SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2021 • március

LIV. évfolyam, 3. szám, megjelenik évente 10 szám

HU–ISSN 0039–8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Fritz Gergely, Gabnai Katalin, Molnár Zsófia, Nagy Klára, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

VÍRUSREAKCIÓK

2 Trencsényi Katalin: The Show Must Go On(line)
Hogyan formálja át a pandémia a brit színházat?

6 Néder Panni: Tószínpad, mélygarázs, parkoló
Vírusszínházi körkép Németországból

8 Megyeri Léna: Mi lesz veled, tánc?
Posztpandémiás dilemmák

11 Hodászi Ádám: Azok a fránya köhécselők
Vírusreprezentáció a kortárs magyar színházban

DRAMATURGIA II.

15 Mi változott?
Körkérdés dramaturgokhoz – a dramaturgiáról: Adorján Beáta, Bíró Bence, Dálnoky Réka, Gábor Sára, Kelemen Kristóf, Lőkös Ildikó, Orbán Eszter, Róbert Júlia, Sándor Júlia, Török Tamara

23 Varga Zsófia: Kell egy meló? Találd fel!
Magda Romanska (szerk.): The Routledge Companion to Dramaturgy

26 Upor László: Aki már tegnap

29 Ahogyan jó lenne dolgozni
Dramaturgia a gyakorlatban: Gáspár Ildikó rendező és dramaturg munkatársai, Ari-Nagy Barbara, Gyarmati Kata és Khaled-Abdo Szaida beszélgetése

33 Adorjáni Panna: A dramaturgia mint készség

IMRE ZOLTÁN PROGRAM

36 Input nélkül nincs output
Az Imre Zoltán Programról – Králl Csaba, Kovács Gerzson Péter és Nagy Zoltán kommentlánca

BESZÉLGETŐFÜZET

39 Bérczes László: Rükverc I.
Nánay István

KÖNYV

42 Nánay István: Múltfaggatás
Színháztörténeti könyvek

46 Darida Veronika: A keresés színháza
Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologikum felé

Erratum: 2021. januári lapszámunk Trianon-összeállításában, Visky András hozzászólásában (8. oldal) egy fontos számadatnál nagyságrendet tévesztettünk: 1924-ben nem háromezer-ötszáz, hanem háromszázötvenezer ember menekült át a trianoni Magyarországra. Ezúton is elnézést kérünk a szerzőtől és olvasóinktól.

IMEDIA

OBSERVER

Címlapon: (balra) Nagypál Gábor Závada Péter A széplélek című „térdrámájának” próbáján a Stúdió K-ban, r.: Geréb Zsófia (fotó: Éder Vera); (jobbra) Görög László a Hermelin próbáján a Miskolci Nemzeti Színházban, r.: Mohácsi János (fotó: Éder Vera). Belső borítón: (elöl) A katona története, Stuttgarti Állami Operaház, r.: Maurice Lenhard (fotó: Martin Sigmund); (hátul) Normal, Guilherme Botelho / Alias (fotó: Gregory Batardon).

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 Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

TRENCSÉNYI KATALIN

THE SHOW MUST GO ON(LINE)

Hogyan formálja át a pandémia a brit színházat?

Az erősen önfenntartó, üzleti alapokra épülő brit színházi szakmában (amely egyébként szerves része annak a művészeti és kulturális szolgáltató ágazatnak, amely évente 7,7 milliárd fonttal járul hozzá a gazdasághoz) alapvetés az a szállóige, miszerint „The show must go on!" – azaz előadás semmilyen körülmények között nem maradhat el. Élő ember emlékezetében az, hogy a West Enden ne ment volna este előadás, nem fordul elő, hiszen még a Blitz alatt is működött színház Londonban. Nem csoda, hogy a brit kormány döntése a színházak pandémia miatti bezárásáról hosszas halogatás után, az utolsó pillanatban született meg.

Olyannyira váratlanul érte a döntés a szakmát, hogy volt olyan társulat, amelyet a színpadon ért a zárlat híre. Így járt például a *Showstopper!* című népszerű improvizatív musical csapata a londoni Lyric Theatre-ben. Az interaktív előadás arra az alapötletre épül, hogy a musical története a nézők javaslatai és szavazatai alapján ott helyben születik. A színpadra lépő zenészeket és színészeket azonban 2020. március 16-án a Lyric üres nézőtere fogadta. Kongó színház nem akadály egy, a közönség bevonásával születő előadásnak – határozta el a társulat, ezért a lehető legmerészebb improvizációra vállalkoztak: az ügyelő mobiltelefonjáról, házilagosan élőben streamelték az előadást a közösségi oldalakon. Így a nézők online tudták ötleteikkel segíteni az előadás megvalósulását a helyszín kiválasztásától kezdve a történet különböző fordulataiig. A közönség játékos kedve szerencsésen találkozott a társulat és a színészek vállalkozó szellemével és humorával.

Sam Wilde papírdoboz-díszlete Jon Klassen: I Want My Hat Back (Kérem vissza a kalapom!) c. előadásához. A képen Ian Nicholson. Fotó: Ian Nicholson

Az órákkal a karantén kihirdetése után létrejött bravúros komikus előadás minden bizonnyal a pandémia legelső élő egyenesben streamelt produkciója volt az Egyesült Királyságban.[1] A nehézségekkel dacoló, a veszélynek hetykén a szemébe nevető előadás nemcsak az angol „Blitz-kurázsi" kulturális ismérve, de a brit szakma hihetetlen gyors adaptáció- és innovációkészségéről is tanúskodik.

A nagyobb társulatoknak és színházaknak ennél valamivel több időre volt szükségük a közönséggel való kapcsolat átcsatornázására, de ők is viszonylag gyorsan léptek. Április 2-án a National Theatre megkezdte heti rendszerességű, ingyenes online műsorát a YouTube-on. A tizenhat héten át tartó program keretében a színház csütörtökönként közzé- és egy hétig hozzáférhetővé tette egy-egy korábbi előadásának felvételét. Az ingyenes közvetítés gesztusa egyben azt is demonstrálta, hogy a Nemzeti Színház valóban komolyan gondolja azt a közszolgálati küldetését, hogy az ország minden állampolgárának a színháza legyen, és feladatának tekinti, hogy előadásaival tartsa a lelket a pandémia által sújtott lakosságban, és kitartásra buzdítsa az embereket. A digitális színház lelkes fogadtatásra talált: a 16 előadást 173 országban 15 millió néző tekintette meg. Ezért a program végeztével a nézők kérésére a színház úgy döntött, folytatja előadásainak online megosztását a szélesebb közönséggel – immár (elő)fizetős formában. A színház igazgatója, Rufus Norris így nyilatkozott a döntésről: „Érdekes tanulási folyamat volt. Amikor annak idején az NT live programsorozat beindult,[2] én szkeptikus voltam, azt gondoltam, hogy az egész értelme igazából a színház és a közönség közötti élő kapcsolatban van, de a közönségsiker rám cáfolt."

A BBC szintén nagyon komolyan vette közszolgálati feladatát: újra színházi közvetítéseket kezdett sugározni a *Culture in Quarantine* (Kultúra a karanténban) című programsorozata keretében. Ez a harmadik országos karantén idejére[3] már oda fejlődött, hogy a *Lights Up* (Fényt!) sorozatban a BBC tizenöt jelentős, frissen (az üres színházakban) rögzített színházi előadást juttat el az ország minden tájáról a televízió, a rádió és iPlayer segítségével a közönséghez. Ez a projekt azért is fontos, mert azoknak a szabadúszó alkotóknak ad munkát, akik a brit színházi szakma 70 százalékát teszik ki (körülbelül 296 000 művészről és szakemberről van szó!), és akik a pandémia és a színházbezárások miatt egyik napról a másikra maradtak megélhetési lehetőség nélkül.

A munka nélkül maradt színházi szakemberek foglalkoztatására egyéb kezdeményezések is születtek: megsokasodtak a színházak által kínált online workshopok és beindultak a drámaíró-pályázatok. Köztük például a Theatre 503, a kortárs drámák egyik melegágyának számító londoni fringe színház[4] a Theatre Centre-rel közösen elindított *ImagiNation* programja. Az egész nemzetet a fantáziája kiteljesítésére buzdító projekt keretében tizenkilenc brit drámaírót kértek fel arra, hogy írjanak a jelen helyzetre reflektáló rövid drámát. A szerzők között voltak pályájuk elején járó, ígéretes tehetségek és olyan neves drámaírók, mint Zinnie Harris, Timberlake Wertenbaker vagy Roy Williams. A beérkezett műveket a színház a weboldalán közzétette, és arra buzdított mindenkit, hogy bátran tallózzon belőlük, válasszon ki egy rövid részletet valamelyik kedvére való darabból, elevenítse meg, ahogy neki tetszik, majd rögzítse a telefonján, és küldje el a színháznak. A legjobb pályamunkákat végül augusztusban egy háromnapos online fesztivál keretében a YouTube-on tették közzé,[5] a drámákat pedig a Nick Hern Books kiadó publikálta. A projektnek azon túl, hogy kreativitásra, játékra, interaktivitásra buzdított a karantén alatt, további üzenete is volt: a színház mindannyiunk (szív)ügye.

Úgy tűnik, mintha a járvány arra sarkallná a brit szakmát, hogy újragondolja a társadalomhoz való viszonyát, és a közönség mint vásárlóerő helyett inkább a *közösséggel való kölcsönös dialógusban* gondolkodjon. Azaz keresse annak a módját, hogyan éljen együtt ezzel a közösséggel, hogyan folytasson vele párbeszédet, miképpen gondozza és építse azt felelősen. Az e szerint a nyitott szemlélet szerint elképzelt életközösséghez, amely kölcsönösségen és dialóguson alapul, és amelynek motorja a színház, az alkotók és a helyi lakosok egyaránt hozzátartoznak. Sőt, ebben az inkluzív elképzelésben nem húzódik éles határ az ún. amatőr és magas művészet között, hiszen a hangsúly azon van, hogy a kreativitás és a párbeszéd azok az értékek, amelyek a társadalom komplex, láthatatlan hálózatát össze-, a közösséget pedig megtartják.

A színház társadalmi elkötelezettségét hangsúlyozta például a leedsi Slung Low társulatnak a pandémiára adott válasza.[6] Az Alan Lane vezette társulat alig egy évvel a járvány kitörése előtt jutott új otthonhoz: egy külvárosi (az országban a legrégebb óta működő) közösségi klub, a Holbeck Working Men's Club épületének tulajdonosai lettek Leeds elhanyagolt, hátrányos helyzetű városrészében. A társulat mottója az, hogy hasznos és jó szándékú legyen minden cselekedetük. Ezért az első évük a Holbeckben a közösségépítés és a közösségi szín-

1 A Facebook-közvetítés itt visszanézhető: https://www.facebook.com/watch/live/?v=918352645246170&ref=watch_permalink.

2 Ezt a programot Norris elődje, Nicholas Hytner indította el 2009-ben, l. a vele közölt interjút a *Színház* 2013/9. számában: TRENCSÉNYI Katalin, „A sokféleség jegyében. Interjú Nicholas Hytnerrel, a londoni National Theatre igazgatójával", online: http://szinhaz.net/2013/09/10/trencsenyi-katalin-a-sokfeleseg-jegyeben/.

3 Az első a teljes Egyesült Királyságra vonatkozó karantén 2020. március 23. és június 23. között tartott. Ezt követően a kormány fokozatosan enyhített a szigorításokon. A színházak kinyitásáról augusztus 1-jén született meg a rendelet, amely nagyon szigorú feltételekhez kötötte az előadások megtartását. A második, négyhetes országos karantén november 5-én kezdődött. A decemberben újranyitó színházak abban bíztak, hogy a tradicionális karácsonyi mesejáték (panto) szezonja valamelyest segít majd csillapítani a járvány miatti veszteségeiket. Azonban az új vírusmutáció megjelenése miatt Londont december 16-tól harmadik zónává nyilvánították, ami ismét azonnali színházbezárást jelentett. Ennek „folyományaként" 2021. január 4-én ismét országos karantént rendeltek el.

4 A fringe (perem, rojt, szél) elnevezés Robert Kemp skót drámaírótól származik: 1948-ban ő nevezte el így az Edinburgh Fesztivál idején a hivatalos programon kívül játszott, önerőből létrehozott előadások összességét. A Fringe azóta Edinburghban önálló fesztivállá nőtte ki magát, a fogalom pedig fesztiválok „peremén" megjelenő, többnyire nem kurátor által válogatott, hanem szabadon létrehozott programot jelent. A szó másik használata a fősodortól elkülönülten dolgozó, független társulatokat vagy kisebb, többnyire nem e célból létesült épületben működő színházakat jelöl, amelyek munkájuk (a társulat mérete, anyagi lehetőségei, előadásai esztétikája, helyszíne, alkotói stb. okán) eltérnek a normától. A fringe jelentése egyáltalán nem degradáló, sőt, a brit mainstream színházak producerei és dramaturgjai nagyon is rajta tartják a szemüket azon, hogy mi történik ezekben a színházakban, lévén, hogy jellemző rájuk, hogy gyorsan reagálnak a társadalom eseményeire, és új szerzőknek, kísérletező munkáknak adnak elsőként teret. A kiemelkedő fringe-előadásokat, innovációkat, tehetséges fiatal alkotókat előszeretettel veszik át a nagyobb színházak, és juttatják további lehetőségekhez. A fringe tehát a szakma megbecsült előőrsének számít az Egyesült Királyságban.

5 Az *ImagiNation* fesztivál teljes programja megtekinthető a Theatre Centre YouTube-csatornáján: https://www.youtube.com/channel/UCIrS1BW9CtrmarnOGgRZIaA.

6 Erről l. Lyn GARDNER, „Újragondolni a brit művészeti intézmények értelmét", *Színház* 52, 7–9. sz. (2019): 42–44.

ház jegyében telt. A pandémia miatt azonban be kellett rekeszteniük ezt a munkát. Ám Lane úgy döntött, hogy innentől fogva nem szimbolikusan, hanem tevőlegesen tartják életben a közösséget, és ennek a programnak a Holbeck klub lesz a stratégiai központja. A társulat összefogott egy élelmiszeradományokat gyűjtő helyi szervezettel és az önkormányzattal, és megszervezte, hogy csomagokat készítsenek és juttassanak el mindenkinek, akinek erre szüksége van Holbeck és Beeston kerületeiben. Ez 7500 háztartás egyheti ellátását biztosító élelmiszer beszerzését, elosztását és kiszállítását jelentette (és jelenti a mai napig) a színház két furgonján. Ezenkívül heti négy alkalommal juttatnak el meleg ételt húsz családhoz (ekképpen gondoskodván hatvanhárom hátrányos helyzetű gyerekről). Emellett recepteket váltanak ki, kutyát sétáltatnak, csomagot adnak fel postán, valamint telefonon beszélgetnek azokkal, akik magányosan kénytelenek tölteni a karantén idejét. Azaz bármiféle segélykérés érkezik a közösségből, a Slung Low nem kérdez semmit, nem kér igazolást, hanem egy napon belül megoldja a problémát. Alan Lane (aki a civil társadalomért végzett munkájáért a királynőtől British Empire Medal kitüntetést kapott decemberben) így tekint erre a heroikus vállalkozásra: „Történetmeséléskénti fogjuk fel az egészet. Arról szól a történet, hogy a mi közösségünkből senki nem marad éhen ez alatt az idő alatt, és ezt a történetet úgy lehet most jól elmesélni, hogy valóra váltjuk."

Amikor júniusban végül a brit kormány feloldotta a karantént, a Slung Low volt az első társulat, amelyik kitalálta, hogyan lehet társadalmi távolságtartás mellett színházi előadást tartani – természetesen azoknak, akik erre a legjobban rászorultak: a környékbeli húsz nehéz sorsú család gyerekei számára, akiket a karantén különösen megviselt. A színészek a Holbeck parkolójába beparkolt kamion platóján játszottak, a hangot fejhallgatók segítségével közvetítették, a nézők pedig (családonként) egy-egy sátorban ülve élvezhették a Wrongsemble társulat ingyenes, szabadtéri előadását, amelynek producere a Slung Low volt.

