmesélés sajátosságai folytán, hanem azért is, mert a dialógusok nem élesek, a konfliktusok nem szikráznak fel, a mű tárgya fontosabbnak érződik a feldolgozás mikéntjénél. Ami könnyen eredményezhet önnön formáját nehezen lelő, statikus előadást.

És a Lukáts Andor rendezte szegedi előadás statikus is. A Khell Csörsz által tervezett díszlet leghangsúlyosabb elemei az előtérbe helyezett székek, amelyeknek az áthelyezése jelzi legtöbbször a színváltozásokat. A színészek többnyire ülnek a székeken, néha felállnak, járkálnak, de a konkrét fizikai cselekvések kidolgozásához túl absztrakt a tér, a radikális redukciót pedig (amit ez esetben a fizikai cselekvésekről való teljes lemondás jelentene) a rendezés nem vállalja fel. Elvben persze a klasszikus társalgási dráma kliséit is lehetne termékenyen ütköztetni a súlyos emberi drámából következő feszültséggel, de utóbbi az előadásból éppúgy hiányzik, mint a szövegből. A rendezés nem kísérel meg markáns formát adni a játéknak, nem mozdul el a dokumentumdráma irányába, de elemelni sem próbálja a dialógusokat, és nem töri meg az egymást követő beszélgetések óhatatlan monotóniáját. Legfeljebb a színezés szándéka érződik helyenként, ám ezek a jelenetek zavarba ejtenek. Az például, hogy Chorin Ferenc a Becher alezredessel folytatott beszélgetés közben keni be lemeztelenített hátsó felét, amit a náci tiszt különösebb reflexió nélkül néz végig, eredeti humorú, jelentésesen groteszk ötlet is lehetne – ha stílusában, hangütésében kapcsolódna bármihez is az előadásban. Ennek híján viszont csak frappáns, ám céltalan színpadi effektnek tűnik.

A játék így monoton lassúsággal folyik, amin érdemben a színészi alakítások sem változtatnak. A színészek többsége alapvetően a társalgási dráma hangütésében szólal meg, legfeljebb egy-egy jelenetben váltva hangfekvést. A karakterek és a konfliktusok egyszerűsége miatt sokrétű, árnyalatokban gazdag szerepformálásra senkinek nincs lehetősége. Következésképp sem problematikus, sem valóban kiemelkedő alakítások nem születnek, a játszók közt legfeljebb az jelent némi különbséget, hogy a jellegzetes karakterkliséket ki mennyire magabiztosan, rutinosan, sallangmentesen jeleníti meg. E tekintetben Jakab Tamás, Szávai Viktória és Szilágyi Annamária alakítása a leginkább meggyőző, de súlyosabb hiányérzetet egyetlen szerepformálás sem hagy maga után. A dráma egésze annál inkább. Noha mindvégig érződik az izgalmas történet feldolgozásába fektetett munka és alkotói energia, olyan érzésem van, hogy a történet még keresi feldolgozásának formáját, s talán nem a dráma műnemében fogja azt megtalálni. Mint ahogy az új vezetésű szegedi színház is keresi még saját profilját – hogy ezt milyen sikerrel teszi, arra majd a következő évad(ok) bemutatói láttán lehet határozottabb választ adni.

Menczel Andrea és Kárász Zénó Závada Pál Az utolsó üzlet című darabjában.
Fotók: Kelemen József/Szegedi Nemzeti Színház

ALBERT DOROTTYA

A PROBLÉMA BARÁTJA

A táncdramaturgia kontextusáról és diskurzusáról

„Hiszek benne, hogy a táncdramaturgia az egyén teljes anatómiájának újraformálását is magában foglalja, nemcsak a szemet (a nézést), hanem a testet is."
André Lepecki

A színházi dramaturgia nem új keletű dolog, története Arisztotelész *Poétikájáig*, a jól működő, jól szerkesztett és szabályozott dráma alapkönyvéig nyúlik vissza. Ehhez képest a dramaturg személye „hivatalosan" csak évszázadokkal később bukkan fel, és nem örvend túl nagy népszerűségnek. Tény, hogy a dramaturg nem létfeltétele a dramaturgiának – de akkor kicsoda/micsoda ő? Mivé lesz a szerepköre és maga a dramaturgia a posztdramatikus, kvázi dráma nélküli színházban, és ez vajon milyen hatással van a táncdramaturgia megjelenésére? Apropó: miért csak a 20. század végén hallunk először táncdramaturgról? Mindez összefügg(het) azzal, hogy a tánc elkezdett magáról önreflexíven, politikusan gondolkozni?

Dramaturgia: drámával vagy dráma nélkül?

Kezdjük a legelején: Gotthold Ephraim Lessing nevéhez fűződik a (modern) színházi dramaturgia kialakítása, míg előtte ez a fogalom azok munkáját jelölte, akik Arisztotelészhez hasonlóan a színházcsinálás szabályait igyekeztek lefektetni és kikristályosítani. Lessing vezette be a dramaturgia fogalmát és gyakorlatát a színház világába egy olyan korban, amikor a színházak állami támogatással, anyanyelven, a közösség anyanyelvén kívántak megszólalni, azaz küldetésük elsősorban egyfajta közösségi fórum létrehozására irányult. Míg Lessing az *intézményes dramaturgia* alapkövét tette le, és a dramaturg hatáskörének tekintette a színházi intézmény küldetésének kirajzolását, megtervezését, Bertolt Brecht két évszázaddal később áthelyezte a dramaturg tevékenységét a próbaterembe – így az intézményes dramaturgia helyét az *alkotói dramaturgia* vette át, amely a 20. század végi táncdramaturgia előhírnöke lett. Miben is rejlik pontosan e két felfogás közti különbség? Lessing dramaturgja könyvtárban bogarászik, kritizál, értékel, és megálmodja a színház jövőjét/jövőképét, míg Brechté kikacsint a passzív megfigyelői pozícióból, közbeszól, kérdez és párbeszédet kezdeményez, és teszi mindezt az alkotói folyamatban.[1] És bár Brechtnél érzékelhető egyféle nyitás a munkafolyamat során felmerülő, akár új irányokat is kezdeményező kérdésfelvetések, javaslatok irányába, a 20. század második feléig a dramaturg tevékenységének magva nem más, mint a kész drámai szöveg gondozása, aktualizálása, kontextusának felvázolása, kutatása, míg a 80-as évek Amerikájában elsősorban kutatói munkát végző irodalmi *ügynökként* tekintettek a dramaturgra.[2] Azok az általános képzetek, amelyek a (színházi) dramaturg alakjához társulnak, illetve szerepét – mint „külső szem", objektív nézőpont, a tudás birtokosa, „a koncepció védelmezője" – az előre lefektetett (rendezői, egyszerzős stb.) koncepció megvalósításában, követésében látják, a 20. század második felében részben érvényüket vesztették, de hatásuk máig érzékelhető.

Ami a *dráma* nyomását és terhét leemeli a dramaturg válláról, az a posztdramatikus színházban tűnik fel, amikor is a színház jelentősen átalakul, újra felfedezi a strukturált értelem és belső egység nélküli szerkezetet, az újfajta látványt, a sokrétű logoszt, az újszerű felépítést, és ezzel a színházi architektúra bonyolult és szerteágazó fejlődését szorgalmazza.[3] A posztdramatikus színház szakít a drámai színházzal, feloldja a szerzőiséget, árnyalja és/vagy elbizonytalanítja a színpadi szerepeket – azaz mintegy a mimézis kritikájaként és a reprezentáció válságának jelölőjeként lép színre. A dramaturg innentől kezdve a bizonyosság, a biztonság, a megfellebbezhetetlen tudás és az előre lefektetett alkotói célok *hiányának* a cimborája – partner a színházcsinálás teljes folyamatában.

De mi marad a dramaturgiából, ha a dráma kikerül a képből, lekerül a piedesztrálról? „Munka" – mondja André Lepecki, a kortárs tánc egyik legismertebb teoretikusa. „A dramaturg akkor lép elő, ha a dráma hűlt helyét találja. Amit a dráma nélküli dramaturgia maga után hagy, az – ahogyan Barba emlékeztet bennünket – az *ergon*, más szóval: munka. A dramaturg tehát egyszerű munkásként érkezik a táncstúdióba."[4]

Hagyni, hogy történjen

Marianne Van Kerkhoven szerint – akitől az *újdramaturgia* fogalma származik – a színházi és táncdramaturgia közt nincs lényegi eltérés, hiszen mindkettőt az a kérdés mozgatja, hogy *hogyan* bánjon az anyaggal.[5] De az ún. *posztdramatikus*

1 Katherine Profeta, *Dramaturgy in Motion. At Work on Dance and Movement Performance* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015), 5–6.

2 Lásd „Mark Bly in Conversation with Katalin Trencsényi: »Questioning Spirit« – Dramaturgy in America", *The Theatre Times*, 2016.09.05., https://thetheatretimes.com/mark-bly-in-conversation-with-katalin-trencsenyi-questioning-spirit-dramaturgy-in-america/.

3 Hans-Thies Lehmann, „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia", ford. Enyedi Éva, *Theatron* 3, 2. sz. (2004): 25–30.

4 André Lepecki, „Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy", in Pil Hansen – Darcey Callison, szerk., *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement,* 51–66 (London: Palgrave Macmillan, 2015), 58–59. Az angol nyelvű idézetek itt és a továbbiakban saját fordításban szerepelnek.

5 Marianne Van Kerkhoven, „Looking without Pencil in Hand", *Theaterschrift* 5–6. sz.: On Dramaturgy (1994): 142.

fordulat előtt sem tátongott űr a két gyakorlat között, hiszen mindkettő egy aránylag stabil, előre megformált „vázat" követett: a színházban a dráma, a táncban a zene kínálta a produkciók dramaturgiai struktúráját. A 70-es évektől azonban nem beszélhetünk stabilitásról, biztos referenciáról vagy alapműről, helyette ingoványos talajra lépünk, amely a multi- és interdiszciplinaritás, az interkulturalitás, az (ön)reflexivitás, a hibriditás és a multimedialitás kereszttüzében dolgozik és hat. Amit mi most *új-* és/vagy *táncdramaturgiá*nak nevezünk, arra számtalan elnevezés rímel pont a tendenciák szerteágazó volta miatt, ilyen például a nyitott, kiterjesztett, kortárs, lassú, porózus, posztdramatikus, vizuális dramaturgia, az új médiadramaturgia vagy a médiaturgia.[6] A Lepecki-féle *munka* mibenlétére ezért olyan lényegre törő Van Kerkhoven válasza: a *hogyan*t kell keresni és megtalálni, valamint „a közös alapot a megtört konvenciók mezején".[7]

Káoszból rendet teremteni – ez volna a (tánc)dramaturg feladata? De „lehet-e egyáltalán dramaturgizálni a mai posztmodern és posztdramatikus gyakorlat töredezett dramaturgiáit?"[8] – kérdezi Patrice Pavis. A helyzet nem ennyire drámai, csupán új perspektívára van szükség, amelyet Anny Mokotow, Anouk van Dijk dramaturgja is szorgalmaz: gondolkodhatunk a rendről úgy is mint nem lineáris, nem biztos dologról,[9] amelyben a káosz maga a forma. Ez egyszerre jelent nehézséget, kihívást és szabadságot, az új dramaturgiai gyakorlatban ugyanis nincs (vagy nem mindig van) előzetes koncepció, a munkafolyamat előtt és közben nem tudni, milyen irányba fog haladni a koreográfia – egy dolog biztos: az egészet a munka folyamatába vetett hit és bizalom mozgatja. A *középpont nélküli tánc* (*decentred dance*) dramaturgiájához hasonlóan a táncdramaturg (és a néző) is támasz nélküli: minden munkafolyamat más és más kérdéseket, problémákat, kihívásokat rejt magában, amelyek a hierarchia nélküli, több szempontú, több megközelítésű, együttműködésen alapuló munka során kerülnek terítékre.

Hasonló együttműködésre a 20. század első felében is találunk példákat: ilyen Szergej Gyagilev mentorszerepe a Ballets Russes koreográfusainál, Émile Jaques-Dalcroze zeneszerző és Adolphe Appia díszlettervező szövetsége az *euritmia* jegyében, Martha Graham és John Martin táncíró és kritikus kapcsolata, vagy később Cunningham és John Cage kollaborációja, továbbá a táncdramaturgia mint tevékenységi kör megjelenése az első nevesített táncdramaturggal, Raimund Hoghe újságíróval, későbbi táncossal, koreográfussal, filmes szakemberrel, aki 1980 és 1990 között Pina Bausch közeli munkatársa volt. Hoghe először az *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* című előadás színlapján szerepelt mint dramaturg, később pedig a *Bandoneon* (1980) alkotótársa volt, amelynek munkafolyamatáról naplót is vezetett. Bauscht nem véletlenül tekintik az *újdramaturgia* egyik úttörőjének: „Az első próbaheteket kérdések strukturálják, öt-hat kérdés egy alkalommal, több mint száz a teljes munkafolyamat során. Nyugodtan, koncentráltan [...] követve a társulat válasz- és emlékkeresését, valamint saját történeteik (újra)felfedezését. Bátorítva őket, hogy önálló kijelentéseket tegyenek, előhozzák a saját gondolataikat, érzéseiket, asszociációkat" – írja Hoghe a naplójában.[10] Ahogy arról is beszámol, hogy Bausch gyakran elbizonytalanodott, kételkedett saját munkájában, sokszor nem tudta eldönteni, hogy egy-egy jelenet nem túl hosszú vagy unalmas-e. „Azért voltam ott, hogy visszazökkentsem. Támasza akartam lenni, hogy azt tehesse, amit szeretett volna. Számomra ez jelentette a dramaturg szerepét. Mély barátság volt a miénk."[11] Az alkotófolyamat során Bausch kérdései mentén haladtak, amelyeket Hoghe a táncosok válaszaival együtt lejegyzett, és néha az ötleteivel, gondolataival is megtoldott. Később a dolgok elrendezésébe, strukturálásába is beleszólhatott, mivel olyasmikre is emlékezett, amikre más nem, és amiket használatra javasolt.