Némi bizonytalankodás (és egy kétes fogadtatású installáció) után őszre a Royal Court is a hangjára talált, és a színház ars poeticájához eleve közel álló társadalmi-politikai elkötelezettséget tűzte ki magának a pandémia alatti feladatául. Ennek jegyében fordultak októberben az élő újság a 20. század elején Amerikában és Németországban is hatásosan alkalmazott színházi műfajához. A *Living Newspaper* projektben több mint kétszáz alkotó (pályakezdő és tapasztalt egyaránt), köztük hatvan drámaíró jutott lehetőséghez, hogy a Royal Court összes terében kurrens hírek által inspirált, a közönséget közvetlenül megszólító előadást hozzon létre. A promenád-előadás dramaturgiáját egy napilap különböző rovatai szolgáltatták, a címlaptól az időjárásjelentésen át a horoszkópig. Mindegyik „kiadás" egy hétig készült, és a következő héten volt látható. A hatrészesre tervezett hírszínházi sorozat decemberben debütált, az első két kiadást online és élőben is meg lehetett nézni. Friss, a napi hírekre gyorsan és kritikusan reagáló, dinamikus, nyers és politikus előadások születtek. A tervek szerint, amint lehetséges, folytatódik a projekt. Addig is az első két kiadás *zine* formában a színház weboldalán olvasható.[7]

A National Theatre nemcsak a digitális tereit gondolta újra, de a színházi térről való elképzeléseit is. Őszre a legnagyobb színházi terébe,[8] az Olivier-be Katrina Lindsay díszlettervező vezetésével új, a játékteret teljesen körbeölelő, kellő távolságtartással ültetve is ötszáz fő befogadására alkalmas arénaszínházi nézőteret építtetett. Az új tér Clint Dyer és Roy Williams *Death of England: Delroy* (Anglia halála: Delroy) című produkciójához készült. Sajnos a novemberi színházbezárások megakadályozták, hogy a kísérlet folytatódjon. A színháznak szerencsére sikerült sebtében megszerveznie a bemutató (és egyúttal darabtemető) előadás digitális rögzítését, a felvételt pedig huszonnégy órán át a teljes nyilvánosság számára ingyenesen hozzáférhetővé tette.

A hagyományos színházi terek ellehetetlenülése másokat is arra késztetett, hogy a színháztörténetben keressenek példákat arra a helyzetre, amikor a zárt térben a kukucskálódobozszínház élő nézőkkel nem alkalmazható. Az erre adott egyik válasz a szabadtéri, illetve a promenád-előadások voltak. Egy másik érdekes példa viszont Sam Wilde bábszínházi tervező kezdeményezése. Wilde a járvány alatt évszázados színházi hagyományhoz, jelesül a miniatűr papírszínházhoz nyúlt vissza. A klímakatasztrófa korában Wilde azt is fontosnak és etikusnak tartotta, hogy az általa tervezett díszlet újrahasznosított anyagokból készüljön, és később újrahasznosítható, vagyis környezetkímélő legyen. Hullámpapírból készített, színházi proszcéniumot imitáló doboz-díszletei természetesen keretezték a kétdimenziós papírbábokkal létrehozott előadást, amely felvételről a YouTube-on keresztül jutott el a közönséghez. Wilde a járvány alatt Ian Nicholson rendezővel együttműködve kilenc papírszínházi előadáshoz tervezett színházat és több mint háromszázötven bábot. A házilagos kivitelezést hangsúlyozó, érdes esztétikájú díszlet, a több száz éves hagyomány, a bábszínház, a fantázia és a játékos kedv ötvözése valami egészen új minőségű, hatásos, digitális kukucskálódobozra készült élő előadást hozott létre.[9]

Egy másik útkeresési mód volt a hangjátékok újrafelfedezése, ahol szintén a befogadó fantáziája és belső képi világa kerekíti ki az előadást. A hangjáték 21. századi technológia segítségével színházi előadássá történő kiterjesztésére tett sikeres kísérlet volt a londoni Donmar színházban a nyáron létrehozott binaurális hang és fényinstalláció, a *Blindness*. José Saramago *Vakság* című regénye Simon Stephens adaptációjában és Walter Meierjohann rendezésében volt átélhető Juliet Stevenson előadásában. A virtuális hangtérszimulációval és binaurális technikával előre rögzített hangjátékot a nézők a Donmar széksoroktól kiürített, lecsupaszított nézőterén, a Lizzie Clachan tervezte, a közönséget is magában foglaló játéktérben ülve, a fülükön fejhallgatókkal tapasztalhatták meg. Az élményt Jessica Hung Han Yun fénytervező és Ben és Max Ringham hangtervezők a történet alakulásához igazodó, folyamatosan változó, atmoszferikus hang- és fénytextúrája segítette. A regény egy vakságjárvány, az azt követő katonai vesztegzár, majd az akaratuk ellenére bebörtönzött betegek kiszabadulásának történetét meséli el, illetve a vírusra válaszképpen kialakuló disztopikus társadalom apokaliptikus vízióját rajzolja meg. A horrorisztikus elbeszélést a történetben szereplő, megvakult szemorvos feleségétől halljuk,

7 https://royalcourttheatre.com/home/livingnewspaper/living-newpaper-a-counter-narrativeweekly-zine/

8 Az NT Olivier színházának nézőterére 1150 ember fér be, míg a Lyttelton 890, a stúdiószínháznak számító Dorfman pedig 400 néző befogadására alkalmas.

9 Az alkotópáros egyik műve, a Chris Haughton azonos című mesekönyvéből adaptált, Noah Mosley által komponált gyerekopera, a *Shh! We have a plan,* itt megnézhető: https://www.youtube.com/watch?v=2k_yEBBEvyw.

Royal Court: Living Newspaper: A Counter Narrative, első kiadás (2020. december 10–12.) A képen Michele Austin, Natalie Dew, Georgie Fellows, Amaka Okafor, Alexzandra Sarmiento, Ragevan Vasan. Fotó: Isha Shah

aki férje túléléséért küzd. Az autentikus hangtérleképezésre alkalmas technológiának köszönhetően a hanghatás tényleg realisztikus, borzongató volt. A közönség minden egyes tagja valóban úgy érezhette, hogy részese az eseményeknek, azok közvetlenül körülötte zajlanak: a doktor felesége (Stevenson) az ő fülébe suttog, mellette szaladnak el a katonák, mögötte csapódik az elkülönített betegek telepének vasajtaja, a feje fölött szólalnak meg a szirénák. A tér, a hang-, hangzás- és fényjáték dramaturgiája magával ragadta a „nézőt", és egy belső, a fantáziájával kiegészített világ felépítésére késztette. Az eredmény hatásos, felkavaró, nyomasztó előadás – élő színész nélkül.

Egy másik innovációt, interaktív online színházi előadást jegyez a Swamp Motel nevű, három éve alakult társulat, amelynek alapító tagjai, Ollie Jones és Clem Garritty a punchdrunk két egykori művésze. A rendezőkből és drámaírókból álló csapat horrorra specializálódott. Októberben bemutatott előadásuk műfaja leginkább online szabadulószoba-színházként írható le. A Zoom-konferenciák inspirálta interaktív kriminek a nézők csapata a nyomozója (az előadásra hatfős csoportokban lehet jegyet vásárolni). Addig is, amíg nevet találunk ennek a hibrid performansznak, érdemes leszögezni, hogy új műfaj született, amelyben már három (egymásra épülő) előadás készült.

A *Mermaid's Tongue* (A sellő nyelve)[10] például egy rajzszakkörön kezdődik, ahová a nézők (a jegyváltás és az időpont kiválasztása után) Zoom-meghívót kapnak. A belépésünkkor valóban egy élő modellt látunk a képernyőn, akit ez alkalommal rajzolni fogunk. De alig fogunk hozzá, amikor bejelentkezik az egyik csoporttársunk, mert gyanúsnak tartja egy másik szakköri tag halálát. A chatablakban élőben kezdődő beszélgetés indítja el a nyomozásunkat, hogy segítsünk a szálak felgöngyölítésében, amihez egyetlen kiindulópontunk a rajzszakkör hírlevele. Minderre másfél óránk van. A nyomozás során aukción licitálhatunk saját mobiltelefonunkon keresztül az elhunyt hagyatékára, hogy abban keresgélve további információra bukkanhassunk. A szálak a valódi világba, pontosabban a valódi internetre vezetnek. Egy igazi londoni galéria megfigyelőrendszerébe ügyeskedjük bele magunkat, végignézzük a kamerák felvételeit, majd egy valódi egyetem létező tanárának a publikációja segítségével eredünk egy fontos tárgy nyomába, miközben a telefonunkra különös, fenyegető üzenetek érkeznek egy veszedelmes társaságtól. Nem árulom el a csavaros történet poénját, tény az, hogy izgalmas, sőt, hátborzongató kalandok részesei és alakítói leszünk. Az előadás olyan érzelmi hullámvasútra visz bennünket, hogy időnként valóban megdermed az ereinkben a vér. Csapatformáló online közösségi élmény, katartikus kalandjáték alkotói és szereplői leszünk egy olyan világban, ahol egymásba olvad a képzelet és a valóság. Ugyan az előadás a krimi és a horror határán billeg, de a forma, amelyet a Swamp Motel kitalált, valószínűleg továbbfejleszthető. Érdekes lenne például klasszikus drámákat hasonlóképpen megvalósítani. Shakespeare drámái kínálkoznak erre. Idő lesz a kísérletezésre. A brit karantént tavaszig meghosszabbították.

FRISSÍTÉS: Lapzárta után érkezett a brit kormány bejelentése: ha minden jól alakul, május 17-től szigorításokkal ugyan, de újranyithatnak a színházak Angliában.

10 Trailer: https://www.themermaidstongue.com.

NÉDER PANNI

TÓSZÍNPAD, MÉLYGARÁZS, PARKOLÓ

Vírusszínházi körkép Németországból

A koronavírus első hulláma alatt a múltban rögzített előadások online közvetítése helyettesítette a németországi színházak hirtelen felborult műsorát, 2020 nyarától viszont megjelentek a kényszer szülte, újfajta színházi formák. A német szabályozás némileg eltér a magyartól: bár nyáron már működtek szabadtéri színpadok, kora ősszel pedig újranyitottak a színházak két hónapra, a maximális nézőszámot rögtön az eredeti egyharmadára korlátozták. Az intézmények többsége a színpadon jelenlévők számát is csökkentette – ez főként az operaházaknál jelentett változást, ahol a sokszor gigantikus zenekarokat tucatnyi emberre redukálták. Az előadók egymástól minimum kétméteres távolságot tartva játszhattak, prózai előadásnál három, éneklés és kiabálás esetén pedig legalább hat méterre a közönségtől. 2020. november 2-án ismét bezártak a színházak, és a jelenlegi korlátozások húsvétig biztosan eltartanak. A nézők nélküli, élőben közvetített előadások Magyarországhoz hasonlóan itt is teret nyertek, ennek kapcsán többféle tendencia figyelhető meg. Némelyek igyekeznek szigorúan koreografált kameraállásokkal filmes kompozíciót létrehozni, közelíteni az előadást, újfajta esztétikai élményt szolgáltatni a virtuális nézőtér számára, míg mások a klasszikus kétkamerás (totál–közeli) műfajt preferálják. Utóbbinál felmerül a jogos kérdés: vajon milyen szempontból kielégítőbb egy korábbi felvételnél az élő közvetítés, amikor az előadók ráadásul a reaktív nézői közeg helyett az eszközeikkel foglalatoskodó operatőröket bámulják? Ebből kifolyólag nem jelenthető ki, hogy az élő közvetítés láza végigsöpört volna Németországon: a színházak többsége megmaradt archív anyagok az első hullám alatt bejáratott újrajátszásánál, vagy egyszerűen szünetel. Bár a német színházi alkotók már a pandémia kezdetekor aktív párbeszédet folytattak az új, interaktív digitális formák szükségességéről, ahol a gépeik előtt ülő nézők újfajta párbeszédbe léphetnek az előadókkal, szűk egy év elteltével nemigen találtam példát ennek a gyakorlati visszaigazolására. Ehhez egyrészt több idő kell, másrészt az emberek többségének a színház által jelentett élő kapcsolódás hiányzik a legjobban. Mielőtt belevágok a példákba, amelyek pont a valódi kapcsolódás újragondolt, sokszor redukált formáit keresik, fontos kitétel, hogy az állami, illetve független szervezetek számos pályázati lehetőséggel támogatják az újfajta digitális színházi formák fejlesztését Németországban, ám ezek teljes átrendeződést igényelnek, ezért az eredmények természetesen nem pár hónap alatt születnek meg.

Deutsches Theater, Göttingen: Die Methode. A képen Marco Matthes. Fotó: Thomas M. Jauk

Maxim Gorki Theater, Berlin
Shermin Langhoff, a színház intendánsa, valamint kurátortársa, On Ken Seng a pandémiás helyzetet tragédia helyett lehetőségnek látja. Ennek jegyében hozták létre a színház épületének szomszédságában a Gorki Kioskot; céljuk új, digitális/performatív/nyers formátumok fejlesztése. A projektet és az új épületet a karantén kényszere szülte, ám a kezdeményezés hosszú távra tervez, nem pusztán pótmegoldás a jelenlegi helyzetre. Nyitóeseményükön két korábbi, a Rimini Protokoll által létrehozott interaktív, a városban mászkálós hangjáték-előadást emeltek vissza a repertoárra, ahol kizárólag a fülhallgatóval bóklászó néző a résztvevő. A *Remote Berlin* hosszú séta, amely a várost helyezi új perspektívába, míg a 2011-es *50 Aktenkilometer* témája a Stasi-múlt, műfaja pedig interaktív-archív dokumentum-hangjáték. Langhoff ezenkívül virtuális kiállításokat tervez, és a színház hírlevelét digitális művészeti formaként újította meg (itt esszéket, koronavírus-naplókat is lehet olvasni). Az online streamek közönségét 30 százalékban külföldről csatlakozó érdeklődők teszik ki, aminek nagy előnye, hogy a színház sokkal szélesebb rétegekhez jut el a korábbiaknál.

Deutsche Oper, Berlin
A legnagyobb berlini operaház Jonathan Dove Wagner-adaptációját, *A Rajna kincsét* pakolta fel az épület parkolóházának tetejére. Az átdolgozás alapvető célja a rövidített, sűrített mű kisebb színpadokra is alkalmazható előadása volt – Dove verziójában a teljes orkeszter helyett 18 zenész szerepel, ami pandémiás időkben óriási előny. Neil Barry Moss rendezésében a laza stílusban összefabrikált színpad mellett az énekesek az épület ablakaiban is felbukkannak. A drága jelmezek és a monumentális díszlet nélkülözése a kortárs fenntarthatósági igények és megfontolások szempontjából is jelentős lépés. Moss törekszik a klasszikus színpadi keretek megújítására, frissítésére, ebben helyspecifikus elemek is teret kapnak. Az operát vírushelyzettől függetlenül újra előadják augusztusban, így a Gorki Theaterhez hasonlóan a Deutsche Oper sem pusztán alkalmazkodik a helyzethez, hanem előnyt kovácsol belőle, és remélhetően új nézői réteget ér el a megszokott rendszerből való kilépéssel.

Deutsches Theater, Göttingen
A göttingeni Deutsches Theater tavaly májusi, egy mélygarázsban tartott premierje Antje Thoms rendezőnő nevéhez fűződik. A *Die Methode* (A módszer) – Juli Zeh *Corpus Delicti* című darabja nyomán – koronakompatibilis autósszínház tizenhat járműre. A színház gondolt az autóval/jogosítvánnyal nem rendelkezőkre is, így nagyjából 12 000 forintnyi felár ellenében sofőrszolgáltatást és bérautókat biztosított. Külön kihívást jelentett a rendezőnek leötszörözni a szereposztást, hogy a lehetőségekhez képest sűrűn játszhassák az előadást (négy héten keresztül minden nap), illetve számolni kellett a lehetőséggel, hogy adott esetben kieshetnek színészek a vírus gyors terjedése miatt. A nézők a mélygarázs négy pontján találkozhattak a szereplőkkel, a leírás szerint „néző és színész egy térben találja magát, és bár az autók elválasztják őket egymástól, mégis közös időtöltésre kényszerülnek". A megfelelő akusztika érdekében az autósok további, vezeték nélküli hangfalakat kaptak a parkoló bejáratánál. Zeh szabadon felhasznált műve társadalompolitikai vitadarab, fő témái az emberi szabadságjogok törékenysége, valamint a kollektív érdekek miatt szükséges korlátozások kérdésköre. Az írónő kiindulópontja a törekvés a tökéletes, betegségektől mentes emberi testre, míg Thoms beemeli a drámába a koronavírus hatását a társadalomra és az egyénre.

Theater Dortmund
Amíg az időjárás és a szabályok erre lehetőséget adtak, a Theater Dortmundhoz tartozó Dortmundi Filharmonikusok a „Zene kerekeken" program égisze alatt maguk látogattak el különböző kórházakba, idősotthonokba, illetve szociális intézményekbe, fogyatékkal élő emberekhez. Fő célkitűzésük a rizikócsoportok és izolált emberek művészeti táplálása volt, a hétköznapok és a normalitás visszaemelése a koronavírus miatt felborult, beszűkült életterekbe – a felsorolt intézmények lakói/ápoltjai a szigorú intézkedések értelmében látogatókat sem fogadhattak. A zenekar és az operaénekesek a különböző helyek belső udvarán adtak minikoncerteket, amelyeket a bent rekedtek az ablakaikból nézhettek.

Schauspiel Stuttgart
Ki tudja, hogy az Örkény Színház vagy a stuttgarti intézmény homlokzatát csókolta-e meg előbb a múzsa (oké, rákerestem, az Örkény nyert), mindenesetre a magyar nézők ismerhetik már a remek, személyes műfajt: Magyarországon a *Vers csak neked* 2020-ban a költészet napján indult, június végéig tartott, s nagyjából 2500 embert részesített telefonon keresztül exkluzív élményben. Karácsonykor az Örkény a második kiadással még egy kört indított újabb ezer nézője számára. A 2021 januárja óta napi kétórás idősávokban működő *Lyriktelefon* (Verstelefon) formája ugyanaz: a Schauspiel Stuttgart színészei telefonban mondanak verset annak, aki időben tudott regisztrálni az ingyenes eseménysorozatra, amelynek célközönségét gyerekekkel is bővítenék.

Staatsoper Stuttgart
A Stuttgarti Állami Operaház és Maurice Lenhard rendező remek érzékkel fedezte fel újra Sztravinszkij *A katona története* című kamaraoperáját. Az 1917–18-ban megalkotott kísérleti mű kifejezetten mobilszínpadra íródott, mivel az I. világháborús helyzet a színházakat ugyanúgy bezárásra késztette, mint jelenleg a koronavírus. Az opera-teherautó maga a színpad, amely összesen öt helyszínre gurult be a városon belül – ezek mindegyikén az előírásoknak megfelelően, korlátozott számban helyeztek el székeket. Három előadó, kis létszámú zenekar, kortárs problémákra reflektáló mű: a történet szerint egy katona eladja az ördögnek régi hegedűjét, és cserébe kap egy könyvet, amelyben benne áll a jövő. Az ajándék által meggazdagszik és hatalmat nyer, ám eltávolodik minden emberi értéktől. A parabola üzenete a múlt visszahozhatatlansága, keserű búcsú egy egészségesebb világtól.

Asphalt Festival, Düsseldorf
Utolsó példám személyesebb: bár a *Wann hast du das letzte Mal auf der Spitze eines Berges Sex gehabt?* (Mikor szeretkeztél utoljára egy hegy tetején?) megalkotásakor még nem létezett a „koronakompatibilis" kifejezés, kiderült, hogy ez tökéletesen illik a saját rendezésemre: három szereplő egy üres térben, méteres távolságokra egymástól. Csapatunkat tulajdonképpen a vírus miatti módosításoknak köszönhetően hívták meg a düsseldorfi Asphalt Festivalra, amelynek nagyszínpadra tervezett, nemzetközi programját is romba döntötte a pandémia. A szervezők a nyári fesztivál lefújása helyett koncepciót váltottak: az *Asphalt auf See* (Aszfalt a tavon) névre átkeresztelt esemény a színházi épületből kiköltözött a vízpartra. A megváltozott környezethez egyszerűen adaptálható, kis igényű, díszletmentes előadások, koncertek és felolvasások alkották az újraírt program gerincét. A nézők egymástól másfél méteres távolságra, nyugágyakból követték a tóra épített, enyhén ringatózó színpad történéseit. A speciális élmény, valamint a jó akusztika érdekében az előadók mikroportot, a nézők pedig vezeték nélküli fejhallgatót kaptak, és a nagy távolság ilyetén áthidalásával valódi intimitás született. Az Asphalt a személyes színházi kapcsolódás ünneplése mellett egy másik okból is emlékezetes fellépés marad mindhármunk számára: kivételesen csónakon hagytuk el a színpadot, amelyen játszottunk.

MEGYERI LÉNA

MI LESZ VELED, TÁNC?

Posztpandémiás dilemmák

Wim Vandekeybus / Ultima Vez: Traces. Fotó: Danny Willems

Ahogy az országos oltási programok lassan elindulnak, és még ha a távolban is, de felsejlik némi remény az előadó-művészeti szcéna újraindulására, úgy kezd egyre aktívabb diskurzus kialakulni Európában a tánc jövőjéről. A Covid-krízis a korábbiaknál is jobban felszínre hozta a terület problémáit, de egyben alkalmat adott reflektálni is ezekre. Konkrét megoldási javaslat egyelőre kevés van, de legalább már szembenézett vele a szakma: szükség van változtatásokra, méghozzá országokon átívelő szinten.

Fenntartható mobilitás

Az egyik fő „programpont", amelyben mindenki egyetérteni látszik, hogy a mobilitás különböző formáit meg kell reformálni. A bolgár táncos és újságíró, Jaszen Vaszilev a közelmúltban két cikkben is foglalkozott a táncszektor problémáival, ezen belül is elsősorban a mobilitási programok és rezidenciák ökoszisztémájával. „Circulating artists, defunded infrastructures" című írásában[1] azt állítja: napjainkban már nem is az a kérdés, hogy melyik (független) táncos engedheti meg magának, hogy utazzon, hanem az, hogy ki engedheti meg magának, hogy ne utazzon (turnézzon, pályázzon rezidenciákra stb.), ha dolgozni akar. Másik cikkében[2] kifejti, hogy a (sokszor alulfinanszírozott) rezidenciák kevés valódi hasznot jelentenek a művészek számára, ugyanakkor létrehozzák a cirkuláló művészek ördögi körét, amihez gyors produkciós kényszer társul. Hasonló gondolatokat fogalmazott meg Joris Janssens, a belga Idea Consult kutatója is a European Dancehouse Network (EDN) decemberi online konferenciáján.[3] Álláspontja szerint a futószalagon zajló rezi-

1 https://springbackmagazine.com/read/circulating-artists-defunded-infrastructures-europe/

2 https://culture360.asef.org/magazine/reimagining-arts-residencies-post-pandemic/?fbclid=IwAR0lVrhKNaYz-sZ5RcRaY1BS-jqumLCp8PMrvoHdLq0VIwA7TblyS4McBsc

3 „What's next in restructuring the dance ecosystem?", https://vimeo.com/493713044?fbclid=IwAR3Uj0WevxWhkNlEAwRfsK9Vof9xT6ZgjmpOn4fBXej6IdAkvAVaojF2s6Y.

denciaprogramokból hiányzik a valódi művészi kapcsolódás lehetősége, ugyanakkor azok nagy nyomást helyeznek a résztvevőkre, és nem lehet figyelmen kívül hagyni az ökológiai hatásukat sem. Játsszunk el a gondolattal, hogy mi történne, ha a külföldi alkotók rezidenciájára szánt pénzt helyi művészek támogatására fordítanánk!

A pandémia szükségszerűen előtérbe helyezte a lokális gondolkodást, ami összhangban áll azzal a szándékkal is, hogy a táncszektor is kivegye a részét a klímakatasztrófa elkerüléséért vagy legalább enyhítéséért folytatott törekvésekből. A járvány kitörése előtt már elkezdtek felerősödni azok a hangok, amelyek szerint a turnézás módját optimalizálni kell, most pedig az tűnik a legnagyobb feladatnak, hogy a különféle korlátozások feloldása után ne ott folytassuk, ahol abbahagytuk. Ahogy Eddie Nixon, a londoni The Place művészeti vezetője fogalmazott az EDN konferenciáján, hamarosan etikailag nehezen lesz felvállalható, hogy egy húszperces előadás körbeturnézza a világot. Ebben a témában is – most is, mint oly gyakran – az Aerowaves az a szervezet, amely pusztán elvek megfogalmazása helyett konkrét megoldásokon is dolgozik. Ezeknek része (ahogy John Ashford elnök ismertette az EDN konferenciáján) az európai partnerszervezetek ösztönzése a zöldebb megoldásokra, az Aerowaves-produkciók utaztatásában a repülőutak csökkentése, a lokális táncszcéna bevonása az éves Spring Forward fesztiválba[4] és a VR (virtual reality) technológia, amellyel már évek óta kísérleteznek. Bár az így rögzített (és az elképzelések szerint közösségi kontextusban levetített) előadások Ashford reményei szerint jóval hasonlóbb élményt adnak a valós színházi tapasztalathoz, mint például az egyszerűen streamelt közvetítések, azt azért ő is belátja, hogy az élő élményt semmi sem helyettesítheti – legfeljebb átmenetileg. Ráadásul kérdéses, hogy a VR technológia mikor és mekkora rétegnek lesz valóban elérhető – mind az előadói, mind a befogadói oldalon. Így tehát a turnézás bizonyos szinten továbbra is kikerülhetetlennek tűnik – zöldíteni és optimalizálni persze bőven lehet ezeket az utakat is. A kulcsszónak mindenesetre minden téren a lelassulásnak kell lennie.

A művészet értékéről

A pandémiás időszak egyik legfájdalmasabb tapasztalata mindazoknak, akik a kultúra területén dolgoznak, hogy felerősödtek azok a hangok, amelyek szerint a művészet lényegtelen, a művészek pedig nem végeznek valódi munkát, hanem jobbára csak bohóckodnak. Hazai kontextusban elég csak azokra a jelzőkre gondolni, amelyekkel az elmúlt hónapokban az SZFE hallgatóit illették, vagy éppen azokra a kommentekre, amelyek a bevételük elvesztése miatt felszólaló zenészeknek javasolták új, „rendes" munkahely keresését. Ne gondoljuk persze, hogy ez a nézet országspecifikus, vagy hogy csak a közösségi média berkeiben létezik, különösen mivel – ahogy mondani szokták – fejétől bűzlik a hal. Angliában pár hete hatalmas felháborodást keltett az a kormányzati plakát, amely egy balett-táncosnőt ábrázolt a következő felirattal: „Fatima következő állása lehetne a cyber területén, csak még nem tud róla." A plakát a kormány által támogatott átképző programot volt hivatott reklámozni, és minden bizonnyal nem volt mögötte rossz szándék, mégis meglehetősen rossz időzítéssel és rendkívül kevés empátiával készült. Hamar el is árasztották az internetet az ellenplakátok ilyen és hasonló feliratokkal: „Fatima megtarthatná az állását, ha a kormány hajlandó lenne törődni vele." Tény és való, hogy a különböző országvezetéseknek döntő szerepe lesz abban, hogy a következő hónapokban-években hogyan tud majd talpra állni a kulturális szféra. Ezzel kapcsolatban Jaszen Vaszilev meglehetősen pesszimista a fent említett cikkében: felidézi, hogy amikor 2012-ben súlyos forráscsökkentések zajlottak a holland kulturális életben, a populisták „balos hobbinak" bélyegezték a művészetet, mint olyat, majd hozzáteszi: „[…] a szektor erőforrásai nem azért csökkennek, mert szegényebbek lettünk, hanem azért, mert az uralkodó elit a művészetet és a kultúrát már nem is fenyegetésnek, hanem egyszerűen értéktelennek tekinti".

Tisztában vannak ezzel maguk az érintettek is: Szilvay Máté említi a „Postpandemisches Theater" konferenciáról készült beszámolójában[5] a New Yorkban élő Frank Hentschker szavait, aki szerint az amerikai művészek sokkoló tapasztalata volt az elmúlt hónapokban, hogy nem számítanak nélkülözhetetlennek (vagy ha igen – teszem hozzá az optimizmus utolsó szalmaszálába kapaszkodva –, akkor is csak a társadalom nagyon kis szelete számára). Éppen ezért fontos és példaértékű például a német kormány Neustart Kultur (kultúra-újraindítás) elnevezésű programja, amelyet szintén ismertettek az EDN konferenciáján. A teljes, 1 milliárd eurós programbüdzsén belül 20 millió eurót szánnak kizárólag a táncszakma megsegítésére, elsősorban a következő szempontok mentén: a táncos struktúrák erősítése, a szabadúszó táncművészek és a tánciskolák támogatása, valamint a tánc új terekben való megjelenésének fejlesztése és terjesztése. Nagyon úgy tűnik, hogy mégiscsak létezik olyan kormányzat, amelyik felismerte mind a szakma régóta fennálló problémáit, mind pedig a járványhelyzet okozta új kihívásokat – különös tekintettel a szabadúszó művészek bizonytalan egzisztenciális és szociális hátterére. Sajnos nem minden ország ilyen szerencsés.

Tánc új terekben

Nem véletlen, hogy a német táncsegítő program egyik sarkalatos pontja az új terekben megvalósuló táncos projektek fejlesztése, hiszen ez az a pálya, amelyre a vírus szinte minden alkotót rákényszerített. Hozzá kell tenni, hogy – akár digitális, akár fizikai terekre (múzeumokra, galériákra, szabadtéri helyszínekre) gondolunk – a tánc korábban is jelen volt mindenütt, éppen csak a fókusz tolódott most el. Habár az elsődleges cél a korlátozások feloldása után feltehetően mindenkinek a színházakba való visszatérés lesz, nem szabad lebecsülni ezeknek a programoknak a jelentőségét sem. Bármikor kerülhetünk a mostanihoz hasonló helyzetbe, hiszen a legtöbb tudós szerint nem a mostani világjárvány a meglepő, hanem az, hogy száz éve nem volt ilyenben részünk.

A legkézenfekvőbb és legjelentősebb változás a tánc megnövekedett jelenléte az online terekben. Ezzel kapcsolatban két irányt kell megkülönböztetnünk: a *screendance* és a *screened dance* különbségére Emily May cikke világít rá a

4 A 2021 májusára a görögországi Elevsisbe tervezett fesztivált a napokban a jövő évre halasztották.

5 http://szinhaz.net/2021/01/04/szilvay-mate-milyen-lesz-a-szinhaz-a-pandemia-utan/

Springback Magazine online felületén:[6] míg az előbbi a kifejezetten képernyőre készült tartalmakat jelenti (amelyek önmagukban szinte külön művészeti ágnak tekinthetők), addig az utóbbi elsősorban a színházi táncelőadások közvetítését. És bár nem becsülhetjük le ezen formátumok jelentőségét (többek között a szélesebb közönségrétegek elérése vagy akár a korábban is említett klímavédelmi szempontok miatt), azért mindkét iránynak megvannak a maga veszélyei és problémái is. Általánosságban elmondható, hogy a pandémia alatt olyan mértékben megnövekedett a digitális kulturális tartalmak mennyisége, hogy ez óhatatlanul felerősíti azokat a társadalmi szinten hatalmas problémákat okozó jelenségeket, amelyekkel számtalan szociológiai tanulmány foglalkozik már: például a FOMO (fear of missing out, azaz az attól való félelem, hogy lemaradunk valamiről), az időnyomás vagy a kiégés érzéseit. A színházban megvalósuló táncelőadások közül soknak (valójában a legtöbbnek) nem áll jól és nem tesz jót a képernyős adaptálás, nem beszélve arról, hogy míg a színházban adott a szó szoros értelmében vett *jelen-lét*, addig a négy fal között vélhetően sokan sem a technikai feltételeket, sem a koncentrációt tekintve nem a legoptimálisabb körülmények között nézik az előadásokat. May cikke felveti azt is, hogy az ömlesztett online tartalmak mögül hiányzik a kurátori szűrő, amely például egy táncfilmfesztivál minőségét biztosítja. Ennek hiányában, valamint az előbbi faktorokat figyelembe véve könnyen előfordulhat, hogy a minőségi tartalmak is devalválódnak a nézők szemében, vagy egyszerűen el sem jutnak hozzájuk.