De mi a helyzet Európán kívül? Az első esettanulmány a táncdramaturgia mibenlétéről 1980 körül jelent meg a kanadai *Theatrum* folyóirat hasábjain Denise Fujiwara táncos, DD Kugler dramaturg és Tama Soble kanadai koreográfus kommentárjával. Miért érzett igényt Fujiwara és Soble arra, hogy bevonjon valakit (egy táncdramaturgot, bár ők még nem nevezték így) az alkotófolyamatba? „A mozdulat efemer, azon nyomban rögzíteni kell. Egyéni előadóként számomra ez az alkotás egyik legnehezebb része. Mert a mozdulatok részletei még azelőtt elillannak, mielőtt újraalkotnám őket. Ez az egyik ok, amiért rendezővel akartam dolgozni. Szükségem volt valakire, aki segít »rögzíteni« az efemer táncot."[12] Fujiwarának emellett nehézséget okozott saját munkája *látása* is, szüksége volt egy külső szemre, egy mentorra, aki segít kibontani a „karaktereket", egy szerkesztőre és egy rendezőre: „Nem tudtam, mi az a dramaturg, és még most sem tudom, de Kugler az összes szerepet betöltötte azáltal, hogy a szándékom és gondolataim minél tisztább megfogalmazására kért." Soble a mozdulatok és pillanatok összefűzésében kérte Kugler segítségét, mivel szerinte a tánc minden, mind kinetikai, mind színházi szempontú aspektusa iránymutató a táncosok számára, ezek megértése pedig a tánc képlékeny stabilitását eredményezi.[13] Kugler mindkét koreográfust arra ösztönözte, hogy minél részletesebben fejtsék ki elképzeléseiket, miközben ő hallgatott és jegyzetelt, majd közösen megpróbáltak felépíteni egy gondolatmenetet, amely az alkotók elképzelése és a látott tánc párhuzamai és kapcsolódási pontjait követve állt össze.[14]

Félni tőle, vagy barátnak tekinteni?

Most pedig ugorjunk a 21. századba, amikor is a portugál Vera Manterónak a producerei jelezték, hogy állami támogatásának feltétele, hogy együtt dolgozzon egy *északi* dramaturggal. Vagyis a déliek felelőtlenek, szabályozhatatlanok, gazdasági befektetés szempontjából veszélyesek, míg az észak-európai-

6 Idézi: Katalin Trencsényi – Bernadette Cochrane, „New Dramaturgy: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm", in Katalin Trencsényi – Bernadette Cochrane, szerk., *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice* (London, New York: Bloomsbury, 2014), xi.

7 Anny Mokotow, „Decentring Dance Dramaturgy", *The Theatre Times*, 2016.09.01., https://thetheatretimes.com/decentring-dance-dramaturgy/.

8 Uo.

9 Uo.

10 „Bandoneon. A Rehearsal Diary by Raimund Hoghe", in Katalin Trencsényi, szerk., *Bandoneon. Working with Pina Bausch*, transl. Penny Black (London: Oberon Books, 2016), 75.

11 Uo., 209.

12 Denise Fujiwara – DD Kugler – Tama Soble, „Care to Dance Dramaturg? The Invention of a New Craft", *The Theatre Times*, 2019.01.09., https://thetheatretimes.com/care-to-dance-dramaturg-the-invention-of-a-new-craft/, eredeti megjelenés: *Theatrum* 11 (1988), 17–20.

13 Uo.

14 Uo.

Bandoneon. Fotó: Bettina Stöß

akat racionalitás, felelősségteljesség és szabályozottság jellemzi[15] – következtet Lepecki. A dramaturgot „a művész nyakába varrják mint racionális és felelősségteljes minőségellenőrző gépezetet, [...] cenzort, hatalommal rendelkező ügynököt, aki bizonyos kulturális, politikai, művészi és esztétikai követelményekért felel, és aki ítéletet mondhat"[16] – teszi hozzá Synne K. Behrndt, Dániában és az Egyesült Királyságban tevékenykedő dramaturg. Egy másik eset: Lepecki, amikor próbálta felvenni a kapcsolatot koreográfusokkal, hogy diákjait gyakorlatra küldje hozzájuk, visszautasították; a koreográfusok arra hivatkoztak, nincsenek felkészülve rá, hogy dramaturggal dolgozzanak.[17]

Valóban félnie kell a koreográfusnak a dramaturgtól mint a „hatalom és tudás birtokosától"? Mitől tart a koreográfus? Attól, hogy a dramaturg azért érkezik, hogy az ő hiányosságait kipótolja? Íme egy cáfolat Hildegard De Vuysttól, Alain Platel munkatársától, aki szerint akkor megy a legjobban a munka, ha rá mint dramaturgra nincs szükség, „amikor nem valami hiánynak a megtestesítője vagyok" – mondja. „Mert ha az érzékelhető, hogy tényleg nincs rám szükség, akkor van egyfajta szabadságom, és játszóterem, ahol elidőzhetek."[18]

Ne feledjük: „a dramaturg nem objektív szemlélő, sem éleslátású kritikus"[19]; feladata a kockázatvállalás elősegítésében és támogatásában rejlik, hogy valami újnak a lehetősége bukkanjon fel.[20] És ez gyakran már a táncosok kiválasztásával elkezdődik, ahogyan ezt De Vuyst is megjegyzi: „nagyon sok dramaturgiai szempontot foglal magában a táncosok megtalálása, mert ő [Platel] sokat alapoz arra, amit az előadók magukkal hoznak, a saját történeteikre".[21] Sőt, a táncosok szerves részei és formálói a dramaturgiának, hiszen „a legtöbb kortárstánc-előadásban létre kell hozniuk egy anyagot, gondolkozniuk kell magukról. Végeredményben a táncosok is hoznak dramaturgiai döntéseket" – mondja Lepecki,[22] Meg Stuart, Francisco Camacho és Vera Mantero dramaturgja, és ebben a közös munkában a tévedésnek és a céltalan bolyongásnak is helye van, hiszen mindannyian „az *éppen létrejövő* előadáson és előadásért dolgoznak."[23]

A Németországban élő és alkotó Salamon Eszter *Magyar táncok* (2006) című darabjában saját tapasztalataiból kiindulva akarta színpadra állítani magyarországi táncos pályájának kezdetét, *lecture performance* formájában találkoztatva a kulturális lehetőségeket az egyén cselekvőképességével – meséli a belgrádi születésű performer és teoretikus, Bojana Cvejić, Salamon gyakori dramaturgja. Ám időben rájöttek, hogy egy név – jelen esetben Salamon Eszter neve – mögött keresgélni roppant érdektelen és önkényes dolog. Majd a következő ötletüket is elvetették, miszerint több perspektívából, tucatnyi interjúban elmesélt történetekre alapozva közelítették volna meg a kérdést – mintha így az identitásképződésről egyértelmű tudást szerezhettek volna. A dokumentarista iránytól eltávolodva teret kapott a képzelet. A színpad és a kivetítő egymásba olvadó tere, az ugrálás múlt és jövő, dokumentumjelleg és fikció, eredeti megnyilatkozás és önreflexív kommentár között egy multimediális térben végül olyan munkához vezetett, amelyben lehetetlenné vált a dramaturgia és a koreográfia szétválasztása,[24] és az (el)tévedés mint mozgatórugó folyamatos átalakulást, keresést és új *problémákat* eredményezett.

Mi tehát a táncdramaturg, ha nem egy biztos társ a munka folyamatában, „a probléma barátja", aminek Cvejić nevezi? Pontosabban: „A dramaturg a koreográfus legközelebbi barátja a problémák felszínre hozatalában, partner egy kísérlet védelmezésében, és ellensége az elégedettségnek. A dramaturg azért van jelen, hogy meggyőződjön arról, hogy az alkotófolyamat nem köt kompromisszumot kísérletezés közben. [...] A probléma magában az ötletben rejlik, vagyis inkább: ötlet csak kérdések formájában létezhet."[25]

15 André Lepecki, „The Body in Difference", *FAMA* 1, 1. sz. (2000): 7–13, 12.

16 Synne K. Behrndt, „Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking", *Contemporary Theatre Review* 20, 2. sz. (2010): 185–196, 194.

17 Lásd André Lepecki, „Errancy as Work…", 56.

18 Scott deLahunta, „Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections", *Dance Theatre Journal* 16, 1. sz. (2000): 20–25, http://sarma.be/docs/2869.

19 Pil Hansen reflexiói Myriam Van Imschoot „Anxious Dramaturgy" (Aggódó dramaturgia) című cikkére. Pil Hansen – Darcey Callison, szerk., *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 8.

20 Uo., 12.

21 Scott deLahunta, „Dance Dramaturgy…"

22 Uo.

23 André Lepecki, „Errancy as Work…", 60.

24 Bojana Cvejić, „The Ignorant Dramaturg", *Maska* 16, 131–132. sz. (2010): 40–53, http://sarma.be/docs/2864.

25 Uo.

FORDÍTOTT GONDOLKODÁS

Hodworks: Délibáb. Fotó: Ofner Gergely

A kortárstánc-előadások dramaturgiai kihívásairól PEER KRISZTIÁN költővel, valamint ZSIGÓ ANNA és SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN dramaturgokkal TÖRÖK ÁKOS beszélgetett.

– Mennyire sajátos feladat táncelőadásokat dramatizálni? Hárman mintha három különböző koncepciót képviselnétek.[1] *Ármin, te legtöbbet Hód Adrienn-nel dolgoztál, akinél a szövegnek, a táncosok személyes mondatainak különös helyzete van a nagyrészt szöveg nélküli táncelőadásokban.*

Szabó-Székely Ármin: Hód Adrienn előadásaiban nincs külön dramaturgiája a szövegnek és a mozgásnak, az előadások összdramaturgiáján dolgozom, ebbe beletartozhat a nézőtér–színpad egymáshoz való elrendezésétől kezdve a világításon át a szövegekig minden. Amikor a táncosok beszélnek is egy darabban, akkor természetesen eggyel hatékonyabban kamatoztatom azokat a képességeimet, amiket egyébként a prózai színházban használok.

A nem szövegalapú folyamatokban viszont egész másképp közelítek a munkához, és ez nagyon tanulságos. Adrienn-nél a táncosok sokat improvizálnak a próbafolyamat alatt, a szöveg- és a mozgásanyag is így áll össze, ezért a dramaturgiának is belső törvényszerűségei alakulnak ki. Ezeket keresem Adrienn-nel, illetve segítek az anyagot a munkafolyamat egy-egy szakaszában végleges formába önteni. A prózai színházban jellemzően előre megírt szöveggel dolgozom, tehát egy már létező szövegdramaturgiát alakítok át, de a dramaturgi munkámnak ott is egy jelentős részét a koncepció kidolgozása jelenti.

– A Nibiru*ban viszont talán egyetlen mondat sem hangzik el. Ilyenkor mi a dolga a dramaturgnak, Anna?*

1 Peer Krisztián az alapítástól fogva dolgozott dramaturgként a Szabó Réka vezette Tünet Együttesnél, majd 2011 után ez a közös munka szórványossá vált. Szabó-Székely Ármin prózai munkái mellett 2011-től dolgozik Hód Adrienn (Hodworks) koreográfussal és több, a Budapest Kortárstánc Főiskoláról kikerült fiatal alkotóval. Zsigó Anna közreműködött a *Sóvirág*ban (Tünet Együttes), Dányi Viktória két darabjában és az idei Nextfeszten bemutatott *Nibiru*ban, jelenleg Nagy Zoltán és Góbi Rita koreográfusok készülő munkáinak dramaturgja.

Zsigó Anna: Egyetlen szöveges rész maradt meg a végén, amikor világvégejóslatokat mondanak a lányok, és a saját születési évüket. Nem szeretném a munkafolyamatot próbafolyamatnak nevezni, mert nagyon komoly műhelymunka folyt már korábban a lányokkal, aminek egy pontján kapcsolódtam be. Rengeteget dolgoztunk szövegekkel, írtak verseket, meséket, egy búcsúlevelet a Földnek. Ebből én csináltam egy montázst, ami tök jó lett, és nagy dramaturgiai sikernek könyvelem el, hogy ebből egyetlen mondat sem maradt. Ezek a megszületett szövegek formálták az előadást, még ha nem is hangzottak el. De ilyen a prózai színházban is előfordulhat. Az is tapasztalat volt, hogy egyetlen próbálkozás sem működött, hogy mi kívülről írjunk szöveget. Ennek is nagyon örülök. Fontos azt is tudni az előadáshoz, hogy azt, amit kreatív táncnak hívnak, Angelus Iván hozta be harminc évvel ezelőtt. Ebbe nagyon korán bekapcsolódott Varga Viktória, aki ennek a darabnak fontos mentorkoreográfusa volt, és Vadas Zsófia Tamara (*az előadás rendezője, koreográfusa – a szerk.*) is ezzel a módszerrel dolgozott a lányokkal, az egész onnan indult ki. A mozgás olyan, amit nem nagyon lehet lefordítani, de a jeleneteknek is nehéz munkacímet adni.

Kortárstánc-előadás dramaturgjának lenni gyakran fordított gondolkodást igényel, mint a prózai színházban. A mozgás, a mozdulatok nem verbalizálhatók. Dramaturgként én arra próbálok figyelni, hogy a mozgásnak ezt az önmagáért való létezését, az értelmezési lehetőségek tágasságát megőrizzük, tehát igyekszem az egy az egyben jelentéseket, ezt a magyarázhatóságot visszafogni. Olyan szempontból fordított a dramaturgiai hozzáállás tehát, hogy a prózai színházban szükséges elemzés és értelmezés nem a cél, hanem a kiindulópont – ha egyáltalán szükséges –, és innen jutunk egy szabad, asszociatív, absztrakt alkotásba. Ez egy folyamatalapú munka.

– Te vagy a Tünet Együttes névadója. A tünetegyüttes *című előadásban mennyire vagy benne?*

Peer Krisztián: Hát például magának a névadásnak a története, pontosabban annak a tizenvalahány évvel ezelőtti kegyelmi pillanatnak a rekonstruálására tett kísérlet, még pontosabban e kísérlet videodokumentációja benne van. A próbafolyamatban viszont nem vettem részt. Egyfelől Nagymarosról naponta bejárni nehézkes és drága lett volna. Másfelől rögtön az első megbeszélésen olyasmikre tettem javaslatot, hogy a társulat történetét feldolgozó performansz legyen egyszeri és megismételhetetlen, azaz oszlassuk fel magunkat (illetve oszlassák fel ők magukat, én soha nem voltam társulati tag), és égessük el nyílt színen a megalázóan szűkös működési támogatást vagy inkább magunkat, minden más csak egy újabb langyos kompromisszum, és elvileg éppen azokból lett elegünk. Legközelebb a bemutató előtt pár héttel találkoztunk, addigra már megvolt az összehordott anyag, a koncepció és a cím. Dani [Szász Dániel] kérésére írtam neki egy rapszöveget (egy dal mindig kihúz a bajból, ha tanácstalanok vagyunk, merre tovább), plusz segítettem feszesebbre megírni Papp Évi jelenetét (mi mindent kell csinálni egyetlen számlával, míg elszámolható lesz mondjuk egy NKA-s pályázathoz – ezt nem lehetett *real time* megcsinálni a színpadon, háromnegyed óra elment volna vele az előadásidőből). Szóval ez részemről aprómunka, mondhatni méznyalás volt, elkerültek a dramaturg hagyományos feladatai, az olyanok, hogy írj szinopszist a műsorfüzetbe a még el sem készült darabról.