Másrészről míg a nézői oldalon az online tartalmak némileg demokratizálják a művészethez való hozzáférést, addig az előadói oldalon megvan az a veszélyük, hogy tovább szélesítik a mainstream és a független szféra közötti szakadékot. Nem véletlen, hogy – kevés kivétellel – Magyarországon is csak a nagyobb színházak tudtak rendszeresen streamelni. Humán és technikai erőforrások, valamint stabil infrastruktúra híján a függetlenek nem tudják felvenni velük a versenyt, sem a közvetítések minőségét és mennyiségét, sem a kifejezetten képernyőre készült eredeti tartalmakat tekintve. Ráadásul az ingyenes online tartalmak aránya még mindig rendkívül nagy, ami ismét a szcéna kisebb szereplőit hozza hátrányba. Így számukra maradnak az egyelőre a témában még igen kis számban elérhető pályázatok és programok vagy az alternatív csatornák, mint például a közösségi média, amely – ahogy Jaszen Vaszilev rávilágít a rezidenciákról szóló cikkében – igen gyakran „kényszeríti" ingyen munkára az embereket annak érdekében, hogy egyáltalán versenyben tudjanak maradni.

Az összefogás fontosságáról

Látható tehát, hogy egyelőre több a kérdés, mint a válasz azzal kapcsolatban, hogy mit hozhat a tánc számára a posztpandémiás korszak. Mind az EU Kulturális Bizottsága, mind a szektor fontos szereplői megfogalmaztak általános irányvonalakat a jövőre nézve, ám ha valamit megtanulhattunk az elmúlt egy évben, az az, hogy ne tervezzünk túl bátran.

Végezetül az optimizmus (vagy inkább az idealizmus) jegyében álljon itt Anne Teresa de Keersmaeker tanácsa az EDN konferenciáját megnyitó beszédéből azzal kapcsolatban, hogy hogyan tud túljutni a táncvilág a krízisen: a táncosokra jellemző rugalmassággal és állhatatossággal – egymást segítve, támogatva, és egymással törődve. És mindenekelőtt megőrizve a humorérzékünket.

6 https://springbackmagazine.com/read/screened-dance-screendance-covid/

Akram Khan Company: Out witting the Devil. Fotó: Jean-Louis Fernandez

HODÁSZI ÁDÁM

AZOK A FRÁNYA KÖHÉCSELŐK

Vírusreprezentáció a kortárs magyar színházban

A járvány művészi lenyomatát vizsgálva fontos szempont az időbeliség. Az első hullám után a polarizálódott magyar társadalom a vírus mentén is kettérepedt. Sokak számára a második hullám mindennapi realitás volt, amire muszáj volt felkészülni, de voltak olyanok is, akik úgy hitték, elmarad. Még nehezebbé vált a helyzet értelmezése attól, hogy az orvosi és gazdasági érveket egyaránt felsoroltató téma aktuálpolitikai színezetet kapott. Akár társulatokon belül is komoly véleménykülönbségek alakulhattak ki: maradjanak-e el a próbák, az előadások? A központi víruskezelési protokoll hiányosságai miatt sok esetben nem volt egyértelmű, ki jogosult lemondani az esti produkciót, vagy ki kérheti, hogy a színház változtasson a gondosan megtervezett évadon. A mai napig nem látható, hogy a kieső bevételeket lesz-e lehetőség bármilyen forrásból pótolni.

Jelenleg – 2021 januárjában – a próbatermekben folyik a munka. Akik múló kellemetlenségként tekintenek a járványra, dolgoznak az egyeztetett darabokon, várják, mikor lehet újra játszani. Vannak, akik streamelésre váltva igyekeznek eljutni a nézőkhöz. Remek előadásokat láthatunk a SzínházTv és az eSzínház weblapjain. Jelentős állami támogatással néhány produkcióból tévéfilm készül. Vannak, akik új médiumokat próbálnak feltölteni játékossággal, jelenléttel, élő és téttel bíró helyzetekkel. Készült már sétaszínház, stadionszínház a megfelelő távolságtartás jegyében. Most pedig nézhetünk képernyőre írt alkotásokat a Trafó oldalán, részt vehetünk online játékokon: a színházi nevelési szakemberek, drámainstruktorok is a netre költöztek. Nincs könnyű helyzetben a színházi élet. Fanyar humorral mondhatjuk: a képernyőn keresztül, a lenémított mikrofonoknak hála, legalább azok a fránya köhécselők nem zavarnak.

Ez a szubjektív válogatás most azokról a produkciókról beszél, amelyek alkotói az első hullám után úgy döntöttek, nem váltanak médiumot: megmaradnak a polgári reprezentációs színház keretei között, ahol így vagy úgy, de tematizálják a járványt (már ameddig ez lehetséges, és nem zárnak be ismét a színházak). Nincs ilyen előadásból sok. Ennek egyik oka lehet, hogy a 2020/2021-es évad indulásakor az anyagi és időbeli bizonytalanságok sok esetben azt eredményezték, hogy a színházak a tavaszra tervezett bemutatókat kezdték pótolni. A Katona József Színház Shakespeare *Othellójá*t Székely Kriszta rendezésében. A Nemzeti Színházban Szabó K. István állította színpadra Márai Sándor *A kassai polgárok* című drámáját. Az Örkény Színház Racine *Andromakhé*jával indított Gáspár Ildikó rendezésében, a József Attila Színház pedig Shaffer *Amadeusával* Koltai M. Gábor rendezésében. Mindegyik darabot többször színre vitték már az elmúlt években, és adódik a kérdés, amelyet Imre Zoltán fogalmaz meg a *Színház* januári számában: „[…] vajon nincs ma ezeknél égetőbb probléma, amikor »arat a halál« körülöttünk? Tényleg ezeket a klasszikusokat érdemes sokadszorra újra elővenni? Értem, hogy Shakespeare-en és Dürrenmatton keresztül sok mindenről lehet beszélni, de fontos lenne, hogy a színház fórum, nyilvános társadalmi tér legyen, ahol meg lehet vitatni problémákat."

A vírusreprezentációkhoz közelítve fontos megemlíteni a Narratíva Kollektíva *A jelentéktelen* című Gogol-variációját Pass Andreától, mert bár ez sem tematizálja a vírust, a beszámolók szerint egy hosszú köhögésjelenet is látható benne, amely azonban az előadástól független értelmet nyert egy légúti megbetegedés tüneteit is mutató globális járvány első hulláma után. „Nem kell valakinek köhögnie? Még most, mielőtt elkezdődik az előadás. Mer valaki köhögni? Ugye mennyire mást jelent, pedig nem telt el egy év sem. Persze mi, színháziak, mindig egy lépéssel az élet előtt járunk, és már tavaly sem szerettük a köhécselőket." Ez a felvezető szöveg pedig a Radnóti Színházban hangzik el: Peer Krisztián írta újra Ruzante darabját, *A csapodár madárká*t. Az előadás a későbbiekben nem reflektál a járványra, ez a kis gesztus viszont reflektál arra, hogyan rendezi át a vírus a befogadás struktúráit. A köhögéshez hasonlóan most a maszk nélküli arcok látványa is egészen más érzetet kelt, mint általában. A védőruházat szinte természetes viselet. A budaörsi Latinovits Színház színpadán az Alföldi Róbert rendezte *Figaró házasságá*ban a jelmezek színpompás kiegészítője a maszk, és a távolságtartás is fontos játékszervező elem.

De idén gyakorlatilag a vírusra érkező reakcióként értelmezhetünk minden olyan előadást, aminek valósága a közeli vagy távoli jövőben megképződő disztópia. Hiszen a vírus miatt maga a valóság vett fel olyan jegyeket, amiket sci-fikből ismerünk: maszkok, kijárási tilalom, online élet, elszigetelődés, összezártság, erős hatalmi kontroll. Ettől persze tűnhet úgy, hogy minden disztópikus előadás első körös, akkor is, ha igazán találó. Hiszen az egyre szürreálisabb valóságot tekintve a túlzásra építő műfaj szinte realistának tűnik. A k2 Színház *Búcsúkoncert*je, a TÁP Színház *A Menedék*e, a Karaván Munkacsoport *Jobb félni*je egyaránt disztópiák, ahogy az új Pintér Béla előadás, a *Vérvörös Törtfehér Méregzöld* is az. Annyiban pedig vírusreprezentációként is értelmezhetjük őket, hogy nem csupán egy negatív jövőképet vázolnak fel, hanem

k2 Társulat: Búcsúkoncert, MU Színház, r.: Tarnóczi Jakab. Fotó: Toldy Miklós

a történetmesélés szintjén is megjelenik bennük a vírus. Az Orlai Produkció *Határátlépések* című előadásának alkotói pedig civil életekből írtak darabot saját maguk: ilyen az életünk vírus idején. Reméljük, csak kicsit köhécselős.

A k2 a tavaszi, első lezárás előtt három héttel bemutatott *Búcsúkoncert*je általánosan és transzcendensen (az elmúlás felől) közelít a vírushoz. Tarnóczi Jakab rendezésének nyitányaként tetőtől talpig sárga védőruházatot viselő alakok érkeznek a térbe. Egy óriási, fehér terembe, ahol fehér a balettpadló, és szinte világít a fehér hátsó fal. A MU Színház színpadán bal oldalt, a nézőtérre merőlegesen szépen terített asztal áll. Tőle balra hatalmas, padlótól plafonig érő ablak. Jobbra zongora. Finom füst kavarog. Fekete öltönyös, fehér garbós alak várja az érkezőket. Orrából átlátszó műanyag cső vezet a zakója belső zsebéből kikandikáló oxigénpalackba. Kezében tálca, rajta hat pohár ital. De csak öt alak érkezik sárga védőruházatban. Az információhiány izgalmasan kezdi pumpálni a feszültséget. Nem tudjuk, kik ezek a térbe érkező szupergazdagok, nem tudjuk, miért jöttek. A hatodik pohár pezsgő tulajdonosának talán születésnapja van, vagy épp őt gyászolják? Hiányában mi másra gondolhatunk, mint hogy halott? Mennyi erőforrást kellett ezeknek az embereknek mozgósítaniuk, hogy végre egy térben lehessenek egy világjárvány utáni, teljesen élhetetlennek tetsző világban? És ha már itt vannak, tudnak-e egymásnak bármit mondani?

A nyitány egyszerű gesztusokkal erős atmoszférát teremt, amelyben Tarnóczi magától értetődően működteti a színészeket, később pedig Mozart *Requiem*jét. Csak aztán a színházi előadás mintha valóban szcenírozott koncertté alakulna. A megszólalás nélküli, apró gesztusokkal dolgozó színészi játékok parádésak. Miután lekerültek a sárga overallok, és mindenkinek jutott névre szóló oxigénpalack, Király Dániel széket húz ki, kérdőn néz Gyöngy Zsuzsira. Ugyanezt teszi Nagyhegyesi Zoltán is, szemöldökén kedves kacagás integet. Egy odanézés, és tudjuk, kit választ a lány. Piti Emőke szembogara finoman az egyik terítékre száll, és benne a világhoz való viszony rezdül. Borsányi Dániel oldalpillantással lábjegyzetel, mint valami bohókás professzor. De mondani senki nem tud semmit a másiknak. A helyzet abszurditását élettelin, humorral, empátiával ábrázolják. Aztán mindenkiből énekszó tör elő. Istenhez így lehet szólni.

Ahogy halad előre Mozart gyászmiséje, a mikrotörténések dinamikája lassul, a színpadot a zene veszi át, amelyet Szép András zongorakíséretével szólaltatnak meg tisztán, magas színvonalon. Egyre mélyebb és nehezebb képzettársításokat vár tőlünk az anyag, színházi kapaszkodót viszont egyre kevesebbet ad. A humor szép lassan elszáll, mint a tejfehér füst, hiszen újabb halál jön, újabb fohászkodás. Lesújtó egy óra, a világunknak vége. Elegáns, komor lemondás. Világjárvány idején fontos viszonyítási pont a transzcendens, az ahhoz való kapcsolódás lehetősége, lehetetlensége. Játékos indítása után a *Búcsúkoncert* súlyos, nyomasztó úton indul el: talán a két minőség szorosabb ötvözete gazdagabb asszociációkkal segíthette volna a halál–Isten gondolatkört a vírusreprezentáció horizontján.

A TÁP Színház tavaly szeptemberi évadnyitó bemutatója, Jennifer Halley *A Menedék* című darabja is disztópiába vezet minket. Bár a kortárs amerikai szerző szövege 2013-as, az emberiséget megtizedelő vírus gondolatát sajnos utolérte a valóság. Szeptember óta egymillióról közel kétmillióra nőtt a Covid-19-ben elhunytak száma. Ahogy napról napra nő az online eltöltött órák száma is. Elmaradnak a valódi ölelések, sokan a monitornak kívánnak boldog karácsonyt vagy sok örömet születésnap alkalmából. Vajdai Vilmos rendezése arról is gondolkodik, hogy a digitális térben elkövetett bűnök, megélt örömök, bánatok mennyire bírnak valóságtartalommal, mennyire számon kérhető az ember az online elkövetett tetteiért. Ehhez szinte realista teret és történetet választ, amelynek disztópia volta a járvány közben elhanyagolható. A látvány és a figurák viszonyai realista irányba hangoltak, ettől a helyzetek tétjei könnyen olvashatóak.

A Trafó színpadának bal és jobb oldalán egy-egy asztal, középen egy nagy, akváriumszerű kocka: a dark webet idéző pedofil álom, a menedék, ahol Papa virtuális teremtményeivel bármit megtehetsz. Hajduk Károly visszafogottan, a zárkózottság mögé sötét tónusokat vetítve alakítja a virtuális búvóhely működtetőjét. A programozott világ profija ő, aki pontosan látja, hol kezdődik az online tér, és hol ér véget a valóság. A Józsa Bettina játszotta Morris és a Terhes Sándor alakította Doyle viszont belekeverednek a kódok világába – hogy tudatosan vagy önkéntelenül, arról érdekes vitákat lehetne folytatni. A hatalom mindent megtesz, hogy uralja az

egyén gondolait, vágyait. A szabad akarat épp olyan illúzió, mint a dark web tökéletes grafikájú szalonja, ahol biliárdozhatunk, és frissítőt szolgálnak fel. Ha azonban nem teszünk bele valami emberit, hamar unalmassá válhat. Az emberi tétek ugyanakkor elárulják a személyiségünket, felfedik a gondolkodásunkat. Mi éri meg jobban? A biztonságos virtualitás, ahol minden uralt és vírusmentes, vagy érdemes néha kockáztatni, hogy megmaradjon a szeretet, ami igazán emberré tesz minket?

Az összezártság fontos szervezőelve az Anyaszínház *Underground Project* című előadásának, valamint a Fészek Művészklubban bemutatott *Jobb félni – avagy egység, kétség, háromság* című produkciónak is. Előbbi az RS9 Színházban fut: Menszátor Héresz Attila Gorkij *Éjjeli menedékhely* című darabját írta és rendezte újra a vírus által tizedelt emberiség lakta jövőbe. A fókusz a bunkerben, a színház igazi terében összezárt szereplők embertelenedésére és kitörni vágyására szűkül. Az előadás groteszk minőségeken keresztül beszél a normalitásra törekvésről.

A *Jobb félni – avagy egység, kétség, háromság* szintén a színház igazi terébe, a kupolába zárja össze szereplőit, akik a vírus elől menekülnek ide. A Ballér Bianka, Lestyán Attila, Martinkovics Máté, Messaoudi Emina és Vizi Dávid improvizációból építkező anyagot Kovács Dániel Ambrus öntötte végső formába. A szövegkönyvet olvasva egy túlzásokkal a groteszkbe húzott hétköznapi figurákat felvonultató produkció képe bontakozik ki – felkeltette a kíváncsiságom, hogy a kiváló színészek vajon hogyan tudnak emberi súlyt adni a véglényszerű alakoknak. Van itt mindent hipóval fertőtlenítő tisztaságmániás, magát zsidónak kiadó határon túli magyar, a globális lehallgatástól rettegő techguru és még oly sok, a névtelen kommentekből és a dark webről előmászó ijesztő vagy kinevethető furcsaság. Az összezártság és a félelem egyre nagyobb kontrollnélküliséget okoz, és szép lassan mindenki kivetkőzik önmagából. A világ normalitásvesztése az egyén normalitását is szétszedi. Jó volna látni is ezt az előadást a második hullám után. Vajon az olvasás közben elrajzoltnak ható figurák igazságát a játék zsigeri erővel mutatja majd fel? Vagy a közös tapasztalat káros gőzeinek térdcsapkodós szelepe lehet a furcsa alakok kikacagása?

Pintér Béla legújabb darabja szintén klasszikust ír újra, Oidipusz király történetét. A hatalom és a vírus viszonya ebben az előadásban jelenik meg a leghúsbavágóbb aktuálpolitikai éllel. A *Vérvörös Törtfehér Méregzöld* egymásra olvassa az antik tragédia transzcendens dögvész ítéletét a Covid-19-cel, és 2215-ből mutat rá arra a furcsa kapcsolatra, amelyet politika és járvány közé építenek a kormány mind ellenzői, mind támogatói. Zavarba ejtően sűrű lenyomata ez a jelenségnek, ahogyan a virológia tényei hiedelmekké és aktuálpolitikai tézisekké válnak. Főleg, ha a virológiának mint tudománynak csak kérdései vannak, mert ez a valami éppen most történik. Akkor már sokkal jobb egy vezető, legyen az akárki, csak tudja a választ. És Pintér Béla előadása sorban adja a válaszokat, egyik viccesebb, mint a másik, és egyik jobban ellentmond a másiknak, mint a másik az egyiknek. Épp mint az életben. Hogy ez jó-e nekünk, az nagy kérdés. Néha könnyebb útnak tetszik, ha teszünk két szélsőséges állítást azzal, hogy az igazság ott van a kettő között, mindenki keresse meg – aki nem találja, magára vessen –, mint érzékenyen, az egyén életére fókuszálva kérdezni. Pintér Béla emberi történeteit ennél jobban lehetett szeretni, de a *Vérvörös Törtfehér Méregzöld* politikai szatírája is végtelenül szórakoztató, gondolatébresztő. Mint közéleti előadás, az utóbbi idők egyik legerősebb élménye. A vírus inkább apropó ehhez a közbeszédsavazáshoz,

TÁP Színház: A Menedék, Trafó, r.: Vajdai Vilmos. A képen Vitárius Orsolya és Hajduk Károly. Fotó: Déri Miklós

Orlai Produkció: Határátlépések, r.: Dömötör András. A képen Ötvös András és Schruff Milán. Fotó: Pénzes Kristóf

köztörténeteink cukormázazásához. És a vírus a történet elindítója: olyan motiváció, ami a nagyhatalmú vezetőt is elgondolkodtathatná arról, van-e bűne, ősbűne, vagy csak valami kis hibája, amelyen lehetne javítani. Pintér Béla felkiáltójellel mondja: a politika, a vezetőink gondolkozzanak el azon, hogy mit csináltak rosszul, és gondolkozzunk velük mi is.

Az Orlai Produkció *Határátlépések* című előadása nem disztópia, és nem is klasszikus mű újraírása. Hanem a színészek civil életéből született játék, ami a devised módszerrel közelíti meg a vírust. Nem kizárólag a Covid-19-et tematizálja, sokkal inkább olyan helyzeteket keres, amelyekben az alkotók átlépték saját határaikat, vagy mások lépték át az ő határaikat. Péter Kata, Járó Zsuzsa, Ötvös András, Mészáros Máté és Schruff Milán ötleteit Deés Enikő dramaturg és Dömötör András rendező öntötte formába. A hangulatában az AlkalMáté Trupp produkcióit idéző előadás elsőre könnyed szórakoz(tat)ásnak mutatja magát, de ahogy jobban belemerülünk, emberi mélységek sejlenek fel. Az összeszokott csapat tagjai megkapó őszinteséggel mutatják fel saját kisszerűségüket, bűneiket, önhazugságaikat, hogy azok megmosolygása után már csak egy lépés legyen bennük magunkra ismerni.

A *Határátlépések* az első hullám után készült, de helyet kap benne sok időtlen etűd is. Kötődési mintákról, gyerekkori traumákról, rossz párkapcsolatokról látunk jeleneteket a Horváth Jenny tervezte letisztult, sárga térben – egy óriásira növesztett biztonsági sávban, a láthatatlanságot biztosító takarás közelében, ahol minden probléma eltagadható, és közel az éles szemű nézőkhöz is, akik a legapróbb rezdülést is olvashatják mindent értő tekintettel. A vallomásos jelenetek ettől sajátos ízt kapnak, olyan érzésünk van, mintha volna lehetőség, hogy estéről estére néhány centit erre vagy arra mozduljanak bennük a játszók.

Péter Kata a színpad közepén áll. Apukáját keresi a tekintetével, akivel pártszimpátiájuk régóta nem egyezik. Most egy kiáltványt olvasna fel, aminek a kormányzó párt – amelynek apuka nagy támogatója – nem örülne. A kiáltvány arról szól, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetemet a minisztérium alapítványi fenntartásba helyezte, egyeztetés és szakmai konszenzus nélkül. De a szöveget olvasó lány tart az apukája tekintetétől. Arról beszél, hogy talán nem is csak anyukájával kettesben jöttek, hanem vannak velük barátok is, akik előtt duplán kellemetlen lesz ez a kiállás. Egy dologban reménykedik: hogy apukája jobban szereti őt, mint Orbán Viktort. Pintér Béla előadásában is elhangzik a regnáló miniszterelnök neve. Mindkettő izgalmas, ugyanakkor nem agresszív kísérlet e jelentéshalmaz újraírására, az elsődleges jelentésében a miniszterelnököt jelölő betűsor érzelmi asszociációinak átstrukturálására. De ez csak annyiban tartozik a vírusreprezentációhoz, amennyiben a közélet felől közelítünk hozzá, és a *Határátlépések*ben többségében nem ilyen jelenetek vannak. Járó Zsuzsát többször is látjuk, ahogy gyerekét egyedül nevelő anyukaként próbál boldogulni az online tanítással. A gyerkőc vidám, jó képességű, de a bejelentkezéssel, e-naplóval, e-maillel meggyűlik a baja a számítástechnikában nem túl jártas szülőnek. A jelenetsor zsigerig ható őszinteséggel és humorral beszél az összezártság okozta feszültségekről. Járó Zsuzsa jelen idejű bátorsággal mutatja meg erről a közös tapasztalatról, ami emberi léptékkel megmutatható. A koronavírus-járvány éppen történik, mindannyiunkkal. Kevés a biztos pont, bizonytalannak lenni pedig nem jó érzés. Ha közösen, civilként tudunk erről beszélni, talán könnyebb a köhécselés is.

Dramaturgiáról szóló tematikus fókuszunk második részében tíz gyakorló, több korosztály hangját is felerősítő dramaturg válaszolt körkérdésünkre, amelyben szűkebb szakmájuknak és a dramaturg státuszának a kortárs színházban betöltött szerepét (szerepváltozásait?) firtattuk. Emellett gondoltunk egy merészet, és kiadtuk tanulmányozásra a dramaturgia ma aktuális trendjeit széltében-hosszában összegző *The Routledge Companion to Dramaturgy* (2015) című vaskos könyvet néhány, a struktúra más-más területein dolgozó színházi embernek, hogy válasszanak ki egy számukra tetszőleges fejezetet, és kerüljenek vele párbeszédbe. Adorjáni Panna, Upor László, továbbá Gáspár Ildikó és dramaturg munkatársai (Ari-Nagy Barbara, Khaled-Abdo Szaida, Gyarmati Kata) így született írásai-beszélgetései mellett Varga Zsófia recenzálta a nemzetközi szakmai közegben bestsellergyanús kötetet.

MI VÁLTOZOTT?

Körkérdés dramaturgokhoz – a dramaturgiáról

„Ő foglalkozik a szöveggel." „Külső szem." „Okos elméleti ember." Megannyi közhely és féligazság, amit a dramaturg munkájáról gondolni szokás, és ami egyre kevésbé fedi a valóságot. De akkor mit csinál ma egy dramaturg? Változóban van-e a dramaturgia, a dramaturgok szerepe, és ha igen, miben és mennyiben? Ezek azok a kérdések, amelyekre általánosságban aligha lehetséges válaszolni, ezért körkérdést intéztünk aktív dramaturgokhoz – legyen többféle válasz, mondják meg ők!

ADORJÁN BEÁTA

Amikor a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színháztudomány szakos hallgatójaként a gyakorlatomat végeztem harmadévesen, sajnos nem volt az előadásnak dramaturgja, akitől elleshettem volna, hogy mit csinál az adott próbafolyamat alatt – így műsorfüzetet terveztem, szerkesztettem, és legfőképp irodalmi titkári feladatokat láttam el. Már akkor azt gondoltam, hogy nem ezek elsősorban a dramaturg teendői. Erdélyben akkoriban – azóta ez valamennyire változott – többnyire irodalmi titkári pozíciókba vettek fel dramaturgokat, azaz színháztudomány szakon képzett embereket. A dramaturg státusz, mint olyan, elég kevés kőszínházban létezik arrafelé. Mondhatni, többnyire a magam számára fedeztem fel, hogy mit jelent dramaturgnak lenni. Budapesten kezdtem szabadúszóként (a Kortárs Drámafesztiválnál dolgoztam szakmai kapcsolattartóként, fordítóként, majd a fesztiváligazgató, Szilágyi Mária színházi ügynökségénél voltam irodalmi ügynök; illetve lakásszínházi és tantermi előadásokat csináltunk Tóth János Gergellyel); 5 éve dolgozom dramaturgként a debreceni Csokonai Színházban, ami elsősorban produkciós dramaturgi, fesztiválválogatói munkát takar, de két éve már a debreceni Irodalom Éjszakája is a hatáskörömbe tartozik. Kezdetben tartózkodóbb voltam, inkább megfigyelő szerepben vettem részt a próbafolyamatokban, sokat hallgattam, és csak akkor mondtam el a véleményem, ha megkérdezték. Aztán fokozatosan igényem lett arra, hogy alkotó eleme legyek a produkcióknak, így elkezdtem intenzívebben részt venni a munkafolyamatokban, és elmondani, hogy mik a javaslataim; és – tévhitemmel ellentétben – nem vették zokon, sőt, kifejezetten díjazták az aktivitásomat.

A dramaturgok szerepköre szerintem kitágult. Valószínűleg a szakma sokoldalúságából fakadóan manapság sok dramaturg rendez, vagy hoz létre közösségi színházat, de sokan írnak is darabokat. Fontosabb szerepet kap manapság a dramaturgia. Mondhatnám, méltóbb helyére került. Egyre több rendező dolgozik dramaturggal, és ismeri el, hogy a dramaturgia egy külön szakma, nem úgy van az, hogy a rendező is

Adorján Beáta. Fotó: Benedek Zsolt

meg tudja húzni a szöveget. Picit a növénygondozáshoz hasonlítanám: ha rossz helyen metszed meg, elpusztulhat – így van ez a szövegek világával is. Emlékszem, a *Puha pihe* után, amelynek szövegét nagyon meghúztam, Upor László, a darab fordítója odajött, és azt mondta, örül, hogy nem történt szöveggyilkosság.

De akkor is szükség van dramaturgra, ha az adott szöveg éppen nem igényel húzást: maga a dráma az irodalom műfajába tartozik, míg a színpadi drámai szöveget igazítani kell az adott kontextushoz. A dramaturg azonban nemcsak a szövegért felel, hanem részben az előadás viszonyrendszerének és világának koherenciájáért is.

Vannak olyan rendezők is, akikkel például azért nagyon jó együtt dolgozni, mert összművészetként tekintenek a színházra, és partnerként az alkotótársakra, így a próbafolyamat és közben a megbeszélések műhelymunkaként zajlanak, és ezek keretében az előadás különböző alkotói, a díszlet- és a jelmeztervező, a zeneszerző, a koreográfus, a dramaturg és a rendező előzetesen együtt, majd a színészekkel közösen építik az előadás világát. Ilyen volt számomra Adélaïde Pralonnal, Éry Franciskával és Sardar Tagirovskyval együtt dolgozni.

Ugyanakkor azt is gondolom, hogy azok a dramaturgok, akik elkezdtek rendezni, heterarchikus színházi látásmódot és struktúrát hoznak a rendszerbe, ami jót tesz az eleddig főként rendezőközpontú színházi világunknak.

BÍRÓ BENCE

A dramaturg mint szakma és a dramaturgok szerepe – örök kérdés, definíciós káosz, egyszerre állandósult homály és folyamatos átalakulás. Hogy változóban van-e ma? Mihez képest? Avagy hogy volt ez régen?

„A dramaturg régente: a színitudomány igazgatója, a drámai kérdések elméleti fejtegetője, színikritikus, színházaknál a darabok bírálója és javítója. Esetleg maga a drámaköltő" – írja Schöpflin Aladár a Magyar Színművészeti Lexikon 1931-es kiadásában.[1] Az 1994-es szócikk szerint a dramaturg „a színház irodalmi szakértője és tanácsadója. Feladatai közé tartozik a bemutatandó színjátékszövegek lektorálása, véleményezése, átdolgozása (epikus művek dramatizálása), ill. a szerzővel való együttműködés a végső színpadi változat kialakításában a színpadi szempontok érvényesítésével. Közreműködik a színház műsorpolitikájának, műsortervének kidolgozásában is."[2] Ezek a feladatkörök mintha ma is a dramaturgokhoz tartoznának. Schöpflin szerint a dramaturgnak ráadásul „látnia és hallania is kell, amit olvas" – legtöbbször igyekszem így tenni én is.

Nem találtam még szebb jellemzést a dramaturgokról, mint egy Bálint Lajossal készült 1938-es interjú[3] bevezetőjében: „A bár lelke: a mixer. A színházé: az a rejtelmes úr, aki sohasem jelenik meg a színpadon tapsokat aratni; akinek neve sohasem szerepel a színházi rovatban; akiről a színlap is hallgat, ő a főmindenegyéb: szűrő, kidobó, titkok tudója, álmodó fantázia, időjós, felfedező, tehetségkutató-intézet, puffer, idegköteg, vattázó, mindenért felelős, terrorfiú, mézesmadzag-gyáros, rosszember és »maga cuki«, író, költő, esztétikus, kritikus, drámaíró, ízlést diktál, stílust teremt, s ő a Père Joseph, a szürke eminenciás. Mint a leveli béka figyeli az idők járását, kitapogatni iparkodik a Holnap gusztusát, lehetőségeit, vágyait. Az Idők bárpultja mögött ő a kétórás feledésital keverője." Nem mondom, hogy mindent értek vagy mindennel egyetértek, ám legyen. Sajnos aztán az interjúalany Bálint (akinek pedig a dramaturgok vándorgyűrűje is viseli a nevét) mindezt azonnal lerombolja: szerinte ugyanis a dramaturg szakma „utolsóbb mesterség a hóhérsegédénél". Mentségére szóljon, állítólag évi hatszáz drámát kellett elolvasnia, és talán ezért is érezte úgy, hogy „a dramaturgnak a sikerben sosincs része, ám a bajból mindig kiveszi a részét".

„A dramaturg az előadás lelkiismerete, a költő alapgondolatának letéteményese. Ő vigyáz arra, hogy a színészek játékában vagy a rendezésben el ne torzuljon a darab. Nél-

1 *Magyar Színművészeti Lexikon: A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*, szerk. Schöpflin Aladár, Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929–1931.