„Adjál neki valami alibi címet!" – mondta Réka annak idején első menedzserünknek, Paizs Dórának, aki erre az *Alibi* munkacímmel látta el az aktuális pályázatot. Ám ettől hirtelen váratlan irányt kapott az addigi ötletelés: bejött egyfelől az alibizés, a munka imitálása, a levegőlapátolás és a nyélen támaszkodás mint mindennapi praxis és életstratégia, másfelől a munka, a színházcsinálás mint alibi – azért nem vettem részt az életemben, azért nincs autóm, gyerekem, egzisztenciám, mert fontosabb dolgokkal voltam elfoglalva. Egyetlen szó, egy félreértésen alapuló címadás elég ahhoz, hogy elkezdjen összeállni a puzzle, kiderüljön, hogy passzolnak a darabkák, valahol a tudatunk mélyén, előlünk is elrejtve létezett-létezik egy struktúra, ami mindig is preformálta az addig széttartónak tűnő random ötleteket.

– Szabó Réka – Vadas Zsófia Tamarával vagy Hód Adriennnel szemben – klasszikusabb módon használ szövegeket, és klasszikusabb a dramaturgiája is.

P. K.: Valóban? Azért mi Rékával a régebbi előadásokban sem egy hagyományos, A-ból B-be tartó dramaturgiát működtettünk, arra valószínűleg alkalmatlanok is lennénk, én biztosan. Ezekben az előadásokban nincs oksági viszonyokon alapuló, „elmesélhető" történet, nincsenek pszichorealista módon leírható sorsok és karakterek, fő- és mellékszereplők, sem jellemfejlődés, ilyesmi. Ennél valamiért mindketten kaotikusabbnak, esetlegesebbnek, mellérendelőbbnek látjuk a világot, amiről beszélni akarunk. Versszerű építkezéssel igyekszünk hatást elérni, sokszor nem a mondanivaló, hanem a ritmus felől közelítünk, rímeket és ellenpontokat keresünk. Nem a legrövidebb utat két pont között, hanem a leghosszabbat egy pont körül. Ugyanakkor legkésőbb főpróbahéten, amikor elkezdünk a felgyűlt anyaggal matekozni, feltámad a „kisrealista" énünk, megátalkodottan újra és újra rákérdezünk, „miről szól" a jelenet, van-e helye, és hol van az egészben, el lehet-e mondani egy mondatban, mert ha nem, gyanús, hogy egyszerre annyi mindenről szól, hogy már semmiről.

– Lehet, hogy neked megy, de az Alibi*t egy mondattal leírni nem nagyon lehet.*

P. K.: Ebben nem vagyok biztos. De ahogy Anna is mondta, létezik egyfajta lefordíthatatlanság.

Sz.-Sz. Á.: Egy Tünet Együttes-előadás lényege általában nem a kortárs tánc.

P. K.: …és főleg nem absztrakt. Számomra létezik egy olyan foka a mozgások absztrakciójának, amivel nézőként sem igazán tudok mit kezdeni. Ahhoz, hogy magával tudjon ragadni a szépsége, ki kell kapcsolnom magamban az értelmezőt. Viszont aminek eleve reménytelen a „megértése", az legtöbbször hidegen hagy. Mint Petőfit a Kárpátok.

Sz.-Sz. Á.: Szabó Réka szerintem sokszor a színház felől gondolkodik, és a mozgást is ilyen szemmel használja az előadásaiban. A kortárs tánc direkt ellene megy a hagyományos színház konkrét közlésvágyának. A „mondandó" mint fogalom általában nem is értelmezhető.

– Hód Adrienn-nél például a szerzői szöveg eleve nem kerül bele a darabba. A Tünet Együttesnél ez hogy volt?

P. K.: Hol így, hol úgy, én legtöbbször hozott anyagból dolgozom. De jellemzően improvizációkból, helyzetgyakorlatokból dolgozunk, persze ne az improvizációs társulatok poénra kihegyezett, színpadkész improvizációira gondolj, inkább állapotokat keresünk ilyenkor, szimbolikus gesztusokat, nullára redukált vagy abszurddá növesztett teatralitást, civilséget. Nem Szász Dániel és az ő élete vagy problémái vannak a színpadon, a többiek mégis Daninak szólítják az általa megformált alako(ka)t. Ez az „építkezz magadból", „játszd el magadat" nehezen feloldható paradoxona. Sok szöveg épp azért nincs is

pontosan lerögzítve, mert csak így maradhat élő. Aztán az előadó elkezdi rögzíteni, amitől hirtelen üresen kong, rosszul áll a száján az a mondat, amit eredetileg ő mondott egy próbán. Egy próba ezért számomra általában érdekesebb, mint az előadás, több benne a váratlan elem, nagyobb a szabadságfoka.

De visszatérve az absztrakt táncra: számomra még mindig kérdés, hogy egy mozdulat „jelentése" megérthető-e anélkül, hogy te magad megtennéd azt a mozdulatot. Ha forgok a tengelyem körül, az bennem a szédüléstől a hányingeren át az elfáradásig rengeteg testi érzetet kelt, ezeket fel tudom idézni, ha mást látok forogni, akkor is. Nem érzem ugyan, de tudom, hogy ő mit érezhet. Na de egy arabeszk? Sem a testi emlékezetem, sem erősen hiányos tánctörténeti ismereteim nem nyújtanak megfelelő értelmezési keretet.

– Ez természetes, a néző nem táncos.

Zs. A.: Igen, de a dramaturg szerepét épp ezen a ponton ki lehet nyitni, nem csak táncban. Nekem a *Nibiru*val az volt a szerencsém, hogy amikor annyi idős voltam, mint ezek a lányok, én is jártam Varga Vikihez táncolni. Amikor szöveget írsz, egészen más, amit te gondolsz, mint amit az gondol majd, aki elmondja a szöveget. A *Sóvirág* közös munkánk volt Krisztiánnal, és ott is az történt, hogy Fahidi Éva könyvéből szedtünk ki részeket.

Sz.-Sz. Á.: De ott volt egy verbálisan megfogalmazható felvetés, hogy miről szól az előadás.

Zs. A.: Én azt érzem, hogy ha egy táncosról el tudjuk mondani, mit csinál, akkor az már színház.

P. K.: Abból a szempontból hülyeséget mondtam, hogy ha tényleg egy mondatra lefordítható egy jelenet, és ebben a mondatban meg is tudunk egyezni, az rég rossz. Ezzel valójában kizárnánk a nézőt.

Sz.-Sz. Á.: A harmadik verzió – és Adrienn-nél sokszor ez a helyzet –, hogy amit látunk, az nem absztrakt, sőt, kifejezetten expresszív, sok mindendre asszociálhatunk róla, de újra és újra olyan minőségeket hoz létre, amelyek verbalizálhatatlanok. És nem azért, mert nincsenek rá szavak, hanem mert olyan különös helyzetek, amilyeneket még sosem láttunk, és nem a szavakkal leírható részük az izgalmas.

Zs. A.: A *Pirkad*nál például plasztikus nézői attitűddel érkezve sem kapom meg a megértés biztonságát. De ezt el is lehet engedni, mert enélkül is működik az élmény.

– A tánc közönségének nagy része igényli a történéseket, de ahol ti dolgoztok, ott ez nem szokás. Ellenszélben dolgoztok.

Sz-Sz. Á.: Magyarországon azok, akik rendszeresen néznek kortárs táncot – egy elég szűk csoport –, már trenírozva vannak erre. Persze minden előadáson vannak olyanok is, akik nem ezen edződtek. Adrienn sokáig tudatosan ment ellene a történetmesélés vagy a konkrét tartalom elvárásának, de mostanában éppen ezekkel az előzetes elvárásokkal játszik el. Az *Ahogy azt az apám elképzelté*nél például, emlékszem, kifejezetten feladatom volt figyelni arra, hogy még nyomokban se kerekedhessen ki valami történetecske a dramaturgiából. Az újabb darabokban, például a *Grace*-ben a nézők kódfejtési igénye humoros, önreflektív módon az előadás egyik témájává vált, magával az előadói helyzettel együtt. Ezt gyümölcsöző megközelítésnek gondolom, mert a néző maga jöhet rá, hogy mi a jelentősége ezeknek az elvárásoknak.

Zs. A.: Úgy látom, hogy egyre több az átjárás a prózai és a tánctársulatok között.

Sz.-Sz. Á.: Az átjárás szerintem nagyrészt azoknak a helyeknek köszönhető, ahol ezek az alkotók előadásokat hoznak létre. Ha ugyanazon a helyen próbálunk, nagyobb valószínűséggel ismerjük meg egymás munkáját, beszélgetünk a próbaszünetben stb.

– Tapasztalatotok szerint mi az, ami az értelmezhetőségen túl bevonzza, és mi az, ami leveti magáról a nézőket?

Sz.-Sz. Á.: Hogy kit mi dob le vagy vonz be egy előadásból, az változó. A meztelenség például ilyen: van, akit ledob, másokat érdekel.

P. K.: Az például érdekes különbség a férfi és a női meztelenségben, hogy mindenképp képződik valami groteszk ellenpont: a kidolgozott táncos test kicsiszolt mozdulatait az keretezi, ahogy a fasz közben kontrollálhatatlanul lebeg-lobog.

Zs. A.: Ezt az esetleges és groteszk lengést-lobogást a meztelen női mell is tudja produkálni.

P. K.: Azt nem lehet lejelezni, amit az csinál az emberi testtel, hogy valaki például fél órát körbe-körbe fut. Kikerülhetetlenül látom *real time*-ban azt a testi állapotváltozást, amit az előadás végigtáncolása okoz. Nekem itt pont az tűnik groteszknek, ha ezt el akarják rejteni, mint a balettben.

Sz.-Sz. Á.: Az is fontos különbség a prózai színház és a tánc között, hogy egy mesterségét magas fokon bíró színész nagyon gyorsan elő tud hívni idegrendszeri állapotokat, akár úgy is, hogy két perccel korábban még a takarásban volt. Fizikai állapotokat viszont nem lehet reprodukálni, egy táncos nem tud elkezdeni izzadni egyik pillanatról a másikra, vagy „eljátszani", hogy kimerült. Itt utalnék a *Sunday*-ra: az előadás egyik témája éppen a túlhajtás volt, a táncosok kimerítése, és bizonyos értelemben a nézőé is. A kifulladó befejezés tehát nem alkotói provokáció, hanem koncepció.

Nibiru. Fotó: Véner Orsolya

KŐVÁRI ORSOLYA

VALAMIT VALAMIÉRT

Mácsai Pálról

Molnár Ferenc: A testőr. Fotó: Tamássy Andrea

Mácsai István festőművész pályájának ismerői bizonyosan hallottak szakmai körökben az életmű karakterisztikumának tekintett *Oroszlán* című festményéről. A pesti gangos ház lakásának előszoba-kövezetén flangáló vadállat persze több mint képzettársítás. A bárhol, bármikor felbukkanó fenyegetettség szimbóluma. A kép 1961-ben, Pál fia születésének évében került vászonra.

„Csönd! Mintha kiáltott volna valaki! Igen, jól sejtettem, Jácint kiabál. Rettenetes manírjai vannak..." – hangzanak Beatrix trónfosztott és özvegy hercegné, vagyis Csákányi Eszter végszavai Molnár Ferenc *A hattyú* című darabjában, melyekre a szerzetessé avanzsált fivért alakító Mácsai Pál színpadra lép.

Jön is Mácsai, színészi fegyelemmel, a tőle megszokott minőségű és mennyiségű túlzással, az elvárt intelligenciával, valóban hozza az úgynevezett „manírt", ami már rég nem az, ami a kezdetekben volt, úgymond szublimálódott a színész személyében.

Jácint atyánál kevésbé a saját sorsra, inkább a társadalmi-történelmi mondandóra helyeződött a hangsúly. Más hord-erejű feladat, igazi belügy volt viszont *A testőr* Színésze, még a Madách Kamarában. Mácsai egyfelől hozta a nárcisztikus, magát fölöttébb komolyan vevő, kényszeres csepűrágót, másfelől megmutatta a férfi szeretnivaló, esendő arcát, minderre némi öniróniával reflektálva. A mérleg egyik serpenyőjében ott volt a színész hiúsága, a másikban a férj féltékenysége. Úgy adott tétet a házastársi játszmának, hogy egy pillanatig nem volt kérdés, ebben *A testőr*ben a színészt kockázatosabb megbántani. Kerekes Éva természetesen fittyet hányt az alaphelyzet képtelenségére (hogy a feleség nem ismeri fel jelmezbe bújt férjét), és jelentős női leleménnyel lavírozott. Gazdag előadás volt, benne Molnár színe-java. Mácsai női érzékenységgel formálta a férfit, és férfias gesztusokkal a komédiába bocsátkozó színész férfiatlanságát. Az ilyesmi egyébként specialitása, tévedhetetlenül mixeli a válogatott férfiatlanságok furcsamód férfias elegyét. Roppant szórakoztató volt társulatirányító önmaga finoman karikírozott, primadonna-allűrökkel tűzdelt változatában színháza programadó Goldonijában (*Komédiaszínház*).

A színész legmarkánsabb testi adottsága nem a gyakran emlegetett jóképűség. Inkább a karistolt szabályosság. Van egy jól látható sebhelye. Hétévesen szerezte, mikor beleszállt kerékpárral egy drótkerítésbe. A megfontolatlanság maradvá-

nya azóta ott van az arcán a tévesen értelmezett bátorság mementójaként. Akár egy szimbólum. Váratlan szabálytalanság a szabályosságban. Olyan személyiségjegy, amely valamennyi alakítását megspékeli, hol történetet sejtet, sebzettséget, hol belső romlottságot, makulát, hol Janus-arcot.

Mácsai érdekes eset. Megosztó. Ami csak jót jelenthet. Sokan krónikusan modorosnak mondják. Közben valódi szakmai elismertséggel és nagyszámú, korántsem kétes ízlésű civil rajongótáborral bír. És ez azon kivételes helyzetek közül való, amikor mindenkinek igaza van.