2 *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. Székely György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

3 „Négyszem közt a színház titokzatos emberével: a dramaturggal. Beszélgetés Bálint Lajossal, a Magyar Színház dramaturgjával", *Literatura, Beszámoló a szellemi életről* 13, 1938. április 1., 104–106.

küle néha engednének a hatás kísértésének" – idézi Czímer József[4] André Steiger francia rendezőt, akinek igaza van, néha valóban nem könnyű visszafogni a rendezők szárnyaló képzeletét. Bár legtöbbször hiába próbálkozunk, hiszen Czímer szerint „a dramaturgnak a színházi munka semmilyen területén nincs döntési joga. A döntésért, az eredményért mégis minden területen felelősségre vonható. A dramaturg, aki nem tudja zokszó nélkül elviselni, hogy mindenért ő a felelős, az pályatévesztett ember." Hasonlóan borús Arthur Kahane aranyköpése, aki évtizedeken át volt Max Reinhardt munkatársa: „Művésznek születik az ember, tudósnak tanul, rendezővé fejlődik, igazgatónak felküzdi magát, intendánsnak kinevezik, dramaturgnak kárhozik."[5]

Mielőtt azonban nagyon elszomorodnánk, van itt néhány lélekmelengető meghatározás is: „A dramaturg a rendező legjobb barátja" – így Radnóti Zsuzsa[6] –, „de találóbb, ha azt mondjuk: a rendező vitapartnere, elképzeléseinek élő tükre" – egészíthetjük ki Nánay Istvánnal.[7] „A dramaturg a színházon belül a kérdéseket feltevő ember – vallja Visky András –, a rendező a színházból kifelé tekintő arca."[8] „A dramaturg az, aki emlékezteti a rendezőt az evidenciákra" – fogalmaz Ascher Tamás,[9] illetve az, „aki nemcsak megoldja a problémát, de előtte még képes gyönyörködni is benne" – tanította Radnai Annamária.[10] Upor László meghatározása szerint pedig „a dramaturg az, aki már tegnap megmondta." És végül a két kedvencem, már nem is tudom, kitől: „A dramaturg az a színész, akiből nem lett rendező", illetve „aki az íróval házasodik, de a rendezővel baszik". Ez így, szó szerint velem még ugyan nem történt meg, mindenesetre jó kimondani.

Mindezekhez képest, azt hiszem, semmi változás. Nincs új a nap alatt. Ma is ugyanúgy lehet a dramaturg szerepe bármi, mint korábban: lehet semmi, de lehet minden is.[11]

DÁLNOKY RÉKA

A dramaturg olyan, mint egy okostelefon. Óriási a tárhelye, és számtalan applikációt lehet rá letölteni. Segíti a munkádat a legapróbb dolgoktól egészen a komplex műveletekig. Olyan dolgokban is segít, amit talán észre sem veszel.

A dramaturg olyan, mint egy okostelefon. A technológiáját évtizedek óta fejlesztik a világ legnagyobb szakértői. Van, amelyik jobban sikerült, és van, amelyik kevésbé, de mégis minden évben megújul, fejlődik. Figyel, mindent lejegyez, és érzékenyen alakul a felhasználó igényeihez. Van, hogy többet tud rólad, mint te magadról.

A dramaturg olyan, mint egy okostelefon. Külföldön sokkal hamarabb jelent meg, mint nálunk. Van egy pár bácsi, aki csak telefonálásra használja, miközben sopánkodik, hogy bezzeg az ő idejében a tárcsás telefon is meg tudta csinálni ugyanezt.

A dramaturg olyan, mint egy okostelefon. Ha elejted, szándékosan a falhoz vágod, vagy egyszerűen csak elfelejted feltölteni, használhatatlanná válik.

A dramaturg olyan, mint egy okostelefon. Azok, aki vele nőttek fel, vagy csak egy kis időt fektettek abba, hogy megismerjék a működését, esküsznek rá, és nem tudnának nélküle élni.

4 Czímer József, *A dramaturgia regénye* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1976), 161.
5 Uo., 157.
6 Személyes közlés, az idézet eredetileg Nádasdy Kálmántól származik.
7 Nánay István, *A színpadi rendezésről*, Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság, 1999.
8 Visky András, *Írni és (nem) rendezni* (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2002), 12–14.
9 Idézi Gáspár Ildikó, in Kovács Bálint, „»Mintha két fejed lenne« – A színházi dramaturgok titokzatos világa", *Magyar Narancs* 26, 8. sz. (2014).
10 Az SZFE-n volt osztályfőnököm személyes közlése.
11 Az írás és a szerző doktori kutatása az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

Dálnoky Réka

GÁBOR SÁRA

Az egyetem vége felé szerettem volna létrehozni egy dramaturg-állatkertet. A megfogalmazás durva, de a cél barátságos: láthatóvá tenni az amúgy láthatatlan hazai dramaturgiai gyakorlatokat. A vágyat saját bizonytalanságom és kíváncsiságom szülte, és az a tapasztalat, hogy minden megismert dramaturg új anyag és forma, más és más hitvallás és módszertan képviselője volt.

Ez a sokféleség, amely izgatott és mérhetetlenül összezavart, következménye annak a homályos szerepkörnek, amelyet a dramaturgok betöltenek. Czímer József *A dramaturgia regénye* című, 1967-es esszégyűjteményében úgy foglalja össze a munkakör ellentmondásosságát, hogy egy dramaturg mindenben adhat tanácsot, és mindenért felelősségre vonható (főként kívülről), de semmiben nincs döntési joga, hiszen a végső szót minden esetben az igazgató és a rendező mondja ki. Ha ezt az írást veszem alapul, akkor lényegében nincs változás a dramaturgok helyzetében – akár a kő-, akár a független színházi gyakorlatot tekintve. Sok kérdéshez hozzászólhatunk, de semmiben nem dönthetünk, így a felelősségvállalás formái is felemásak és egyéniek. Ez egyszerre nyitja meg a lehetőségek és a szorongások tárházát.

Mindeközben a közelmúltban sokat alakult a színházi szakma, ami természetszerűen kihat a részterületekre is. Érzékelhetően több regény- és novellaadaptáció kerül színpadra, ami szükségszerűen tolja a dramaturg szerepét a nehezen tetten érhető elemző és irodalmi tanácsadó feladatkör felől a megfoghatóbb író, adaptáló szerepkör irányába. Újabb színházi műfajok alakulnak ki és kanonizálódnak, ami növeli az alkotók mozgásterét, lehetőséget teremt a specializációra. Egy fizikai színházi vagy színházi nevelési előadás – hogy nemrég egyetemi szakká vált területeket említsek – más típusú dramaturgiával dolgozik, más gondolkodásmódot és érdeklődést igényel. Nemcsak horizontálisan, de vertikálisan is nyílik a tér – átjárhatóbb a színházi hierarchia. Dramaturgok rendeznek, írnak, színészkednek, társulatot alapítanak. Az már más kérdés, hogy ezek az önállósulások összeegyeztethetők-e a gyakorlatban a „dramaturgoskodással", vagy inkább lecserélik azt.

A dramaturg (az általános gyakorlatban) mindenhez ért egy kicsit, hiszen mindent véleményez – hozzászólási joga a legfőbb fegyvere. Szerintem nem lehet mindenhez érteni, se kicsit, se nagyon. Az utolsó polihisztorok valamikor a reneszánszban meghaltak. Persze ha nagy a köd, akkor nem látszik, pontosan mihez is nem ért a dramaturg, de az sem, mihez igen. Minél inkább tisztul és specializálódik a szerepkörük – bábdramaturg, táncdramaturg, színházi nevelési stb. –, a dramaturgok annál könnyebben válnak láthatóvá, ami hosszú távon csökkentheti a szakma körül lebegő különös állagú ködfelhőt.

KELEMEN KRISTÓF

Az elmúlt években sokat erősödött a dramaturgok pozíciója a magyar színházi világban, és ami a legfontosabb: egyre kevésbé elméleti háttérmunkásoknak és egyre inkább művészeknek is kezel minket a szakma.

Ahhoz, hogy dramaturgiáról mint egy adott színház működtetésében részt vevő részlegről (pontosabban „tárról") beszéljünk, szükség van legalább egy, ideális esetben több állandó dramaturgra. A személyes tapasztalatom a következő: a dramaturg szak elvégzése és egy év szabadúszás után leszerződtem a Radnóti Színházhoz, ahol idén az ötödik évadomat kezdtem meg. Az első évben együtt dolgoztunk Garai Judittal, majd pár évig egyedül vittem a dramaturgi feladatokat. Tavaly csatlakozott hozzánk Sándor Júlia, idén pedig visszatért a színházba Hárs Anna – így hirtelen hárman lettünk dramaturgok, én pedig egészen magabiztosan elkezdtem a csapatunkra mint dramaturgiára hivatkozni. Azzal, hogy hárman vagyunk, háromszor annyi tudás, ötlet és vélemény adódhat össze, egyre komplexebb tervekről és víziókról gondolkodhatunk együtt, és örömmel tapasztalom, hogy megbecsülik, fontos értékként kezelik a munkánkat a Radnótiban. Tehát nálunk határozottan felívelő pályát fut a dramaturgia mint intézmény szerepe és létjogosultsága, ehhez hasonló tendenciát a budapesti művészszínházakban észlelek, miközben vidéken kevés színházról tudok, ahol állandó dramaturg munkatárssal dolgoznának együtt.

LŐKÖS ILDIKÓ

Valamikor a múlt század vége felé felvételiztem dramaturg szakra, gondolván, hogy így lesz belőlem sokoldalú színházi ember, aki többek közt darabokat olvas, jeleneteket ír, rendez és játszik. A legfontosabb a közösen együtt. Volt ennek előzménye az életemben: Gaál Erzsi meg az ő gödöllői csoportja, ahol dolgozhattam. S ez azért is volt fontos számomra, mert még azelőtt, hogy találkoztunk, ő volt a legendás Marie a Stúdió K *Woyzeck*jében. Szóval lett ez a vágy a színház iránt…

Aztán az SZFE-n az elmélet felé irányítottak bennünket – a dramaturg ne a művészbejárón, hanem a főbejáraton menjen be a színházba, legyen olvasott, tájékozott… szóval afféle tudós ember. Mindemellett a korszak legizgalmasabb színházi törekvései (Stúdió K, Halász Péter, Szegedi Egyetemi Színpad Paál Istvánnal stb.) akkor szóba sem kerültek. Amikor én tanultam az SZFE-n, a dramaturg az a fura szerzet volt a színházban, aki többnyire fekete pulóverben járkál fölcetlizett könyvekkel, stencilezett, agyonjegyzetelt drámapéldányokkal a hóna alatt, be-beül próbákra, sustorog a rendezővel, órákat tölt zárt ajtók mögött az igazgatóval – de mit csinál tulajdonképpen?

Ezt most elviccelem, de valójában a 20. század végén a magyarországi színházakban a dramaturg leginkább az irodalmi munkatárs szerepét töltötte be. Ő állította össze a műsorfüzetet, ő írta a rövidebb-hosszabb ismertetőket a színház reklámanyagaiban, darabokat ajánlott, dolgozott a szövegen a rendezővel – az általános színházi munkamegosztásban ez volt a szerepe.

Mára változóban, tágulóban van ez a feladatkör. Ezzel párhuzamosan változik a színház, a színházcsinálás is. Vannak külföldi példák, ahol láthatóak erős rendező–dramaturg párosok, mint például Thomas Ostermeier és Marius von Mayenburg vagy Ariane Mnouchkine és Hélène Cixous. És változik a magyarországi helyzet is – ennek előjelét néhány évtizede látni lehetett több színházban, például Kaposváron, ahol az alkotás folyamatában már akkor meghatározóan voltak jelen a dramaturgok, többek közt Eörsi István vagy Spiró György. Vagy a Katona József Színházban Duró Győző és Fodor Géza, a kilencvenes években a Székely Gábor-féle Új Színházban szintén Duró Győző, Kárpáti Péter, Forgách András… A megkerülhetetlen dramaturgok sorába tartozik Radnóti Zsuzsa is, aki a Vígszínház Várkonyi, Horvai, majd Marton nevével fémjelzett évtizedeiben mindvégig a kortárs magyar dráma frissen tartójaként s az egyetemes drámairo-

Lőkös Ildikó. Fotó: Gergely Beatrix

dalom ajánlójaként működött. A kilencvenes években született meg a Bárka Színház, szintén erős, meghatározó dramaturgcsapattal, többek közt Kárpáti Péterrel, Kiss Csabával, Bérczes Lászlóval. Ez a tendencia részben azoknak a rendezőknek is köszönhető, akiknek állandó alkotótársukká vált a dramaturg, ahogy Szikora Jánosnak Morcsányi Géza (vagy ugyanő Valló Péternek), Alföldi Róbertnek Vörös Róbert, Mácsai Pálnak Gáspár Ildikó, Schilling Árpádnak a Krétakör idején Tasnádi István, Pintér Bélának Enyedi Éva vagy Bodó Viktornak Veress Anna.

Ma már az SZFE-n is másképp képzik a dramaturgokat – ebben nagy érdeme van a mindezt alapjaiban megreformáló Jákfalvi Magdolna–Kárpáti Péter–Upor László triumvirátusnak –, aminek a legfőbb elve az, hogy minél előbb színházakba, valós alkotómunkába kerüljenek a hallgatók. Ennek érdekében az első félév színházi gyakornokoskodással kezdődik, hazai és nemzetközi fesztiválokra jutnak el a diákok, tanulnak színházi menedzselést, irányítást. A dramaturg mára az a színházi szakember – és ez a megújult képzés épp ezt veszi figyelembe –, aki nemcsak a színháztudományban járatos, nemcsak a színházi szövegkönyveket igazítgatja, hanem egy személyben producer, asszisztens, pályázatíró, titkár stb. Főleg, persze, a független társulatoknál jut neki ez a szerep, de észrevehetően itt van egy új dramaturggeneráció.

A változás tehát ez: a dramaturg mára meghatározó személyisége a korszerű magyarországi színházaknak, a dramaturgia pedig egy mű megközelítésének az eszközeként természetes részévé vált a próbafolyamatoknak. És ennek az sem mond ellent, hogy nem minden „kőszínháznak" van szerződtetett dramaturgja. Az igényes színházak számára vált nélkülözhetetlen munkatárssá a dramaturg, és megkerülhetetlen eszközzé, módszerré, világlátássá a dramaturgia.

ORBÁN ESZTER

A válasz egyértelmű igen. A dramaturgia maga és a dramaturgok szerepe is sok változáson ment át az utóbbi tíz-tizenöt évben.[12]

A dramaturgok sokrétű munkáját vizsgálva elsőként az intézményi dramaturgok helyzete mutat nagy változást. Az ország legnagyobb kulturális intézményeiben (Opera, Operettszínház) szüntették meg a dramaturgiát mint színházi tárat, és került a hangsúly kizárólag a produkciós feladatokra. A kevesebb támogatásból gazdálkodó színházaknál is a dramaturgi pozíció az első, amelyet pénzhiányra hivatkozva nem töltenek be, vagy meghirdetni sem áll módjukban. A helyzetet a kőszínházak felől vizsgálva elmondhatjuk, több kiemelt vagy nemzeti státuszú intézmény van ma Magyarországon, amely nem alkalmaz dramaturgot, irodalmi munkatársat. A koronavírus-helyzet miatt készült nem hivatalos felmérés szerint a magyarországi színházi dramaturgoknak csupán egy ötöde áll állandó alkalmazásban.

A Dramaturg Céh és a Magyar Színházi Társaság törekvése, hogy a nemzeti és kiemelt státusszal automatikusan együtt járó kötelezettség legyen állandó dramaturg alkalmazása, aki az igazgatóság/művészeti vezetés munkáját segíti. Ez irányú tárgyalásaink során is a pozícióhoz társított támogatási keret kérdése volt az első felmerülő pont, ugyanakkor láthatóan ebben is a vezetői hozzáállás számít, annak megítélése, milyen értéket tulajdonítanak a színház művészi arculatának alakítá-

12 A Színházi Dramaturgok Céhe szervezésében kétnapos konferencia készül foglalkozni a kérdéssel. A Radnai Annamária emlékkonferenciát „A dramaturgia és a dramaturg változó helyzete a 21. században" címmel 2020 márciusáról, majd októberéről 2021 tavaszára kellett átütemeznünk a vírushelyzet miatt.

sában a dramaturgi tudásnak – több olyan színházigazgatóról is van tudomásom, aki alig várja, hogy ki tudja gazdálkodni a dramaturgi státuszt az általa vezetett színházban.

A produkciós dramaturgi munka sokszínűsége az elmúlt évtizedben egyre jobban megmutatkozik. A dramaturg mint szoros alkotótárs bizonyos csapatokban, egyes rendezők mellett egyre erősebben van jelen, ugyanakkor a húszas-harmincas éveikben járó dramaturgok mára trendként érzékelhető gyakorisággal jelentkeznek saját darabbal vagy komoly átiratok szerzőiként, és lépnek át akár rendezői pozícióba is. Korábban is előfordult ilyen, persze, példaként hozhatom Zsótér Sándor, Telihay Péter vagy legutóbb Gáspár Ildikó pályájának alakulását, de a fiatalabb korosztálynál a határok inkább elmosódni látszanak, egy-egy „határátlépés" nem örökre szól. Hozzáállásukat és működésüket tekintve leginkább színházcsinálóként tudnám definiálni őket.