Olyan színész, akinek nem játékintelligenciája van, hanem intelligenciája. Előbbi színészi erény, utóbbi nem feltétlenül, mert a színész látja magát, kritikusan szemléli, és akarva-akaratlanul korlátozza. Mácsaival is ilyesmi a helyzet, nála viszont a kontrolláltság nem hátrány, hanem színészetének szervező elve.

Mácsai nem intellektuális színész, az több bokorban terem. Intelligens színész. Vagyis nem pusztán megjeleníti, hanem hordozza is a többletet. Ott van benne.

Az intelligens színész tipikus betegsége a szorongásból táplálkozó túlkompenzáció. Mácsai bírálói is erre hivatkoznak, és bizonyára ilyesmiről, mármint kétségekről, félelmekről is szó van, de valami másról is. Mácsai atípusos. Neki elsősorban nem félelme van, hanem maszkja. Élő álarca. Ez nem illusztráció, nem a szerepei arca, hanem a sajátja. Színpadon kívül is ez van neki. És ha nem színész lenne, akkor is lenne. Aligha levethető, és érdemes sem volna levetni.

Nem figurákat hoz, hanem ő maga vált lassanként figurává. A kifinomult hangfekvésű, akaratos, de diplomatikus vezető, a szellem, a tudás, a nagy elődök iránt elkötelezett értelmiségi, a magára és környezetére kényes, vonzó entellektüel archetípusává. A racionalitás iránti szenvedély és a szenvedélyben fellelhető racionalitás nagykövete.

Ezért találja meg András szerepe a *Terápiá*ban, az eredeti izraeli sorozat hazai *remake*-jében – de ez nemcsak Mácsai, hanem az alkotók szerencséje is. András karakterének alapköve, hogy a férfi maszkja személyiségének leglényege. Szubjektumának ikonja. Így bontakozhat ki a maga teljességében a sorozat alapötlete, hogy tulajdonképp a pszichoterapeuta a páciensek páciense. A legkomplexebb eset. Szakmájában elsőrangú, mint beteg majdnem katasztrofális. Hisztis. Öncsaló. Hogy saját életét ne kelljen mélyen megélnie, szenvedélyét a munkájában süti ki. Civil életében elhanyagolja, rendelőjében túlmélyíti a kapcsolatait. Minden betegének története róla is elárul valamit, közelebb visz hozzá, helyzetbe hozza, életének újabb történéséhez vezet. Mégsem kizárólag Mácsai karakterére, vélt vagy valós személyiségjegyeire volt szükség, nem a helyzetet látszólag tökéletesen uraló ábrázatra, a magától értetődő fegyelmezettségre, a kételyek elrejtésének rutinjára, a megingathatatlanság látszatára vagy az intellektuális kontroll erejére. Kapóra jönnek persze, de nem elsőrendűek szerep és szereplő személyiségének egyezései. Mácsai módszere a személyesség, hogy használja saját magát, ellentmondásos alkatát, nem a nézőnek enged betekintést egy unalmas maszk mögé, hanem epizódról epizódra ő tekint ki egy megunhatatlan maskarából.

Mindez oka a hatszázadik előadást taposó *Azt meséld el, Pista!* sikerének is. A figyelem lekötéséhez nincs szüksége arra, hogy pótcselekvéseket eszközöljön, kellékekkel babráljon, vagy illusztrálja az elhangzottakat. Mácsai estje drámai anyag marad, cerebrális dráma. Hogy nem jut a műfaj produkcióinak gyakori sorsára, és nem silányodik szimpla monológgá, nem véletlen. Ehhez a koncentráción túl tudomással kell bírni a különbségekről, és birtokában kell lenni a technikai sajátosságoknak.

Mácsaira szabott szerep volt a Madách Stúdióban hosszú évekig alakított Cipolla (*Mario és a varázsló*). Thomas Mann teremtménye csalafinta alak. Nem ő maga, a személyisége, pőre erőszakossága, hidegsége érdekes igazán, hanem a jelentés, amelyet szimbolizál, és Mácsai értette ezt. Láttatta a mutatványban megjelenő veszedelmet, Mann üzenetét, a hatalom diadalát az értelem felett. Nem próbált elhitetni varázslatot, nem valami látszatra nagy formátumú, mágikus erőkkel operáló virtuóz állt előttünk, hanem egy harmadrangú jelmezbálból kiszakadt, manipulatív, intellektuális felsőbbrendűségben kéjelgő, de ott és akkor erre fogékony időkben karizmatikusnak tetsző figura. Precíz, okos alakítás volt, érzelemmentességében értük tetten a színész Cipollák iránt táplált indulatait.

Kevésbé nagy ívű feladat, de játékával világszemléletet jelenít meg a *János király* pápai követében is, ebben a gátlástalan bíboros-szörnyben, aki hivatalát inkább gazdasági, mint hitbéli kihívásnak tekinti. Ami szintén fontos, szokatlanul vicces benne. Bagossy László valamennyi rendezésében éleslátón használta Mácsait, tisztában lévén jelentésével, és Mácsai – hogy, hogy nem Bagossy intellektusa révén – bízva az ízlésben, nála pillanatokra rálátást engedett a lelke mélyén toporzékoló bohócra, ami elég jól áll neki. Ascher Tamás ugyancsak szellemesen használja szerepeiben Mácsait. Bernhardi professzor alakjában finoman hangolva tálalja nárcizmusát.

Végvári Tamás mondta egyszer, hogy a színésznek harmincig meg kell találnia a „manírjait", különben később egyetlen rendezőnek sem fog eszébe jutni. Ez különös módon egy azóta sokat változott színházi világra is igaz, a filmre meg hatványozottan. Mácsai a legrejtőzködőbb exhibicionisták egyike. Értékes színészi adottság, hogy mindenki tudni véli, milyen ember, igazából pedig talán senki sem ismeri. Az ezredfordulótól társulatvezető. Színészi pályája egyáltalán nem bánja az igazgatószerepet. Kompatibilisek. És bár ez egy színészportré, vagy tán pont ezért, nem lehet említés nélkül hagyni az Örkényt mint főművet, amelyet Mácsai alig több mint egy évtized leforgása alatt leigazolt az ország rangos művészszínházainak elitklubjába.

Máté Gábor a *Színházi naplók*ban azt írja, ehhez „kellett a saját maga által megérzett stratégia". Mácsai „ragaszkodott ahhoz, hogy különbözzön attól az eredeti művészi iránytól, amit, akarva-akaratlan, a főiskolai évek alatt beléneveltek".

A kezdetek kezdetének szemtanúi szerint piszok jót tett neki az idő. Ezt talán úgy fordíthatjuk le, hogy miután az indulás éveiben Mácsai nem találkozott azokkal, akikre szüksége lett volna, apránként gyúrogatta, karcolgatta magát, időnként több, máskor kevesebb sikerrel, és váltott a lágy szépfiú különösnek nem mondható jelenlétéből egy, a maga nemében egyedi, önazonosnak ható jelenségbe. Bár nem tartozik kedves versmondóim közé, a megtett út és az említett folyamat szavalatain végigtekintve szépen követhető. Lásd *Thomas Mann üdvözlése*.

A korai évek alatt nyert tapasztalatai miatt sem fog színpadon magánkívül, meztelen idegvégződésekkel szenvedélyeskedni. Ha mégis, valószínűleg nem lesz jó. Cserébe van kiterjedése, azon fehér hollók egyike, akik egy szöveg szellemességén túl a szerző szellemiségét is képesek megidézni. Nem egyszerűen besétál oroszlánként az előszobába, hanem láttatni tud valami önmagán túlit, képes elérni, hogy a néző arrafelé asszociáljon, amerre ő gondolkodik. És ez nem kevés. Valamit valamiért.

MI ÖLTÖZTETTÜK FEL ŐKET

Beszélgetés a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Sehol című előadásáról

A színházi nevelés egyik általános problémájától indítottunk, hogy aztán, miután jól kiveséztük a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ *Sehol* című előadását, visszakanyarodjunk egy másik műfajelméleti problémához. Most pedig úgy teszünk, mintha direkt építettük volna a beszélgetésünket elegáns keretes szerkezetbe. PROICS LILLÁval és RÁDAI ANDREÁval PUSKÁS PANNI beszélgetett.

– Az olvasók kedvéért pár mondatban érdemes összefoglalni az előadás fordulópontjait. Adott három nyolcadikos, Vica, Tomi és Milán. Találkoznak egy titokzatos, fehér öltönyös idegennel, aki ráveszi őket, hogy nézzenek bele az iskolában őrzött aktájukba, aztán alkut kínál nekik. Az állítja, hogy hatalmában áll úgy alakítani az életüket, hogy minden úgy történjen velük, ahogy szeretnék. Ezért cserébe egyetlen találkozót kér évtizedek múlva, amikor viszont azt kérhet tőlük, amit csak akar. Ha ezt a gyerekek nem akarják megadni, visszacsinálhatják az egészet, és azt az életet fogják élni, ami akkor jutott volna nekik, ha sosem találkoznak az idegennel. Ez a három figura egy kicsit mi vagyunk, hiszen részben mi, nézők találhatjuk ki, melyiküknek milyen élete lesz. Viszont ami a „játszótársakat" illeti: nektek is feltűnt, hogy a színházi nevelési előadásban a színészek sokszor kicsit civilek? Mintha nem lenne olyan fontos számukra, hogy eljátsszák, magukévá tegyék a szerepeket.

Proics Lilla: Teljesen más az elvárás ebben a műfajban a színészi játékkal kapcsolatban. Azt hiszem, a színész-drámatanárok szándékosan használnak kevesebb színházi eszközt, ami csökkenti a távolságot a színészek és a nézők között, hiszen nekik a jelenetek közben és után együtt kell működni a nézőkkel, és ha valami ethosz kerül köréjük, akkor nem fognak tudni partneri módon kommunikálni.

Rádai Andrea: Illetve könnyebben ki tudnak lépni a szerepükből, majd újra vissza, ha civilesebb a jelenlétük.

–Tehát azt mondjátok, hogy a színészek civilsége szándékos?

P. L.: Igen, ez egyfajta iskola. Kaposi Lászlótól tudom, hogy ők nem akarnak mélylélektani szerepépítéssel foglalkozni.

– De ez sokszor nehézkessé teszi a befogadást, mert így az ember kevésbé válik érdekeltté a szereplők történetében.

P. L.: Az évtizedekig nézett kisrealista színház után nekem is volt egy darabig ilyen érzésem, ami a többedik színházi nevelési előadás után elmúlt. Ráadásul ebben az előadásban a színészek nyolcadikos gyerekeket játszanak.

– Valójában a legkevésbé sem játszanak nyolcadikos gyerekeket, hiszen az előadás dialógusai nem akarják azt imitálni, hogy itt nyolcadikos gyerekek beszélgetnek egymással. Főleg a lány beszél felnőttesen.

P. L.: Szerintem a lányoknál és a fiúknál ebben a korban megvan ez a különbség. De tudok neked mutatni olyan fiút is, aki keveri a hétköznapi nyelvet a választékosabbal.

R. A.: Szerintem Vica (Jobbágy Kata) és Tomi (Tárnoki Márk) családi helyzetéből is adódik, hogy függetlenebb személyiségek, mint a harmadik szereplő, Milán (Szalai Ádám). Vicának meghalt az édesanyja, Tomi szülei pedig folyamatosan dolgoznak, kevés idejük marad a fiukra. Emiatt sokkal reflektáltabban viszonyulnak önmagukhoz, és bonyolultabban is tudnak fogalmazni.

P. L.: Lehet, hogy itt van valamiféle idealizálás vagy egyszerűsítés.

– Nekem az volt az érzésem, hogy a szöveg írója, Hajós Zsuzsa egész egyszerűen számolt azzal, hogy ő nem biztos, hogy képes megszólalni a nyolcadikosok nyelvén, és különben is felnőttek játsszák a szerepeket, és emiatt döntött úgy, hogy nem erőlteti ezt a nyelvet.

R. A.: Ezt a szlengre érted?

– Is, és arra is, ahogyan a történetbeli gyerekek kapcsolódnak egymáshoz, vagy ahogy értelmezik egymást és saját magukat.

R. A.: Az első jelenet egy helyzet, amit dramaturgiailag meg kell oldani: be kell mutatni a három szereplőt. Ezt a részt erőltetettnek éreztem: mintha azért beszélgetnének az előadás elején, hogy sok minden kiderüljön róluk, nem pedig kiderül róluk egy csomó minden, miközben beszélgetnek.

– Nagyon hirtelen jön ebben a jelenetben a váltás: az egyik pillanatban még az iskolai dolgaikról beszélgetnek a szereplők, a következőben pedig máris belelátunk a családi problémáikba és életük legtraumatikusabb élményeibe. Úgy éreztem, túl gyorsan követik egymást az információk. Ugyanakkor fontos, hogy nagyon körülhatárolt legyen ez a három karakter, hiszen a résztvevők ezekből az információkból kezdhetnek majd el gondolkodni a kapott kérdéseken. Én megfigyelőként vettem részt a foglalkozáson, először Tomi, később Milán történetét követtem

Fotó: Slezák Zsuzsanna

nyomon, és a bekapcsolódó gyerekek valóban olyan dolgokat találtak ki, amik illettek az adott szereplő előtörténetéhez és személyiségéhez.

P. L.: Én felnőttelődást láttam, így nemcsak megfigyelő voltam, hanem résztvevő is. A közönség felé való első nyitástól fogva nagyon szerettem az előadást, mert ritkán van olyan érzésem, hogy a foglalkozásokon érdemi módon tudunk hozzászólni a drámában történtekhez. Most ez sikerült. Szalai Ádám, a csoportunk vezetője nagyon jól koordinálta azt a sok információt, amit ennek a karakternek az életéről kitaláltunk, és összetetten vitte vissza a színpadi játékba, amit tőlünk hallott. Emiatt pedig úgy éreztem, valóban fontos a véleményünk az előadás alakulásában.

– Mikor először kinyílik a közönség felé a játék, az a kérdés, mit nem tud a szereplő magáról, a saját múltjáról. Ezt egy titkos akta őrzi az iskolában, aminek az elolvasása alapjaiban kell hogy megrengesse az identitását, újra kell miatta értelmeznie az önmagáról alkotott képet. Nagyon érdekes volt, hogy mindhárom gyerekcsoport olyasmit talált a szereplő múltjában, ami kevésbé hozzá, inkább a családjához kapcsolódott. Például feltámasztották a Vica nevű szereplő anyukáját, akiről az első jelenetben kiderült, hogy már korábban meghalt. Ezt a szálat nem is sikerült végül megnyugtatóan lezárni.