Az elmúlt években a Nyílt Fórum reneszánsza a dramaturgok és színpadi szerzők közötti kapcsolatot erősíti, az egész évados darabfejlesztési programmá alakult Fórum izgalmas darabok sorának megszületését támogatta/tette lehetővé. Ez a kortárs irodalmi és színházi élet közti kapcsolattartás és kapcsolatépítés is fontos része lehet a dramaturgi létnek. Személy szerint nekem hatalmas öröm a Nyílt Fórum szakmai elismertsége, illetve az, hogy a Fórumon keresztül az új dramaturgiák, új színházi szövegformák is megmutatkozhatnak.

RÓBERT JÚLIA

Inkább a kérdés második felére koncentrálva: persze, hogy változóban van, de ez egy örök változás, hiszen „panta rhei". Komolyra fordítva a szót, lehet, hogy a nálam idősebb dramaturg kollégák is azt mondanák, hogy az ő idejükben változott meg valami, én mindenesetre 2008 környékét, azt az időszakot, amikor a Színművészeti Egyetemen végeztem, jelentős fordulópontnak tekintem. Diplomázásom évében és az azt követő években az új és újabb független társulatok megjelenése olyan kihívások elé állította a dramaturgokat, amelyekre az addigi képzés és dramaturg pályakép nem feltétlenül készített fel minket. A független létből adódóan kiderült, hogy tudni kell pályázatot írni, sajtóanyagot készíteni, online felületeket tartalommal megtölteni – hogy csak a „legdramaturgosabb" feladatokat említsem.

A Színművészeti gyorsan reagált is ezekre az újfajta igényekre, új osztályfőnök párosok és triók jelentek meg, akik változtattak a képzésen belül a hangsúlyokon. Magam is társosztályfőnök lehettem az elmúlt években, így közelről néztem végig, ahogy kialakult többféle képzési modell, amelyeket én a magam számára a következőképpen összegeztem: 1. klasszikus (műveltségre és drámai művek ismeretére építő) dramaturg; 2. több lábon álló (több részterülethez értő) dramaturg; 3. a rendezővel alkotópárban (szoros együttműködésben) dolgozó dramaturg. Mindez jól mutatja a változást, amelyben benne vagyunk.

Az egyre bővülő dramaturgi feladatkörön túl a stratégiák is megváltoztak. Evidens, hogy egy dramaturgnak stabil műveltséggel, olvasottsággal kell rendelkeznie, jól kell tudnia szövegekkel, szövegeken dolgozni. Ám a színház jelen sokszínűsége azt mutatja, hogy érdemes már a képzés első éveitől kezdve az alapozás mellett speciális területekkel (báb, színházi nevelés, dokumentumszínház, film és televízió, zenés műfajok stb.) is megismertetni a fiatalokat. A lehetőség, hogy az ember nem „csak" „általános" dramaturgként gondolhat magára, vagy nem a véletlen hozza azt, hogy merre orientálódik később, abszolút változás a saját egyetemi tapasztalataimhoz képest. Ahogy az is, hogy a dramaturg és rendező hallgatók reguláris keretek között éveken át dolgozhatnak együtt, ezál-

Róbert Júlia. Fotó: Éder Vera

tal alkotópárosok vagy csoportok alakulhatnak már a képzés alatt, vagyis nem csak a büfében köttetnek az ismeretségek.

Mást kapott tehát egy fiatal, aki az elmúlt években dramaturgnak tanult a Színművészetin (hogy a jövőben mi lesz, arra nem szeretnék kitérni), és ez a kitágult dramaturgtudat azt hozta, hogy maguk a fiatalok is másfajta dramaturgok, mint amilyenek mi voltunk annak idején. Generációs változás is ez, nem csak szakmai, de azt veszem észre, hogy a fiatalok jobban kiállnak magukért, partneribb helyzetekbe kerülnek, és ahelyett, hogy szinte munkaköri kötelességként szoronganak, a szöveg mögé bújnak, bátrabban kilépnek a háttérből, mernek szerepelni, akár nem alkalmazott, hanem önálló alkotóként gondolni magukra.

És ez mind-mind változás.

SÁNDOR JÚLIA

Hét éve dolgozom dramaturgként, és ennek jelentős része a tanulmányaim melletti tapasztalatszerzés volt (2018-ban végeztem az SZFE-n), épp ezért nem gondolom, hogy személyes tapasztalataim alapján át tudnám látni ennek a szakmának a tendenciaszerű változását. „Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk" – ez a címe Deák Katalin az Erdélyben dolgozó dramaturgok megbecsültségéről szóló 2019-es írásának,[13] amelyet olvasva – és azzal a saját, nagyrészt magyarországi tapasztalataimat összevetve – úgy érzem, itthon relatíve „jól állunk": munkám során én soha nem találkoztam olyan, a dramaturg felkészültségével kapcsolatos előítéletekkel vagy a próbafolyamatot végigkísérő jelenléte iránt tanúsított ellenségességgel, bizalmatlansággal, mint amilyenekről Deák az erdélyi szcénából példákat hozva beszámol. Ezzel együtt is azt gondolom, hogy összességében még nem aknázta ki a hazai intézményrendszer a dramaturgok alkalmazásában rejlő potenciált: míg például a debreceni Csokonai Színházban vagy a Miskolci Nemzeti Színházban három-három dramaturg is dolgozik, vannak állandó dramaturg nélkül működő színházaink is, amelyek között szintén található nemzeti minősítésű.[14] Miközben a színházvezetői pályázatokból kiolvasható, hogy egyre népszerűbb elképzelés egy intézmény művészeti vezetésére valamiféle művészeti tanács felállítása, nem egységes a kép abban a tekintetben, hogyan látják akár a közelmúlt pályázatírói a dramaturg szerepét egy ilyen közös művészeti vezetés kialakításában.[15] Az pedig

Sándor Júlia.
Fotó: Gregorich Domonkos

kimondottan ritka, hogy dramaturg tölt be intézményvezetői pozíciót, bár az utóbbi években ebben is – például Barda Bea és Gyarmati Kata személyéhez kötötten – megfigyelhető egy lassú változás. A hazai dramaturgképzés – ami az utóbbi egymásfél évtizedet illeti – a több lábon álló, szuverén alkotóként is fellépni tudó dramaturgok képzése felé orientálódott, ennek köszönhetően a fiatal generáció izgalmas hangú, független alkotói között szép számmal vannak dramaturg végzettségűek, ritka azonban, hogy ezek az alkotók intézményi keretek között dramaturgként teljesítenék ki saját művészi identitásukat. Míg a képzésbeli változásoknak is köszönhetően a legfiatalabb generáció alkotói számára a dramaturg evidensen a rendezővel, tervezőkkel együtt gondolkodó művészi alkotótárs, az intézményi struktúrán belül gyakran inkább a művészeti munkát támogató, a rendező vagy a művészeti vezetés elképzeléseinek kiteljesítésében segédkező alkalmazott. Ugyanakkor lassan növekvő láthatóság és megbecsültség mellett, talán az anyagi

13 Deák Katalin, „Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk", *Játéktér* 8, 3. sz. (2019): 56–64.

14 Forrásaim az említett és más magyarországi színházak hivatalos honlapjai (2020. december 27-i eléréssel). Ezeket böngészve érdekes volt látni azt is, hol tüntetik fel a színházak honlapjaikon a náluk dolgozó dramaturgokat: van, ahol külön aloldalon (pl. Nemzeti Színház), máshol a művészeti munkatársak között (ez a leggyakoribb), megint máshol a művészeti ügykezeléstől elválasztva a kreatív munkatársak között (Budaörsi Latinovits Színház).

15 Harsányi Sulyom László 2020-as, szombathelyi pályázatában az általa elképzelt Művészeti Tanács tagjaként, a leendő igazgató, Szabó Tibor András ugyan a Művészeti Tanácson kívül, de terveikben mindketten felvetették státuszban lévő dramaturg alkalmazását az eddig állandó dramaturggal nem rendelkező Weöres Sándor Színházban. Komáromi György és társai pécsi pályázata (2020) első körben a pályázók ötös fogataként, hosszabb távon viszont dramaturgokkal is bővülő döntéselőkészítő csapatként határozta meg a Művészeti Tanácsot, ami a jelenleg szintén állandó dramaturg nélkül működő Pécsi Nemzeti Színházban is szerződtetett dramaturg alkalmazását ígérte. Bodor Johanna többedmagával szintén Pécsre benyújtott pályázatában a pályázó csapat tagjaként szerepelt az elképzeléseik szerinti színház leendő vezető dramaturgja; ők a Művészeti Tanácsot egy évadonként változó összetételű, az adott évad bemutatóihoz kapcsolódó szakmai munkát támogató testületként képzelték el. A nem tanács alapú vezetési koncepcióval pályázó Lipics Zsolt nyertes dolgozata alapján a *Jelenkor* folyóirat és fiatal, ambiciózus alkotók mellett elképzelhető dramaturgok bevonása is a jövőbeni pécsi kortárs repertoár kialakításába.

keretek függvényében is, még mindig csak opcionálisan része a dramaturg a struktúrának. Második évada a Radnóti Színházban dolgozó dramaturgként a tapasztalatom nagyon pozitív. Példaértékűnek tartom Kováts Adél részéről, hogy a színház művészeti koncepciójának alakításában és az évadok bemutatóinak létrehozásában együtt dolgozik egy, a pályája elején járó generációt is képviselő (most éppen három negyven év alatti dramaturgot számláló) dramaturgiával is.

TÖRÖK TAMARA

Akár a különböző színházak munkáját, akár az egyéni dramaturgsorsok alakulását vizsgáljuk, nagyon sokféle válasz adható a kérdésre. Én a kőszínházi helyzetet ismerem, méghozzá egy olyan színházból – a Katonából –, ahol másképp alakulnak a társulat szerződtetett dramaturgjának és a rendezőkkel érkező vendégdramaturgoknak a feladatai, illetve a rendezők munkamódszereitől is nagyban függ a dramaturg szerepe a különböző produkciókban. Az én szerepem szerződtetett dramaturgként alapvetően nem változik. Az egyik fő dramaturgfeladat bizonyos produkciók példányainak gondozása, a szöveg hozzáigazítása a rendezői koncepcióhoz, a másik a darabkeresés a következő évadra. Ez az európai kőszínházakban is így van általában, viszont meglehetősen eltér a dramaturgok szerepe, fontossága, mozgástere a különböző színházakban: a kőszínházi dramaturg szerepének változása, fontosabbá válása leginkább abban mérhető le, hogy mennyiben tudja befolyásolni az évadtervet, meghatározni a színház arculatát. A Katonának szerződtetett rendezői vannak, a színház profilját leginkább az ő ízlésük, érdeklődésük, darabválasztásaik határozzák meg. Nem darabokhoz keresünk rendezőket, hanem a rendezőknek darabokat. Mivel én szívesen látnék több kortárs, friss darabot a Katona repertoárján, általában az új, kortárs európai kínálatot igyekszem feltérképezni. A rendezők nyitottak a kortárs javaslatokra, de azt tapasztalom, hogy végül mégiscsak a klasszikusokhoz nyúlnak legszívesebben. Ebben az évadban Zsámbéki Gábor például a *Lear király*t, Ascher Tamás Turgenyev *Apák és fiúk*ját, Székely Kriszta az *Othelló*t, Tarnóczi Jakab az Elektra-történetet választotta, egyedül Máté Gábor dolgozott kortárs anyagon, legnagyobb örömömre Nick Payne *Hát, ha van is, én még nem találtam meg* című darabját rendezte meg ősszel. Minden évben van olyan darab, nem is egy, amelynek a műsorra tűzését fontosnak tartanám, tartanánk, de ha nincs rendező a házban, aki „bevállalja", végül nincs mit tenni, elmegyünk mellette – ezt én dramaturgként mindig sajnálom, de ez ennek a sok szempontból nagyszerű katonás rendszernek természetes velejárója. Kétségtelen, hogy vannak színházak, ahol a dramaturg látványosabban tud hatni a repertoár alakulására.

Török Tamara. Fotó: Trokán Nóra

Más kérdés, hogy a Katonába érkező fiatal rendezők példányai mindig érvényes kortárs átiratai az eredeti klasszikusoknak. Ha innen közelítem meg a kérdést, akkor a velük dolgozó dramaturgoknak óriási szerep jut az előadás létrehozásában, vagyis az ő szerepük lényegesen kitágul, megnő a hagyományoshoz képest.

Amiben én évek óta a dramaturgszerep tágításának fontos lehetőségét látom még, az az európai kitekintés, a kortárs színházi trendek követése, a nemzetközi színházi életben való részvétel. A dramaturgok közül egyre többen dolgoznak alkalmanként vagy rendszeresen külföldön. Az én munkámra, látásmódomra is mindenképpen hatással van a folyamatos kapcsolattartás az európai színházak dramaturgjaival a Mitos21 színházi szervezetnek köszönhetően, amelynek a Katona alapító tagja.

A Katonát közvetlenül kevéssé érinti, de nagyon fontosnak gondolom a Dramaturg Céh kortárs darabokat gondozó, fejlesztő Nyílt Fórumát, az ebben részt vevő dramaturgoknak nagy szerep jut a tehetséges drámaírók felfedezésében, útnak indításában. A Katonában is szerettem néhány éve azt a kezdeményezést, amikor rezidens drámaíró írt új darabot a színház számára, így született Bognár Péter *Minden kombi cirkó, de nem minden cirkó bojler* című darabja, amelyet Gothár Péter rendezett meg a Kamrában 2017-ben. Örülnék, ha feleleveníténénk ezt a gyakorlatot, és szorosabban dolgoznánk együtt egy-egy drámaíróval. A koronavírus miatti kényszerű leállás – Máté Gábor ötlete nyomán – már részben alkalmat is teremtett erre: a Katona meghívásos drámapályázata, amelynek legjobb anyagain épp dolgozunk, részben akár fordulatot is jelenthet a kortárs drámaírók és a Katona viszonyában. Hogy a koronavírus okozta helyzet hogyan változtatja meg a dramaturgok és általában a színház szerepét, az egyelőre talány.

VARGA ZSÓFIA

KELL EGY MELÓ? TALÁLD FEL!

Magda Romanska (szerk.): The Routledge Companion to Dramaturgy

Az elmúlt évtizedek technológiai újításai – az újmédia forradalma, a streaming, az interneten keresztül a hírekhez, eseményekhez való közvetlen és azonnali hozzáférés lehetősége, a kapcsolattartás, a kommunikáció formáinak bővülése, a mesterséges intelligencia kutatása, a robotika, a számítógépes játékok – kiszélesítették a színház fogalmát is. Ezek a változások a színházi dramaturgiát és a dramaturgokat is új kihívások elé állítják.

Az új technikai lehetőségekkel nemcsak a befogadói szokások, elvárások változtak meg, de számos új színházi forma és alkotói módszer is megjelent, melyek közvetlenebbül reagálnak a szociális, politikai környezetre, játszanak a színház és a valóság, a megfigyelés és a részvétel, a jelenlét és az interaktivitás fogalmaival.