R. A.: Akkor is ugyanez volt, amikor én láttam az előadást. Ehhez hozzájárulhatott, hogy a csoportok kaptak egy-egy papírt, amelyen rajta voltak a szereplők alapadatai. A gyerekek azok között kezdték el keresni a nyomot, hogy megválaszolják a kérdést. Például az anya és az apa nevéből próbáltak szappanoperába illő következtetéseket levonni. Végül két csoportban derült az ki, hogy a szülők örökbe fogadták a szereplőt. A harmadik szereplőre vonatkozóan pedig picit izgalmasabb megoldás született arra, hogy miért magatartászavaros.

– Másképp alakult a dolog az utolsó nyitásnál, amikor a szereplők jövőjéről kellett beszélni. Ott már remekül ráéreztek a résztvevők arra, hogyan következnek az életesemények ezekből a karakterekből.

P. L.: Persze, és ezt közben tanulták meg.

R. A.: A csoportvezetők nagyon jól kezelték ezeket a helyzeteket, és elfogadták a szappanoperás válaszokat is, hogy megteremtsék a csoportban a gondolkodáshoz szükséges laza hangulatot. Jobbágy Katáék például a végére eljutottak oda, hogy már jeleneteket is játszottak. Pedig amikor én láttam, úgy éreztem, hogy nagyon nehezen építik fel a bizalmi helyzetet a gyerekekkel.

– Én is ezt éreztem, de a végére tényleg nagyon feloldódtak az ötletelésben. Az egyik csoport például azt találta ki, hogy a Milán nevű szereplő, aki véletlenül megvágja az igazgató kezét egy zsebkéssel, és akit emiatt kirúgnak a suliból, hajléktalan lesz egy darabig külföldön, aztán szerez egy ösztöndíjat, elvégez egy egyetemet, és rendbe jön az élete. Az egészben az volt az izgalmas, hogy a hajléktalanságról úgy beszéltek, mint egy kellemetlen állapotról, amiből van kiút.

P. L.: Ugyanebből a karakterből a felnőttek végül rendőrt csináltak, ezen egy picit kiakadtam.

– Ha már a rendőrség szóba jött: mit gondolunk arról, hogy az iskolában egy mappában titkokat őriznek a gyerekekről?

P. L.: Ez részben a valóságban is így van. Az iskolában mi is kezelünk például nevelési tanácsadói szakvéleményeket, amelyekről, bár illetéktelenek nem férhetnek hozzá, bizonyos szempontból mondhatjuk, hogy ítéletek.

– És mit gondolunk arról, hogy az iskola igazgatóját és az ördögöt, akinek a gyerekek a boldog jövő érdekében lényegében eladják a lelküket, ugyanaz a színész játssza?

P. L.: Ez az előadás egy gyerekeknek szóló *Faust*, és az igazgató és az ördög a hatalom nappali és éjszakai arca.

R. A.: A hatalom birtokosa mindkettő, aki dönthet a sorsukról. Ez elég ijesztő is volt számomra.

– De az egyikük, az igazgató nagyon támogató.

R. A.: Mindkettő támogató, nem?

– Az ördög arra veszi rá őket, hogy hazardírozzanak a jövőjükkel.

P. L.: De nagyon cuki módon. Például lehet vele alkudozni. Végül ügyes alkut is kötnek. Panni, te ebbe nem mennél bele?

– Nem én, ez egy evidens átverés.

R. A.: A tizenévesek rengeteget szoronganak ebben a korban a jelenükkel és a jövőjükkel kapcsolatban, ez az alku pedig abban erősíti meg a szereplőket, hogy a dolgok végül jól alakulnak. Ez önbizalmat ad nekik, és megszabadítja őket a félelmeiktől és bizonytalanságaiktól.

– A legdühítőbb persze az egészben, hogy nem tudjuk, ez az ördögfigura egyáltalán csinált-e valamit, vagy csak a száját jártatta.

R. A.: Az alku után a történések rajtuk kívülre helyeződnek, és a szereplők úgy érzik, hogy semmit sem ők irányítanak az életükben. Ez pedig óriási megkönnyebbülést jelent – a felelősségtől való megszabadulást.

– De ott a másik oldala: ha valamit elértél, nem tudod, hogy a saját erődből érted-e el. Ez is elég rémes.

P. L.: Lehet ez egy vallásos ember világképének a szimbóluma is, de akár az önmagunkba vetett hité, a törekvése is – mert lehet, hogy a bizonyosság, hogy a gyerekek elérik, amire vágynak, olyan önbizalmat ad a diák nézőnek, hogy attól tényleg sikeres lesz, és annak is érzi magát.

– Kicsit általánosabb kérdés, nekem fontos: szerintetek mennyi lehetőséget ad egy színházi nevelési előadás a résztvevőknek, hogy valódi döntéseket hozzanak? Sokszor érzem ugyanis, hogy amit kitalálunk résztvevőként, az csak töltelék az előadásban, valójában nincs dramaturgiai következménye.

R. A.: Talán az lenne az izgalmas, ha egy bizonyos pont után az előadás alapja improvizáció lenne, és onnantól fogva olyan irányba menne, amilyet a résztvevők szabnak neki. Gyakran az is problematikus, hogy a résztvevők által elmondottakat hogyan építik be a színészek a következő jelenet első felébe.

P. L.: Ahogy emlegettem, Szalai Ádám szerintem szuperül beépítette, amit kapott tőlünk. Ez nyilván azon is múlik, hogy mennyire inspiratív, amit a közönségtől az előadó kap. Ez iszonyú nehéz színészi feladat.

R. A.: Igen, már önmagában ez is az, hát még az milyen nehéz lenne, ha a résztvevők határoznák meg az irányokat, hiszen az dramaturgiailag nagyon szétzilálhatná az előadást. Volt a Vaskakas Bábszínháznak és a Kerekasztalnak egy közös előadása, *A szigetlakó*, amely Király Kis Miklós történetét dolgozta fel. Abban a gyerekek dolga az volt, hogy kitalálják, a szereplők hogyan jutnak el egy bizonyos célig, és a színészek az általuk kitalált módszereket színészi módszerként alkalmazták az előadásban. Nyilván egy mesében könnyebb kijelölni a főbb dramaturgiai pontokat. Itt a részvevők nagy hatással voltak arra, ami történik

P. L.: Ez valóban központi problémája az egész műfajnak, de a *Sehol*nál úgy éreztem, hogy az előadás ezt a javára tudja fordítani. A figurák, amelyek eleinte kissé vázlatosnak tűntek, szép lassan megteltek tartalommal, és tulajdonképpen mi, a résztvevők öltöztettük fel őket. Azt pedig nagyon szórakoztató volt hallgatni, hogy másoknak milyen vágyaik, ideáik vannak.

PROICS LILLA

LEHET, HOGY HOZZÁNK IS JÁRNAK RINOCÉROSZOK

k2 Társulat: Rinocéroszok

A k2 általam korábban már látott tantermi előadását meghívtam a Scheiber Sándor Gimnáziumba, ahol tanárként dolgozom.

Az iskolánkról most azt emelem ki, hogy a tanárok és a diákok viszonylag közvetlen, együttműködő kapcsolatban teszik a dolgukat a napi szintű kisebb-nagyobb problémák, konfliktusok mellett is. Talán kissé lírai és ködös állításnak hangzik, hogy nálunk a lényegi események jelentős része nem a tanórákon történik, hanem azokon kívül. De ezzel együtt is, hogy az átlagnál alighanem több szempontból jobban működő iskoláról van szó, azért még itt is nagyon hiányoznak azok az események és élmények, amelyek közvetlenül nevelnek felelős vélemény kialakítására, annak képviseletére, mások álláspontjának megismerésére, megértésére, adott esetben a nézetkülönbségek a vita eszközével történő megértésére és kezelésére. Mindezekre nagyon alkalmasnak tartom a színházi nevelés különböző formáit, az olyan tantermi előadásokat, mint amilyen például a k2-től a *Rinocéroszok*.

Kifejezetten izgatott, hogy ez a hierarchiákkal foglalkozó előadás hogyan működne nálunk, egy általam kevéssé autokratikusnak ismert közegben. És mivel olyan szerencsés helyzetben vagyok, hogy egyúttal kritikusként is beszélhetek az előadásról, jobbnak látom ezt a lehetőséget megosztani azokkal, akiknek az előadás is szólt. Szólaljunk meg ezúttal többen: diákok és tanárok együtt. A vendégjáték után másfél héttel egy kisebb csoportban, 11.-es és 13.-os diákokkal leültünk beszélgetni: arra kapacitáltam őket, hogy elsősorban egymással vitassák meg, hogyan élték meg a színházat.

A *Rinocéroszok* legfőbb célja talán az, hogy a diákok szem-

besüljenek vele, hierarchiákban élnek, és gondolkozzanak el azokon a kérdéseken, miért, meddig és hogyan legyünk együttműködők az adott rendszerben, illetve mikor, milyen alapon és miként fejezzük ki nemtetszésünket a struktúrában felettünk állókkal szemben. Eggyel általánosabb szinten pedig az előadás az egyén szabadságának a dilemmájával foglalkozik – mint ahogy egyébként a drámairodalom jelentős része.

A *Rinocéroszok* annyira a valóságból merít, hogy az előző tanévben egy szekszárdi gimnáziumban történt esetet mesél el – a követhetőség végett egyszerűsítve, rövid, drámai erejű jelenetekben fogalmazva. Egy (vagy több) szekszárdi diák egy, *A bukás* című film ismert Hitler-dühkitörés jelenetéből (ó, a napokban elhunyt Bruno Ganz…) készült mémet tett közzé, amelyben mind az iskola igazgatójára, mind a tornatanárára nézve kínos állítások hangoznak el. A mém eljutott az igazgatóhoz is, aki rövid, hevenyészett találgatások után a szerzőséggel meggyanúsított egy diákot, és egy számos elemében szabálytalan eljárást követően ki is rúgta. Tekintettel a k2 eddigi munkásságára, Fábián Péter rendezőnek ebből az élet írta erős alapanyagból könnyű ujjgyakorlat lehetett drámát varázsolni, és a színészek is (Borsányi Dániel, Borsi-Balogh Máté és Domokos Zsolt) játszva formálták meg az összes figurát.

A tantermi dráma nehéz műfaj: nem elég, hogy sok élénk diák van együtt kis helyen, de ők otthonosabbak is a saját iskolájukban, mint a társulat. Az előadásokon általában jelen van tanár, szinte mindegy, hogy kíváncsiságból vagy kontrollként, de a diákokat ez többé-kevésbé zavarja.

A színészek, mielőtt belefogtak a sztoriba, azt kérték, hogy a teremben ülők meséljék el, milyen diákcsínyeket követtek el. Az általam látott korábbi előadás többségében felnőtt közönsége erre nagyon jól reagált, jobbnál jobb sztorikat meséltek: az egyiküké egy magyarórán esett meg, poénja pedig a tanár, Békés Pál reakciója volt. Ezek után engem is meglepett, hogy ugyanerre a kérésre a scheiberes diákok szokatlanul hallgatagok lettek. Szóval másfél héttel később feltettem nekik a kérdést, ők hogyan és mire emlékeznek a vendégjátékból.

– Az indítás felesleges volt.
– Nem volt felesleges, mert ez alapozta volna meg az előadást.
– De senki nem mondott semmit, ezért volt felesleges.
– Azt nem tudhatták előre, hogy senki nem fog semmit mondani.
– Jó, de mivel utólag beszélgetünk róla, most mégiscsak mondhatjuk, hogy felesleges volt.
– Igen, de ez a része nem rajtuk, hanem rajtunk múlt. Például voltak bent tanárok is, akik előtt azért bármit csak nem mond az ember… Aztán nagy nehezen valaki elkezdett valamit, ami persze nem is róla szólt, hanem másvalakiről, aki csinált valami csínyt.
– Speciel éppen Tamás bá indította el azzal, hogy ő kezdett bele egy nála megesett történetbe, és akkor hirtelen többen is mesélni kezdték valaki másnak a csínytevését.
– Hát, azért ez nem volt így az igazi.
– Nem lett volna azzal semmi probléma, ha bemegyünk, és azonnal a sztoriban vagyunk, aztán csak utána beszélgetünk. Arra már nyugodtan számíthattak volna, hogy ha jól töltünk velük annyi időt, amennyi alatt eljátsszák nekünk a történetet, akkor feloldódunk.
– És ez be is jött, mert a játékuk nagy hatással volt, hiszen lényegében mindenki úgy figyelt, ahogy a Scheiberben csak különleges esetekben szokás.

Az előadás mindezek ellenére tényleg pillanatok alatt bevonta a diákokat. A történet talán ugyanazért hangzik erőltetettnek, mint a drámairodalom nagy része, amely ugyancsak a valóságból ered: a hatalmával aránytalanul visszaélő igazgatóról szól, aki még az amorális, pályaalkalmatlan tanárokat is felvonultatja a teljesen helyénvaló kritikus gesztusra vetemedő néhány diákkal szemben. De a *Rinocéroszok* a mai magyar valóság lényegét mutatja meg: a durva hatalmi túlkapásokat, a teljes intézményrendszer tehetetlenségét és korruptságát, az intézményekben dolgozó személyek számító, gyáva lakájmentalitását, a kritikát megfogalmazó, kicsiben, de mégiscsak cselekvő ember kiszolgáltatottságát.

Az előadás ezen túl rámutat arra, hogy a hierarchikus rendet fenntartó és újratermelő, több száz éves hagyománynyal rendelkező rémpedagógia ma is él. Az a legkevesebb, hogy nevelés és oktatás címén nem a gyerek szükségleteihez alkalmazkodik, hanem a felnőtt tanáréhoz. De azt is tudjuk, hogy a totalitárius uralom alanya és tárgya az önállóságától megfosztott vagy arról lemondó engedelmes és védtelen ember, akinek állandó bizonytalanságélménye van. A feldolgozott eset éppen azért dermesztő, mert a hatalom olyan kamaszokat vesz célkeresztbe, akik egy mémmel kissé félénken és ügyetlenül, de mégiscsak ezt az alapvetést problematizálják. És megértettük közben, mennyire rettenetes lehet, ha azok mennek el mellettünk a folyosón, vagy tartanak éppen órát, akik tevékeny részeseivé váltak a hajtóvadászatnak, ami egy diáktársunk ellen folyik. Persze jól ismert tény: általában többen vannak, akik nem állnak ki magukért, másokért, mert nem keresik a bajt. Az előadást nézve mi mégis egyre inkább azonosultunk a „bajkeverőkkel". Ez az, amire egy hasonló ügyet feldolgozva a színház képes lehet.

A bolondok napi szerepcsere (április 1-én az egyik diák tanárszerepben tarthatott órát) ügyes dramaturgiai megoldás volt, és a csapat több hasonló technikával adott a figuráknak rövid, de virulens életet. A három színész néhány szempillantás alatt nagy meggyőző erővel tudott figurát váltani. A szüzsé részletei, még ha nem is voltak tökéletesen azonosak a valósággal, érzékletesen ragadták meg a drámai lényeget.

– A jelenetváltásokat, amikor karakterek is cserélődtek, énekléssel oldották meg, így akkor sem lehetett kikapcsolni: ezzel még inkább fokozták a figyelmet, nem csak azzal, hogy egészen közel, szinte köztünk játszottak.
– Ez a közelség nekünk könnyebbé tette az egészet, de a színészeknek szerintem nehezebbé.
– Nem hiszem, hogy egy színésznek ez nehézség. Pláne, hogy a történet szerint hol egy osztályban, hol egy igazgatói irodában vagyunk: az pontosan ilyen, legalább nem kellett eljátszaniuk.
– Mellékesen valószínű, hogy nálunk is vannak, akik tanárokról csinálnak mémeket. Viszont az biztos, hogy nem Adolf Hitlerrel, mert itt annyi esze azért van az embernek, hogy ezzel nem viccel. Ne nézzetek így rám, én nem szoktam ilyet csinálni, csak mondom.
– Ha ebből a történetből csak azt emeli ki valaki, hogy Hitlerhez hasonlítják a tanárt, akkor az durván hangzik. Azonban ha az ügy egészének kontextusához mérjük, akkor már más a helyzet. Az iskolaigazgatónak illene tudni, amit lényegében minden internethasználó tud, hogy ezt a filmrészletet már annyiféleképpen használták, hogy már nem is az eredeti jelentése a lényeg, hanem ez egy tetszőlegesen felhasználható alak. És akkor azt is tudná, hogy ez egy vicc,

ami persze nem véletlenül olyan népszerű, és helyettesíthető be annyiféleképpen.
– Egyébként az milyen, hogy az igazgató egyből a hitleres szálon kapta fel a vizet, nem azon, hogy a tesitanárról ilyet állítanak?! Személyes sértésnek vette az egészet, de azt nem akarta felfújni, hogy nem vette észre, mit művel az ő alkalmazottja. Ügyes.
– Az viszont tényleg kemény, hogy kiderült, a tesitanár együtt van egy tanítványával, ami tudtommal bűncselekmény. És ha ez az igazság, akkor mi a probléma azzal, ha valaki kimondja az igazságot?
– Azt ki mondta, hogy ebben a történetben nem probléma az igazság kimondása?
– Senki. De akkor miért voltak olyan hülyék, hogy olyan helyre tették ki, ahol az igazgató is megtalálja? Miért nem valami zárt csoportba inkább?
– Hát, én nagyon át tudtam érezni, mert bár nálunk a tanárok nem élnek vissza a hatalmukkal ilyen mértékig, de az előző iskolámban felsőbbrendűnek képzelték magukat.
– Igen, át lehetett érezni, mert a színészek bár idősebbek nálunk, mégis mind nagyon hihetők voltak. Domokos Zsolt azonban még közülük is kitűnt azzal, hogy mekkora átalakulóművész. Mondjuk, ha jobban belegondolok, őt nem tudtam volna elképzelni diáknak, jó, hogy nem is játszott ilyet. Olyan tesitanár arca van.

A színészek az előadás végén részben még szerepből kínálták fel a scheibereseknek a médiaszakkörös dilemmát: hol és milyen szöveg jelenjen meg a történtekről? Részben, mert az iskolaújságot szerkesztő tanár szerepben maradt, a másik két színész viszont nem: egyikük önkényesen két csoportra osztotta a diákokat, és arra kérte őket, hogy érveljenek az iskolaújságban való megjelenés mellett, illetve ellene.

– Aszerint osztottak minket szét, hol ültünk. Na, az nem volt jó. Szinte senki nem akart a megjelenés ellen érvelni. Úgyhogy nem is tartottuk be, amit kértek.
– Nekem azért voltak fenntartásaim, hogyan döntsek, tekintve, hogy a csínytevők egyáltalán nem kívánták vállalni a felelősséget a cselekedeteikért, de azt belátom, hogy nem ez volt a lényeg.
– Ráadásul elég érthetetlen volt, hogy amikor az iskolaújságot szerkesztő tanár meghallgatott egy érvet, csak annyit mondott, hogy igen, ez jó. Aztán később kicsit ellenkezett, de mintha mindegy lett volna, mit mondunk, mert minden ötlet tetszett neki, és nem alakult ki olyan vitaszerűség, amitől elhittük volna, hogy komolyan kérdezi, mert komolyan nem tud dönteni.
– Talán ha ők a játékban nem sorolnak fel és nem fejtenek ki szinte minden lehetséges érvet, hanem megkérdezik tőlünk, aztán folytatják, és úgy fejezik be, az mindenkinek, még nekik is érdekesebb lett volna.
– A legvégén aztán három csoportban kellett egy-egy cikket írnunk, ami nem volt valami jó ötlet, mert tizenöten-húszan voltunk egy csoportban, és a mi színészünk csak kiadta a feladatot, de aztán nem segített. Lehet, hogy neki sem volt ötlete, hogyan is tudnánk ennyien együtt írni. Végül csak két-három ember ötlete tudott érvényesülni, és valamelyik lány megírta. Én lehet, hogy akkor már nem is figyeltem…
– Nálunk Borsányi Dániel próbálta bevonni az embereket, de nála is csak három-négy ember dolgozott, igaz, ők rendesen.
– Jó, de hát ennyi idő alatt egy normális cikket biztos nem lehet megírni, egy összevágott valamit meg minek.
– A legvégén még vártam, hogy történjen valami.
– Legalább elmondhatták volna, hogy ez a sztori tényleg megtörtént.
– Ha András nem mondja, akkor én még most sem tudom.
– És ez baj? Nem mindegy, hogy megtörtént, vagy sem?

Mi? k2 Színház: Rinocéroszok – avagy a diákcsíny-enciklopédia
Hol? Scheiber Sándor Gimnázium és Általános Iskola
Kik? Borsányi Dániel, Borsi-Balogh Máté m. v., Domokos Zsolt / Rendező: Fábián Péter

Borsi-Balogh Máté, Domokos Zsolt és Borsányi Dániel. Fotó: Olasz Liza

NAGY KLÁRA

A MÚLTAT S JÖVENDŐT

#MINDENKITÖRTÉNET – Trafó; Felnőttkorunk '89 – MU Színház

A magyar színház hagyományosan nem foglalkozik túl sokat térbeli vagy társadalmi környezetével. Az évadtervek és projektek sokkal inkább a színházvezetők, vezető rendezők, illetve a körülöttük kialakult kulturális elit ízlését, problémafelvetéseit tükrözik, mint a környező terület kérdéseit. A színház ebben a rendszerben szigetként értelmeződhet, mely kiszakadást nyújt legalábbis szűkebb közegünkből, és hogy ez oázis vagy rezervátum, mindenki döntse el maga. Ha időtlen klasszikusok helyett aktuális keretből fogalmaz egy előadás, az gyakran nagypolitikai esemény lecsapódását jelenti. Vagyis az előadás makroszintről közelít a mikroszintre, nem pedig fordítva, az egyszeri ember szemszögéből értelmezi a közéleti történéseket. Ezek a tendenciák bár széles körben elterjedtek, nem determináltak. Változtatni látszik rajtuk például a közösségi színház műfaja, melynek új és erőteljes lendületet adott a Színház- és Filmművészeti Egyetemen nemrég indult drámainstruktori képzés.

A Trafó huszadik születésnapja alkalmából bemutatott *#MINDENKITÖRTÉNET* a fentiekben felvázolt kérdésekre ad kifejezetten elegáns választ. Az intézmény saját története helyett közönsége, közössége történeteivel foglalkozik, azokkal, akik végső soron a Trafót megtöltik élettel. A Trafó Gondolat Generátor műhelyének közösségi színházi előadása Szepes Anna és Török Tímea vezetésével a résztvevők „húszévességének" tapasztalatait járja körül. Különösen izgalmas, hogy bár az ilyen programokban való részvételt számos körülmény (térbeli és társadalmi távolság, szabadidő és szabad energia hiánya) nehezítheti, a szereplők itt nagyon sokfélék. Egy nem olyan tág közegből mégis széles merítés. Mert vannak itt fiatalok és kevésbé fiatalok, van óvónő, fényképész és egyetemista.

A nézőket az egyes előadók által készített külön-külön installációk fogadják, melyek konkrét jelentőségét könnyebb felmérni, mint jelentését, hisz mind a húszévességhez kapcsolódó személyes értelmezések, emlékek. Van itt 1953-ra datált levél, IKEA-s szék, bögre a Gyüttment Fesztiválról, matrica a Kolorádóról, bicska, Ulickaja-könyv. Az előadás alatt az installációk egy-egy darabja köré épült miniuniverzumokba kapunk betekintést. Az élmények néha szinte zavarba ejtően intimek, mind egy utólag sorsfordítónak bizonyult eseményről, folyamatról szólnak, olyan történetek hangzanak el, melyeket amúgy az ember csak egy hosszú beszélgetés után tud meg egy általa nagyon szeretett embertől. Az előadás szerkezete valójában nagyon egyszerű: a szereplők egymás után mesélik el, adják elő húszévességükhöz kapcsolódó történeteiket írásvetítő segítségével. Egy kivétel van csak, az utolsó előadó, aki éppen húszéves, Várhegyi Valentina. Ő sokkal inkább egy állapotot ír le. Logikus, hisz általában később vesszük észre egy-egy esemény ívét, nem a történés közben, és úgy is el kell telnie ahhoz egy kis időnek, hogy egységes koncepcióba halványodjanak az emlékek. Hallunk itt többek között szerelmi, felnövés-, kibontakozás- és bulitörténetet, csupa olyan sorseseményt, melyek nagy eséllyel velünk is megtörténtek, én legalábbis irreálisan sokszor éreztem aha-élményt. A legszemélyesebb és legkiszolgáltatottabb szintről indulnak, és pont ezért tudnak hitelesen rámutatni nagyobb jelenségekre. Ami a legmélyebben személyes, az egyben a legáltalánosabb is.[1]

A szereplők persze nem profik, a „bakik" viszont épp a dolog természetességét erősítik, hiszen ki ne keresgélné a szavakat, miközben történetet mesél, ezzel csak az „egy közülünk" hatás erősödik. Sematikusságot (olyan elemeket, amilyenek közösségi előadásokon gyakoriak) az átállásoknál éreztem.

Az intézményi múlt mellett a közelmúlt politikuma sem túltárgyalt téma, példának okáért a rendszerváltásról meglepően kevés szó esik a magyar színházakban. Annak ellenére, hogy nincs olyan család, amelyiknek ne forgatta volna fel gyökeresen az életét. Mindenhol vannak sztorik az elbocsátásokról, a privatizációról, a kárpótlási jegyekről, a vasfüggöny lebontásáról, a köztársaság kikiáltásáról, a hirtelen lejtmenetről vagy felemelkedésről. A második világháború vagy 1956 eseményeinek, kérdéseinek feldolgozásában szerencsére sokkal előrébb tartunk. De a rendszerváltás időszaka középiskolában is könnyen marginalizálódik, 12. osztály végén mindenki rohan a tananyaggal, hagyná már a fenébe az egészet, meg hát ugye az érettségi is vészesen közel van. Így lesz egy mindenki jelenére kihatóból a történelemkönyv el nem olvasott fejezete, pedig a magyar társadalom aktuális kérdéseit, mint a tömeges hajléktalanság vagy a vízfejűvé vált ország problematikája, egyszerűen nem lehet a rendszerváltás ismerete, utólagos értékelése nélkül tárgyalni.

A MU Színházban a IV. OPEN Közösségi és Részvételi Színházi Fesztivál részeként bemutatott *Felnőttkorunk '89* erre a hiányra ad kiváló választ. Az előadás, melyet egy hat éve működő, hatvanéves kor feletti civilekből álló csoport hozott létre Sztripszky Hanna vezetésével, egy trilógia második része (az első a *Gyermekkorunk '56* volt). A múltfeldolgozást fókuszba helyező közösségi színházi előadások érdekes és számomra kissé sematikus módon majdnem mindig fiatalok részvételével jönnek létre. Ez alól kivételt képez például az intergenerációs *Hátra arc!* a Katona József Színházban, amely ugyancsak a MU Színház együttműködésével született meg. Nyilván könnyebb a fiatalabb korosztályt

1 Carl R. Rogers, *Valakivé válni: a személyiség születése,* ford. Simonfalvi László (Budapest: Edge 2000, 2004), 54.

bevonni a közös játékba, az eseményeket átélők hitelességét velük mégis nehéz pótolni. A *Felnőttkorunk '89* vitaszínház, azaz az este folyamán egy moderátor segítségével a közönségnek is többször lehetősége van adott kérdések mentén vitatkozni. Maga a közönség összetétele is érdekesen alakult az általam látott estén, főleg a hatvan felettiek és a gimnazista korosztály képviseltette magát: előbbiek a rendszerváltást már középkorúként élték meg, utóbbiak 1989-ben még tervben sem voltak. A viták dinamikusan zajlanak, láthatóan mindenkinek van mondanivalója az olyan kérdésekről, mint: „Szerinted sikeres volt-e a rendszerváltás?", „Sikeres volt-e a családodnak a rendszerváltás?", „Felnőtt-e a magyar társadalom ahhoz, hogy a demokráciát működtesse?", „Te személyesen felnőttél-e ahhoz, hogy egy demokráciát működtess?" Az est fő gyengesége is ide kötődik: mivel az első kérdés nem egyértelmű, így sokkal inkább az értelmező vita viszi el az időt, nem pedig a valódi érvek. A diszkussziót persze árnyalja – ahogy egy néző ki is emeli –, hogy az előadáson túlnyomó többségben a rendszerváltás nyertesei vesznek részt. Hisz mekkora az esélye például annak, hogy egy, a munkásszállók megszűnése miatt hajléktalanná vált ember szombat este egy újbudai színházban akár nézőként, akár alkotóként megjelenjen, ahogyan az is jelentősen befolyásolja a demokráciában való aktív részvételt, hogy az illetőnek meg kell-e küzdenie a mélyszegénység velejáróival.

A nézők rendszerváltáshoz fűződő önellentmondásos viszonya a vitán kívül is megjelent. Az előadás elején a moderátor megkérte őket, hogy írják fel cetlikre, milyen fogalmak jutnak eszükbe a rendszerváltásról, és ezeket a fogalmakat az este folyamán a résztvevők beépítették, felolvasták. A „jön a Kánaán", az „Orbán Viktor", a „gengszterváltás", a „csalódottság" és a „szabadság" nem meglepő, az viszont különösen pikáns, hogy az utolsó kettőt azonos ember írta. Az előadás előtt és után lehetőségünk nyílik az előtérben a szereplők által készített kiadványokat, fanzinokat olvasgatni. Vannak köztük választási plakátok, kárpótlási jegyek, kép Kádár Jánosról és még sok egyéb apróság. Ezek a füzetek pont attól működnek, amitől az elmúlt években a fanzinkultúra is egyre emelkedőben van: ide őszintén lehet bármi fontosat összeválogatni, néha megkapóan *trash*be hajlóan.

A vitának finoman megágyaznak a jelenetek, a személyes élményeken alapuló monológok és a haikuk. Felmerül az ügynökökkel való el- és leszámolás, a tömeges elbocsátás, a hirtelen jött tömeges munkanélküliség kérdése is, ám egyik jelenet sem állít, hanem különböző oldalakat mutat be, és kérdez. Ez alól az egyetlen kivétel talán a szabad utazás lehetőségének témája volt, amelyet nem is árt többször felhozni a fiatalabb generációnak mint értéket, hiszen mi már békésen és magától értetődően alusszuk át az osztrák–magyar határt. Az este egyedülálló módon adott lehetőséget minél több nézőpont megismerésére és konstruktív vitára.

De a remekül kitalált koncepció semmit sem érne a szereplők és a moderátor nélkül. Első pillantásra látszik, hogy összeszokott csapatról van szó, olyan emberekről, akiknek fontos az előadás. A civilségből származó apró bakik is csak a csapatjáték dinamikáját mutatják meg, a súgások az életszerűséget segítik. A szereplők hitelessége áthatja az előadást. A darab végén kifele menet mindenki felírhatja egy újabb cetlire, hogy szerinte mitől változna a magyar közélet, hogy huszonöt év múlva ne ez a dal legyen. Én is írtam, hátha bejön. És kíváncsian várom a trilógia befejező részét.

Mi? Gondolat Generátor: #MINDENKITÖRTÉNET
Hol? Trafó Kortárs Művészetek Háza
Kik? Cseh-Szombathy Márton, Csetri Orsolya, Koszty Andrea, Márta Matild, Papp Katalin, Sulyok Rozi, Szetlik Péter, Szikszai Bálint, Várhelyi Valentina / Csoportvezetők: Szepes Anna, Török Tímea / Dramaturg: Szász Hanna / Konzulens: Kelemen Kristóf

Mi? Felnőttkorunk '89
Hol? MU Színház
Kik? Fullár Gyula, Gárdos Mari, Horváth László, Horváth Lászlóné, Jenes Eszter, Kabai Erzsébet, Kaposvári Mari, Kiss Károly, Konkoly Thege Marianne, Kovács Zoltánné, Ladányi Zsóka, Radvánszki Katalin, Still Tamásné, Terék Katalin, Vaszilievits-S. Györgyné, Velancsics Gabriella / Dramaturg: Róbert Júlia / Rendező: Sereglei András

A cikk szerzője épp hozzászól a Felnőttkorunk '89 című előadáshoz. Fotó: Tóth Bence Mihály

Várhelyi Valentina a #MINDENKITÖRTÉNET című előadásban. Fotó: Trafó

PRESSBURGER CSABA

NÉZŐHIBÁZTATÁS

Tasnádi István: Nézőművészeti Főiskola – Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

Kucsov Borisz, Mess Attila, Mészáros Gábor. Fotó: Molnár Edvárd

Elsőre magam is meglepőnek találtam, hogy Urbán András Tasnádi István *Nézőművészeti Főiskola* című drámáját viszi színre saját színházában. Hiszen mind Urbántól, mind az általa igazgatott Kosztolányi Dezső Színháztól távol áll a klasszikus értelemben vett szórakoztatóipar, amit az előadás színlapján szereplő meghatározás, tudniillik a „bohózat" sugall, de még a társadalmi szatírának az a könnyedebb, sokszor hahotázásra ingerlő válfaja is, amit a Tasnádi-darabok kínálnak.

Urbán rendezői világát a testiség fokozott szerepe, a fizikai és pszichikai erőszak megjelenési formái, a végletekig kiélezett szituációk, a színpadi mozgás önkifejező ereje, a filozofikus kérdésfelvetés, a konfrontatív társadalomkritika jellemzi. A Tasnádi-darab pedig mégiscsak egy bohózat: ha van is benne egy s más a felsoroltak közül, legfeljebb felhabosított változatban. Hirtelen nem is tudnék olyan Urbán-rendezést mondani, amely korrespondálna a *Nézőművészeti Főiskolá*val, de KDSZ-es előadást is csak kettőt: a 2009-ben bemutatott *Terápiát* és a 2017-es *Felhő a nadrágban*t – előbbit Olivera Đorđević, utóbbit Kokan Mladenović vitte színre.

Meglepőnek találtam a darabválasztást azért is, mert Tasnádi a másik szabadkai székhelyű színház magyar társulatának – némi túlzással – a „háziszerzője": a Népszínházban 2000 óta négy Tasnádi-művet is repertoárra tűztek és nagy sikerrel játszottak. S aki ismeri a városon belüli színházi viszonyokat, az tudja, hogy a két intézmény, illetve azok meghatározó személyiségei között hosszú ideig folyt az ellenségeskedés, ami az utóbbi időben szerencsére kevésbé érezteti romboló hatását. Ez a cseppet sem egészséges rivalizálás odáig fajult, hogy nemcsak a két színház alkotói nem jártak egymás előadásaira (tisztelet a kevés kivételnek), hanem az egyébként sem túl nagy számú nézőközönséget is sikerült bizonyos mértékben megosztani, vagy épp elriasztani a színházlátogatástól.

Nyilván más okai is vannak – sőt, megengedem, más okok talán többet nyomnak a latban –, de tény, hogy a két szabadkai színház egyik legfőbb közös gondja a nézőhiány. És mivel a kivándoroltakkal, a meg nem születettekkel vagy a televízió vonzásköréből szabadulni képtelenekkel nem tölthető be a

nézőtéri *konfúz beszívódás*,[1] marad a nézőhalászat, vagy szebben mondva: a nézők elhódítása, vagy még szebben mondva: a két színház nézőközönségének egyesítése, az átjárhatóság újbóli szavatolása.

A *Nézőművészeti Főiskola* színrevitelével, ebben a választásban nyilván volt egy arra irányuló szándék, még ha ez a szándék ironikus volt is, hogy elhitesse: a mindeddig „társadalmilag elkötelezett", „avantgárd hagyományokat képviselő",[2] „gerilla aktivista", „Artaud-nál is kegyetlenebb", „kísérletező", „posztdramatikus", „más" (vagyis *szent és érthetetlen*) színházat művelő Urbán András immár a *szórakoztatóiparban utazik,* amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy leszerződtette a Népszínház egykori színészét, a varieté koronázatlan királyát, az óceánok lézengő ritterét,[3] Mess Attilát.

Szándékosan nem is a premierre vagy a reprízre foglaltam jegyet, hiszen ezeken rendre a törzsközönség tölti meg a nézőteret, hanem a harmadik előadásra. Arra voltam kíváncsi, vajon sikerül-e bevonzani a KDSZ-be hagyományosan nem járó nézőket, és ha igen, milyen lesz a reakciójuk, ha mégsem egészen azt kapják, amire számítottak.

A *Nézőművészeti Főiskola* persze valóban fergeteges bohózat, legfeljebb nem teljesen úgy működik, mint azok a vígjátékok, amelyekhez a klasszikus kőszínházba járó néző hozzászokott. Hiszen mind tematikailag, mind technikai értelemben felszámolja a nézőtér és a színpad, a néző és a színész közötti demarkációs vonalat. Tematikailag azért, mert a darab középpontjában a néző (biológiája és pszichológiája) áll: a cél a nézővé nevelés egy olyan utópisztikus korban, amikor a parlagon maradt színészek újra szeretnék nyitni a hordaként viselkedő közönség, majd pedig a fokozódó nézőhiány miatt kormányzatilag bezáratott színházakat. Technikai értelemben pedig azért, mert egyszerűen kihagyhatatlan ziccer az előadás közönségét „érintetlenül" hagyni, nem bevonni, nem vegzálni egy kicsikét. Ezt pedig a konzervatív néző nem feltétlenül síveli, az intim szférájába történő behatolást rosszul viseli, és nem biztos, hogy szórakoztatónak találja, illetve bizonytalan az adekvát reakciókat illetően.

A harmadik este telt házas volt, és meglehetősen sok olyan nézőt láttam, akit nem lehetne a KDSZ törzsközönségéhez sorolni. Tehát a nézőhalászat eredményesnek bizonyult – nyugtáztam magamban –, még annak dacára is, hogy a Népszínházban szintén volt aznap magyar nyelvű előadás. Viszont éppen e nem teljesen KDSZ-kompatibilis közönség miatt az előadás önnön beteljesülésévé vált, vagyis a benne felmerülő problematika az aktuális, éppen játszott előadásra is leképezhető volt. *A színészek hiába közöltek intenzíven, az energia megrekedt valahol a nézőtér és a színpad között. A köztünk levő láthatatlan fal, ez a virtuális vasfüggöny megszűrt mindent.* Ezt a nézői *képernyődefektust* egyszerűen nem tudták áttörni a színészek, nem jött lére *szinkronrezonancia* a színész és a néző között. *Nem volt együttlégzés, amely létrehozta volna a kohéziót.*

Mi? Tasnádi István: Nézőművészeti főiskola
Hol? Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka
Kik? Kucsov Borisz, Mess Attila m. v., Mészáros Gábor / Dramaturg: Góli Kornélia m. v. / Zeneszerző: Mezei Szilárd m. v. / Kosztümtervező: Marina Sremac m. v. / Mozgás: Tomin Kiss Anikó / Rendező: Urbán András

Hangsúlyozom: kizárólag a harmadjára játszott előadásról beszélek.

A nézők bevonásával zajló, az azonnali nézői visszajelzésekre alapozó előadásoknál az improvizáció lehetősége, a színpadi játék az aktuális közönséghez való idomítása, a nézői görcsök oldása nagyban hozzásegít a sikerhez. Ha azonban az efféle előadások formailag kötöttek, a kifejlet lutrivá válik, hiszen a közönség vagy veszi a poénokat, együttműködik, feloldódik – vagy nem.

A *Nézőművészeti Főiskola* pedig egy formailag kötött darab, a rögzített szöveg viszont teljes egészében színészi improvizáció eredménye,[4] méghozzá a 2003-ban bemutatott, azóta több mint 350 reprízt megélt kultikus előadás gerincét adó színészpáros, Mucsi Zoltán és Scherer Péter teremtménye, akik – miként arról az író, Tasnádi vall – nem belebújtak a figurák bőrébe, hanem az ő bőrük lett a figuráké. A szabadkai színészeknek pedig úgy kellett eljátszaniuk a sikerközpontú, szórakoztató zenés színházat preferáló, korpulens Vancsók Máriót (Mess Attila), az Artaud-i alapvetéseken nyugvó avantgárd színházeszményt valló, szikár és kíméletlen Szagolnyák Imrét (Mészáros Gábor), valamint a csecsemőként a színház nézőterén talált, színházban nevelkedett, 18 éves koráig 6480 előadást látott, élő színházlexikonként funkcionáló Színházi Lacikát (Kucsov Borisz), hogy játékuk mindvégig improvizációként hasson, holott nem az volt, mert nem az ő improvizációjuk volt. S noha Urbán keresve sem találhatott volna ideálisabb színészeket Vajdaságban Messnél és Mészárosnál, akik mind alkatilag, mind pedig habitusuk és művészetfelfogásuk tekintetében, illetve eddigi szerepeik alapján ennyire jól belebújtathatók lettek volna Vancsók és Szagolnyák bőrébe, mint éppen ők,[5] az előadásba kódolva volt az, ami a második repríz alkalmával meg is történt: jelesül, hogy előbb-utóbb belefutnak egy nem eléggé felszabadult, a poénokra nem vevő, az interakciótól tartózkodó közönségbe.

De vajon lehet-e a nézőket hibáztatni, ha az egyébként becsületesen színpadra tett előadás nem hoz átütő sikert? A politikailag korrekt válasz nyilván az volna: nem. Mert a néző szent, a nézőt a színháznak a tenyerén kell hordoznia, a néző nélkül nincs színház. Én viszont azt mondom: picsába a politikai korrektséggel, tisztelt szabadkai közönség, tessenek magánórákat venni Szagolnyák és Vancsók tanár uraktól, mielőtt Urbán-előadásra jönnek!

1 A dőlt betűvel szedett kifejezések és mondatok az előadásból valók – jelentésük nem feltétlenül egyezményes.

2 Urbán 2013-ban elsőként részesült az Avantgárd Tradíciója-díjban (Tradicija avangarde), amelyet egy Vujica Rešin Tucić és Vojislav Despotov néhai szerb avantgárd költők nevét viselő alapítvány ítél oda minden évben; noha a díj elnevezése is egy merő oximoron, a kifejezés, illetve a mögé vetíthető tartalom alkalmas lehet a díjazott eddigi munkásságának felcímkézésére.

3 2002-ben Mess Attila játszotta a Tasnádi István *Titanic vízirevü* című színműve alapján készült népszínházas előadás főszerepét. A darabban a beszédes nevű kalandor, Ritter Dénes hét-nyolc év után visszatér Pestről a szülőfalujába, ahol régi cimborájával, a polgármesterrel (akit egyébként egy másik felállásban, a Bárka Színház 1998-ban bemutatott előadásában épp Scherer Péter alakított) kipofoznak egy régi hajót, hogy ezzel induljanak útnak. Mess Attila hét-nyolc év kihagyás után tért vissza szülővárosa színpadára, miután évekig hajóskapitányként szelte a habokat. Mindez véletlen egybeesés lenne csupán?

4 Tasnádi István, „Ki írja a színházat?", *Színház* 51, 10. sz. (2018): 43–45.

5 Színházi Lacika figurája inkább passzív, a darabban sokkal kevésbé hangsúlyos, mint a másik két szerep; kizárólag ezért nem lehet egy napon említeni Kucsov Borisz kiváló alakítását a másik két színészével.

SZERZŐI VÁLTOZAT

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem 2018 novemberében ismét drámaíró tábort szervezett a New York-i Lark Play Development Center közreműködésével, amelynek keretében az intézmény drámaíró szakos hallgatói és tanárai, valamint színművészei közös alkotófolyamatban vehettek részt. JOHN CLINTON EISNERrel, a Lark művészeti vezetőjével, a workshopokat irányító RAJIV JOSEPHfel, illetve a két vendégíróval, a Pulitzer-díjas MARTYNA MAJOKkal és LUCY THURBERrel DÉZSI FRUZSINA az amerikai színházi rendszerről beszélgetett.

John Clinton Eisner

Rajiv Joseph

– Maga a Lark egy nemzetközi színházi laboratórium, amelynek célja, hogy összehozza az egyedi hangon megszólaló alkotókat, és ezzel egy globális közösséget hozzon létre. A módszereket tekintve mégis miben különbözik ez a szervezet a többi alkotói programtól, támogatási formától?

Rajiv Joseph: Az például nagyon fontos, hogy mi nem drámákat mutatunk be, hanem az erőforrásokat biztosítjuk egy-egy szöveg fejlődéséhez. Ennek egyik kulcspontja, hogy igyekszünk megteremteni a párbeszéd lehetőségét, ugyanis hiszünk abban, hogy a különböző vélemények termékeny vitákat tudnak elindítani, elvégre jó esetben minden drámaíró arra törekszik, hogy valahogy megértse a társadalmat, vagyis azt a konkrét, aktuális világot, ami körülveszi.

Lucy Thurber: A Lark képes megteremteni az alkotás biztonságérzetét. Sikerült kialakítaniuk egy jól működő ösztöndíjrendszert, illetve különböző tematikájú drámaíró workshopokat is tartanak, így minden alkotó megtalálhatja azt a közeget, amiben az ő konkrét szövege a lehető legtöbbet fejlődhet. Én egyedül itt tudok igazán kibontakozni – nemcsak mint író, hanem mint individuum is –, mert érzem, hogy figyelnek rám, és a lehető legmélyebben próbálnak megérteni engem és a munkámat. Emellett a Larknak rengeteg nemzetközi csereprogramja van, ami azért is fontos, mert Amerikában kifelé teljesen zártak a határok, nagyon nehéz eljutni más kultúrákba. Ez teljesen nonszensz, mert olyan, mintha nem lenne közünk ahhoz, ami a világ másik felén történik. Azt hiszem, ez a fajta zártság és szűkösség az, amivel az amerikai színház ma igazán küzd. Egyszerűen képtelenek vagyunk megérteni, hogy nem csak Amerika és London létezik.

– A zártság problematikája megjelenik a színházi szövegekben is? Mik most a fő irányzatok az amerikai kortárs drámában?

Martyna Majok: A legtöbb kortárs dráma lineáris történetvezetésű – legalábbis azok, amelyek a Broadwayn futnak. Ez elsősorban kereskedelmi, és nem alkotói szempont, ahogyan a realizmushoz való ragaszkodás is. Ugyanakkor ezeket mégsem mondanám tendenciáknak, hiszen az Off-Broadway színházak nem igazodnak sem a klasszikus szabályokhoz, sem a képzeletbeli néző képzeletbeli elvárásaihoz.

L. T.: Ezek az elvárások egyébként éppen azért működnek ilyen erősen, mert rengeteg pénzbe kerül színházat csinálni. A jegyárak szintén magasak, a gazdasági tényezők pedig erősen beleszólnak az egész alkotófolyamatba, hiszen minden új

bemutató óriási kockázat. Éppen ezért a producerek mindig pontosan kikalkulálják, hogy vajon milyen típusú előadásokra lehet elég jegyet eladni, mennyit érdemes belefektetni a létrehozásba, hogy semmiképpen ne legyen veszteséges. De ez a fajta számítás és centizgetés soha nem az író dolga. Nem is lehet az, hiszen ha mindezeket figyelembe vennénk, képtelenek lennénk túllépni a megszokott kereteken.

M. M.: Nem egyszer fordul elő, hogy az első szövegváltozat után a producer kihúzat egy karaktert, mert túl sok kérdés, bonyodalom merül fel általa. Ilyenkor azonban a húzott szöveg végtelenül sokat veszíthet az eredeti gondolatból, pusztán azért, mert a színháznak hét helyett csak hat színész áll rendelkezésére. A látszat ellenére ugyanis sokszor éppen azon az egy emberen áll vagy bukik a történet, és ha nincs elég időd és megfelelő biztonságérzeted ahhoz, hogy közvetíteni tudd az érveid, akkor elvész az egész. Nem vagyunk tökéletesek, a szövegek sem azok, de ha valaki más akarja kitisztítani belőlük a „szükségtelen" elemeket, az nagyon veszélyes tud lenni. A Larknál éppen azért születnek merész, kísérletező szövegek, mert senki sem akar minket irányítani.

– Ezek szerint vannak még olyan témák, amelyekről nem illik színházban beszélni?

M. M.: A színházban elvileg mindent meg lehetne csinálni, csak a producerek gondolják azt, hogy léteznek tabuk – voltaképpen ezzel létre is hozzák őket. De szerencsére előbb-utóbb mindig bebizonyosodik, hogy tévednek, mert az embereknek nyílt párbeszédre van szükségük.

L. T.: Én úgy látom, hogy nincsenek kimondott tabuk, csak olyan dolgok, amelyekről maximum az öltözőben illik beszélni. És ez megint visszacsatolható a gazdasági okokhoz, különösen, ha a Broadwayt nézzük. Rengeteg ember ül be egy-egy előadásra, muszáj figyelembe venni a közízlést, és azt, hogy milyen témák érdeklik kimondottan a nézőket. A színháznak ezt a részét teljesen a pénz mozgatja, a bátrabb ízlésű közönség pedig nem Broadway-előadásokat néz.

R. J.: Fontos megjegyezni, hogy az amerikai színház és a Broadway közé nem lehet egyenlőségjelet tenni. A Broadway tulajdonképpen egy színházi karnevál iszonyatosan költséges előadásokkal, de a valódi amerikai színház nem így néz ki. A kisebb, regionális intézmények alkotják az igazi profilt. Persze ha íróként sikerül eljutnod a Broadwayre, az remek, rengeteg pénzt kereshetsz vele, de a sikert nem ezzel mérik.

John Clinton Eisner: A másik törvényszerűség, hogy a színház csak azok számára elérhető, akik rendelkeznek elegendő anyagi és kulturális fedezettel. Mi éppen ezért fordítunk kiemelt figyelmet a marginális közösségekre: olyan tehetséges íróknak biztosítunk ösztöndíjat, akik nem illeszkednek a *mainstream* vonalba, ráadásul családi hátterük, életkoruk, társadalmi státuszuk vagy akár nemük révén nehezen tudnak igazán nagy lehetőségekhez jutni. Feltűnően ritkán játszanak például olyan drámákat, amelyeket fekete írók írtak fekete közösségekről. Ha a statisztikát nézzük, az utóbbi 4-5 évben bemutatott darabok csupán 20%-át írták nők, és még ennél is kevesebbet jegyeznek valamilyen kisebbséghez tartozó alkotók. Mi az elmúlt évben körülbelül 150 drámát fejlesztettünk, és ennek 66%-át nő írta, és hasonlók az arányok a kisebbségek tekintetében is. Próbáljuk tehát támogatni azokat a művészeket, akiknek hiába van egyedi hangjuk, nem tudnak megfelelő pozícióba jutni, mert a producerek nem tartják őket elég eladhatónak. Nagyon érdekes a színháznak ez a fajta működése, hiszen úgy próbálják megjósolni, mire jön be a közönség, hogy valójában mindenkinek nagyon más élettapasztalata van, és sokan talán éppen azért ülnek be egy előadásra, hogy a színpadon végre kimondassanak azok a dolgok, amelyeket az életben megrögzötten elhallgatunk. Éppen ezért értek egyet Martynával: nézői elvárások nem léteznek, ez csupán egy mítosz. Jó darabok kellenek, és akkor azokat szeretni fogja a közönség.

Martyna Majok

Lucy Thurber. Fotók: Cristina Gânj

M. M.: Pontosan, egy mítosz, amely önmagát táplálja. A színházak csak nagyon ritkán mernek kockáztatni, pedig a kísérleti előadások mindig új közönségréteget vonzanak be. Én ebben egyébként látok némi fejlődést, és bár tagadhatatlanul lassan mozdulunk el az új irányába, mégis egyre több olyan producer van, aki végre hajlandó kitolni a határokat.

L. T.: Igaza van Rajivnak is, a Broadway nem a siker egyetlen útja. Az igazi munka a kisebb színházakban folyik, nem ebben az óriási gépezetben. Vidéken sokkal mélyebb, alaposabb alkotófolyamatban lehet részünk, a megbélyegzett dolgok kibeszélhetővé válnak. Sőt, igény van a kibeszélésre.

R. J.: Ha csak azt szeretnéd, hogy minél több embert elérjen a darabod, akkor természetesen tökéletes platform a

Broadway. De nem szabad elfelejtenünk, hogy a legjobb előadások listáján mindig a kisebb színházak vannak túlsúlyban.

L. T.: Én ezekben a kis színházakban építettem fel a karrieremet. Persze azok a dolgok, amelyek itt történnek, sosem rengetik meg a világot, de a szöveg egyszer csak terjedni kezd az egész országban. Átveszik egymástól a színházak, és mivel soha nincsenek egyenlő feltételek, folyamatosan alakul, fejlődik maga a dráma is. Nem akarok nagyon kategorikus lenni, de igazából az egyetlen dolog, amire az írónak szüksége van, egy közösség, amelyik meghallja a hangját, és nem a drámájába, hanem a személyiségébe fektet be.

– Különös, hogy ennyire hangsúlyozzátok a személyességet, Európában ugyanis abszolút rendezőközpontú a színházi struktúra. Nálatok milyen szerepe lehet az írónak egy-egy próbafolyamatban?

R. J.: Ezt például nagyon szeretjük az amerikai színházban, az író áll ugyanis a hierarchia csúcsán. Persze ez nincs mindig megfelelően honorálva, de a leglényegesebb döntéseket mégiscsak mi hozzuk meg.

L. T.: Természetesen a legjobb, ha az író és a rendező egyenrangú partnerként kezeli egymást, de ahogyan mondani szokás, Amerikában az írónak vétójoga van. Ha a rendező ki akar húzni egy jelenetet, összevonná a karaktereket, vagy akár csak olyan színészt szeretne szerződtetni, akit az író nem tart megfelelőnek, az azonnal azt mondhatja, hogy köszönöm, akkor ennek most itt a vége. Akár törölhetjük az egész előadást is.

M. M.: És meg is tesszük.

R. J.: Pontosan, az emberek ugyanis nagyon sokszor félreértik a mondanivalót. Vannak fontos jogvédő szervezetek is, amelyek elkülönítik a drámákat a többi hasonló műfajtól, például a forgatókönyvektől. A tévé és a filmes vállalatok ugyanis bármit megváltoztathatnak, de a színházban minden szót az író kontrollál. Valószínűleg ezért fizetnek kevesebbet, de legalább senki sem tudja szétverni a szöveget.

J. C. E.: És mint minden, ez is a kapitalista struktúra része. A drámaírók ugyanis független vállalkozók: létrehoznak különböző termékeket, de nem dolgoznak senkinek, szemben a rendezővel és a színészekkel. Ők fizetést kapnak a munkájukért, és hát sokszor egészen elképesztő összegekről van szó, főként a rendezők esetében. Egy hasonlattal élve: építhetsz házakat, lehetsz papírgyáros, termelhetsz olajat – vagy írhatsz drámát; és ha drámát írsz, akkor azt te birtoklod, ha pedig valaki be akarja mutatni, az olyan, mintha egy időre bérbe adnád a házad. Alapvető tehát, hogy megvédjük az ingatlan értékét. Az már más kérdés, ha egy televízió keres meg: ők nem kibérelik, hanem megveszik ezt az épületet, amiért aztán rengeteg pénzt ki is fizetnek.

– Miért ragaszkodtok ennyire kizárólagosan a szerzői szándékhoz? Nem lehet, hogy a rendező értelmezése még gazdagíthatja is a szöveget?

J. C. E.: Természetesen sehol sem lehet színházat csinálni tehetséges, érzékeny és elismert rendező nélkül, de számomra egyértelmű, hogy mindig az írónak kell vezetnie az alkotófolyamatot, mert akkor fog igazán arról szólni az előadás, amiről a szöveg eredetileg is beszélni akar.

M. M.: Vegyük például a klasszikusokat: nincs olyan ember, aki ne látott volna Shakespeare-t, pontosan ismerjük már a történeteket, a különböző értelmezési lehetőségeket, volt hozzá szerencsénk elégszer. Egy ilyen esetben teljesen rendben van az elrugaszkodás, a kísérletezés, hiszen több száz éves szövegeket próbálunk ráhúzni a mára. Elkerülhetetlen, hogy szabjunk rajtuk. De az új drámák esetében az írónak kötelessége megvédeni az első néhány bemutatót, hiszen még senki sem ismeri a szöveget, a mondanivalót, a szándékot. És hát könnyen lehet, hogy a rendező teljesen félreértelmezi az egészet, éppen ezért fontos, hogy legelőször a szerzői változat kerüljön színre. Utána jöhet a rendezői. De csak utána.

L. T.: Igen. Ezért is lényeges az a partneri viszony, amiről már beszéltem. Mert egyedül a rendező képes háromdimenzióssá tenni a szöveget, nekünk pedig nem szabad engednünk, hogy ezek közül a dimenziók közül bármelyik is sérüljön, különben már nem ugyanarról a drámáról beszélünk. Nem azt látjuk, amiért megírtuk a történetet. Tíz bemutatóval később ez már majdhogynem mindegy, de először mindenképpen világossá kell tenni a szándékot. Innen lehet majd később elrugaszkodni.

E számunk szerzői

Albert Dorottya (1992) tánckritikus, Budapesten él
Dézsi Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, egyetemi hallgató, Budapesten él
Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él
Kővári Orsolya (1980) szakíró, Budapesten él
László Ferenc (1976) történész, szerkesztő, kritikus, Budapesten él
Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, a Színház kritikusi mentorprogramjának résztvevője, Budapesten él
Ölbei Lívia (1966) újságíró, kritikus, Szombathelyen él
Pressburger Csaba (1976) újságíró-publicista, kritikus, Újvidéken él
Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
Puskás Panni (1987) kritikus, a Revizor kritikai portál szerkesztője
Simon-Hatala Boglárka (1976) gyógytornász, egészségtudománnyal foglalkozó kutató, Drezdában él
Török Ákos (1969) újságíró, a szinhaz.hu szerkesztője, Budapesten él
Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él
Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él
Visy Beatrix (1974) irodalomtörténész, kritikus, Budapesten él