Ezeket a változásokat a dramaturgia felől próbálja körvonalazni a 2015-ben a Routledge kiadónál megjelent vaskos dramaturgiai kézikönyv nyolc nagy fejezetben. A szerkesztő, az amerikai Magda Romanska író, dramaturg, egyetemi professzor, számos dramaturgiával, rendezéssel, szláv irodalommal, színházzal foglalkozó könyv szerzője és szerkesztője. A nemzetközi szerzőgárda tagjai színházelméleti szakemberek, professzorok, gyakorló színházcsinálók minden korosztályból, és bár (különösen az első fejezet után) az arány elbillen az angolszász, főleg amerikai szerzők és témák felé, magyar szerzők is szerepelnek a kötetben: az Angliában dolgozó Trencsényi Katalin a londoni National Theatre és a Royal Court különböző fordítási gyakorlatairól,[1] Visky András pedig az általa megalkotott koncepcióról, a „barakkdramaturgiáról" írt.[2]

A monumentális szöveggyűjtemény fejezetcímei azt sugallják, hogy a könyv a dramaturgia minden elméleti és gyakorlati terepét lefedi, és valóban rengeteg témát érint a realista darabelemzéstől a posztdramatikus dramaturgiáig, a táncdramaturgiától a robotszínházig, az évadtervezéstől az önmenedzselésig. A kötet az alábbi nagy fejezetekre tagolódik: I. Dramaturgia a 21. században; II. Dramaturgia a globalizáció korában; III. Változó dramaturgia: dekonstrukció, definíciók, frontvonalak; IV. Dramaturgok mint művészeti vezetők és látnokok – a szakma kiváltsága és felelőssége; V. Dramaturgok mint közvetítők: transzkulturalizmus, fordítás, adaptálás, kontextualizálás; VI. Dramaturgia és más művészetek: interdiszciplinaritás, transzdiszciplinaritás, transzvergencia; VII. Rendszerelemző dramaturgok: dramaturgia a posztdramatikus struktúrákban; VIII. Közönségkapcsolatokért felelős dramaturg: a néző bevezetése a színház világába, közönségtalálkozók, közösségi terek és hálózatok.

Bizonyos fejezetcímek konkrétabb területeket jelölnek ki, mások azonban tartalmukat tekintve nem válnak el élesen egymástól, így egyes nézőpontok ismétlődnek. Földrajzilag is jelentős utat jár be a könyv. Különösen az első, legterjedelmesebb fejezet, mely kifejezetten arra fókuszál, melyik országban mit értenek ma dramaturgia alatt, létezik-e egyáltalán a megnevezés az adott nyelvben; illetve arra, hogyan próbálják a különböző országok a saját képükre formálni a lessingi és a brechti dramaturg-modellt, milyen ütközőpontok alakulnak ki egy-egy ilyen „asszimilációs kísérlet" során. A dramaturgia fogalma a rendezés történetével együtt fejlődik, de nagyban függ az adott színházi kultúra jellegétől. Más a dramaturg funkciója egy rendezőközpontú kultúrában (pl. Franciaország, Németország, Lengyelország, Oroszország), más egy irodalomra épülő színházi kultúrában (pl. Anglia), más egy ősi hagyományokat és kortárs trendeket elegyítő kultúrában (pl. a japán hibrid kísérleti társulatoknál, mint a Marebito-no-kai vagy a Chiten), és más egy kollaboratív alkotófolyamatban (pl. Argentína). Láthatóan egyre több az olyan kezdeményezés,

1 „A view from the bridge – The dramaturg's role when working on a play in translation", 275–281.

2 „Barrack-dramaturgy and the captive audience", 466–471.

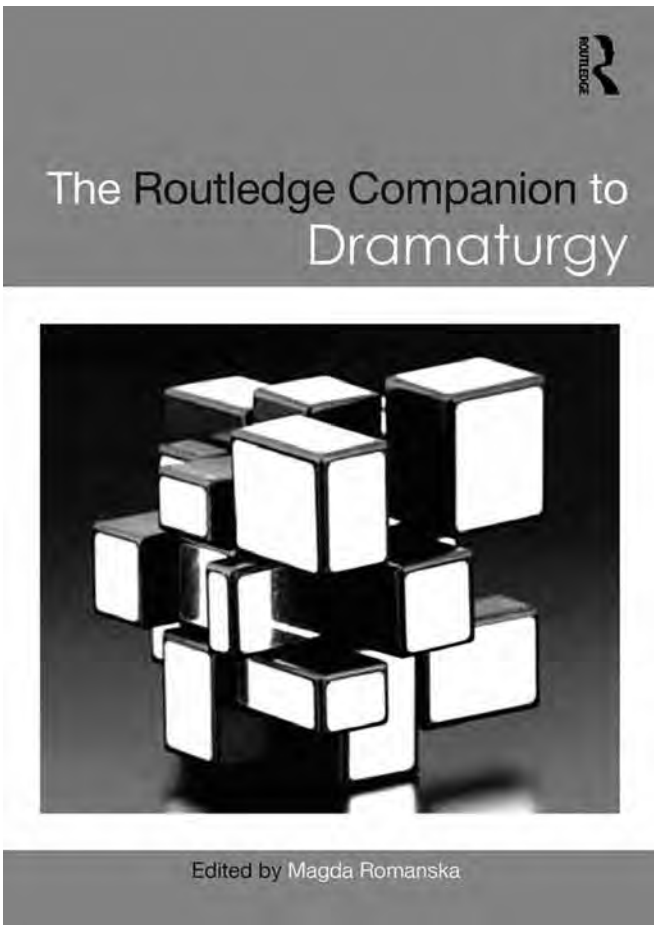
amely az alá-fölé rendeltségi viszonyok felülírására törekszik, és amelyben rendező és dramaturg egyenlő partnerekként dolgoznak együtt.

Rengeteg valamilyen nyelvi vagy kulturális határmezsgyén mozgó előadás dramaturgi munkáját érinti a kötet, amelyek során a fordítás/közvetítés központi kérdés. Miriam Yahil-Wax tel-avivi dramaturg tanulmánya például[3] az összeomló Szovjetunióból Izraelbe emigráló orosz zsidók által alapított társulat, a Gesher Theatre történetéről szól, akik úgy tudtak részévé válni a befogadó kultúrának, hogy közben megőrizték saját identitásukat. Ebben nagy szerepe volt a szerzőnek, a társulat dramaturgjának, aki képes volt közvetítőként működni a két kultúra között, és a nyelvi/kulturális különbözőséget több előadás témájává, közegévé tenni.

A 2008-ban indult ausztrál Doku Rai projektről szóló cikk[4] azt tárgyalja, hogyan oldott Ausztrália és Kelet-Timor gyarmatosítással, politikai gyilkosságokkal, függetlenedési harcokkal terhelt viszonyán egy színházi próbafolyamat és előadás. A Doku Rai volt az első olyan színházi kísérlet, amely egy testvérviszály kerettörténetére adaptálva a két nemzet közti együttműködésről szólt, és amelyben a közös történelmet, dokumentumokat, mítoszokat felhasználva megélhették az alkotók – és velük együtt a nézők is – a kölcsönös tiszteleten és elfogadáson alapuló viszonyt.

3 „From alienation to identity – Transnational communication of Russian-Izraeli theatre", 130–135.

4 Peter Eckersall, „Dramaturgy in Australia and the case of Avast and Doku Rai", 99–104.



Izgalmas blokk a latin-amerikai devised[5] színházról szóló pár írás.[6] Ezek a színházak a demokratikusság, a hozzáférhetőség jegyében a szövegközpontúság helyett sokkal inkább a színész testére, jelenlétére fókuszálnak, vagy érzéki szinten, például zenével, vizualitással kommunikálnak. Itt a dramaturgi feladatokat vagy a rendező látja el, aki maga is részt vesz a színészek kutatómunkájában, vagy ha van dramaturg, sokszor maga is színpadon áll.

Az argentin színházban például a hatvanas években a múltfeldolgozás vágya hívta elő ezeket a formákat, a kollaboratív munka során megteremtett egyenlőség, minidemokrácia pedig tudatosan ment szembe az elnyomó diktatúrák módszereivel. Az elfojtott történetek felszínre hozása, a nyílt politikusság, a valóság kutatása,[7] a közönség aktivizálása központi elemeivé váltak a helyi színházi kultúrának.

Érdekes szempontja ennek a fejezetnek a politika és a színház, például a dramaturgia és a cenzúra összefonódása az iráni és a kínai színházban. A kevés hivatalos dramaturg mellett Iránban és Kínában (és a rendszerváltás előtt Magyarországon) is működtek/működnek az ún. „nem hivatalos"/állami dramaturgok/szupervízorok, akiknek az (volt) a munkája, hogy kiszedjék a politikailag problémás részeket az előadásokból. Fontos cikkek foglalkoznak a könyvben azzal, hogyan próbálják a kísérletezőbb, alternatív iráni színházak kijátszani az állami ellenőrző szerveket. Marjan Moosavi iráni-amerikai dramaturg például beszámol egy 2009-es előadásról,[8] amelyben a cenzorok által iszlámellenesnek titulált, emiatt kihúzott vagy átírt szövegeket a dramaturgi invenciónak köszönhetően a színészek végül némán vagy lassított mozdulatokkal kísérve jelezték az előadásban.

A második nagy fejezet főleg azt tárgyalja, hogyan hat a globalizáció a szakmára, hogyan lehet több országra adaptálható előadásokat létrehozni,[9] és ezekkel valamilyen politikai, társadalmi változást előidézni, hogyan íródik felül a „nemzeti" kultúra fogalma, és válik hangsúlyosabbá a nemzetek közötti együttműködés, a nemzetközi közönség megcélzása. Utóbbira példa a londoni National Theatre, amely az előadásai moziközvetítésein keresztül globális márkává vált, vagy az a színházi kísérlet, amely során egy internetes platform segítségével különböző kontinensek drámaírói írtak rövid darabokat ugyanarra a témára („Mit jelent a haza fogalma?"), ugyanazzal a – minden célnyelvben létező nevű – főszereplővel, és segítették, kommentálták egymás munkáját.[10]

Egyre kevesebb a fix munkahely, dramaturgként egyre több új, ismeretlen pontot lehet összekötni a munkaerőpiaci

5 Közösségi, kollektív színházcsinálás.

6 Margarita Espada, „Collaborative dramaturgy in Latin-American theatre", 30–34.; Julie Ann Ward, „Documentary dramaturgy in Brazil", 35–39.

7 A valóság kutatását a színházban az argentin teoretikustól és rendezőtől, Augusto Boaltól eredeztetik, aki 1971-ben alkotta meg például az „Újsághír Színház" fogalmát, mellyel megkérdőjelezte az újságírás objektivitását, és azt állította, hogy míg minden újságcikk fikció, az újsághír-színház valóság, mert egy hír, amely az újságban az újságíró fiktív interpretációja, csak a színpadon válhat valósággá. Boal célja volt az is, hogy népszerűvé tegye a színházat, és feloldja az előítéletet, miszerint a színpadon csak színészek állhatnak. Későbbi híres manifesztuma az „Elnyomottak Színháza".

8 „Dramaturgy in post-revolution Iran: problems and prospects", 68–74.

9 Mint például Lola Arias és Stefan Kaegi *Paralell Cities* című előadása vagy Matthias Lilienthal *X-Wohnungen* című projektje.

10 https://theatre.ampd.yorku.ca/2012/10/blog-the-ashley-plays/

mátrixban. A szabadúszás persze financiális kérdéseket is felvet (amelyekkel a kötet szinte egyáltalán nem foglalkozik), valamint olyan határterületeket is bekapcsol a dramaturgi hatáskörbe, mint marketing, oktatás, reklám. Ahogy Thomas L. Friedman New York-i újságíró jellemzi találóan a fiatalabb generációk újfajta munkalehetőségeket felkínáló, mégis bizonytalan helyzetét: „Kell egy meló? Találd fel!"[11]

A harmadik fejezet írásait a határátlépés, a dramaturgia fogalmának kiszélesítése köti össze. Mind valahogy arra keresik a választ, hol a dramaturg helye az alkotófolyamatban, milyen képességekre van szükség, amikor egyre inkább a háttérbe szorul a szöveg, és teret kap a mozgás, a fizikai kísérletezés, az asszociatív építkezés.

Anne Bogart amerikai rendező munkamódszeréről külön tanulmány is szól,[12] valamint ő maga is írt a rendezésről, párban Jackson Gay rendező rendező-dramaturg szenvedélyes szövegével arról, mitől izgatja egy színdarab, illetve milyen az a bizalmas viszony rendező és dramaturg között, amelynek alapfeltétele az egyet nem értés.[13] Bogart szerint egy színházi pillanatot rengeteg ablakon át lehet figyelni, és mindenki maga dönti el, épp melyiken szeretne benézni: a jelmezén, a díszletén vagy a rendezésén. Ebben a folyamatban fontos, hogy időnként ő is eltávolodjon a rendezés ablakától, és míg átlép a dramaturgéhoz, engedjen másokat is bepillantani a saját ablakán. Ebben a modellben tehát az első ötletet a rendező hozza, de azt követően a társulat közösen kutat, és a dramaturgi feladatokat nem is egy ember, hanem a társulat együttesen látja el. Nem egy szövegben említik egyébként hátrányként, hogy pont a dramaturgi felelősség szétaprózódása miatt csúszik félre annyi kollaboratív próbafolyamat, tehát kell valaki, aki összetart egy ilyen folyamatot, hívják azt rendezőnek, színésznek vagy dramaturgnak.

A negyedik fejezet azt járja körül, milyen felelőssége van egy intézményvezetőnek, milyen szempontok szerint állhat össze egy évad, miért van ilyen kevés dramaturg vezető pozícióban, milyen képességek (rendszerszintű gondolkodás, jó kommunikációs készség, a tervezés és együttműködés képessége stb.) biztosíthatnák, hogy a dramaturg kilépjen a támogatói, alárendelt szerepkörből, és komoly felelősséggel felruházva képviselhesse a művészi bátorságot, kísérletező kedvet egy intézmény élén, értelmezhesse újra a tradicionális struktúrákat. Gideon Lester amerikai dramaturg, rendező ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet,[14] hogy Amerikában több kortárs művészeti központ élén (St. Ann's Warehouse, Foundry Theatre) állnak olyan kurátorok, akik dramaturgi feladatokat is végeznek, végigkísérik produkciók születését, visszajeleznek az alkotóknak, de kevés képzett dramaturg vezet színházat. Ez Európában sem gyakori, még talán Németország jár leginkább az élen.

Az ötödik fejezet a fordítás, a mediáció, az adaptáció lehetőségeit veszi számba. Például hogy milyen szempontok szerint érdemes kutatni vagy új darabot fejleszteni. De kitér a fejezet arra is, mik az előnyei annak, ha egy dramaturg ismeri a színészek képzési módszerét, tehát tudja, milyen színházi nyelvet tanultak, és pontos instrukciókkal képes segíteni őket.[15]

A hatodik fejezet különböző színházi struktúrákban és műfajokban – bábszínházban, musicalben, kortárs táncban, új operában, filmben, újmédia projektekben, számítógépes játékokban – vizsgálja a dramaturg szerepét, ahol olyan fogalmakkal kell dolgozni, mint vizuális narratíva, részvételi etika, nonlinearitás, immerzivitás.[16]

A hetedik fejezetnek, amely a posztdramatikus dramaturgiáról szól, egyik ékköve Elinor Fuchs zseniálisan pontos esszéje[17] arról, hogyan lehet egy színdarabhoz mint egy sajátos élővilághoz közelíteni. De fontos szempontokat kínál Barbara Johnson dekonstrukciós elemzésről szóló cikke is,[18] vagy Tori Haring-Smith nem realista darabokra vonatkozó elemzési technikája.[19]

A zárófejezet a közönségkapcsolatokra fókuszál: mi a titka egy sikeres közönségtalálkozónak, hogyan lehet tabutémákat érinteni, a szóróanyagokon, plakátokon keresztül előzetes szempontokat kínálni az előadás befogadásához, milyen ötletekkel lehetne növelni a nézők aktivitását, pontosabb visszajelzést kapni tőlük egy-egy előadásról.

Egy ilyen széles spektrumot felölelő kötettől nem lehet elvárni, hogy szisztematikus, minden részletre kiterjedő legyen. A sokszor akadémikus pontossággal megírt, máskor esszé- vagy kiáltványszerűen személyes hangú (pár esetben korábban már publikált) cikkek inkább friss nézőpontokat, ötleteket kínálnak gyakorló színházcsinálóknak, egyetemi oktatóknak és kutatóknak – vagy pályakezdőknek. De hasznos forrásanyag a könyv a referenciák – társulatok, működési modellek és más praktikus szakkönyvek, internetes portálok – szempontjából is.

Szükség van meghatározásokra, körvonalazott kérdésekre, hogy le tudjuk írni a munkánkat, és mások munkájához is építő módon hozzá tudjunk szólni. A fluiditás, a nehezen definiálhatóság, az identitáskeresés ugyanakkor központi motívumai a kötetnek, és nyomasztóan telepszik a válaszokat kereső olvasóra, amikor ez a megfoghatatlanság bizonyos cikkek esetében felületességbe, általánosságokba csap át. Számomra azok voltak a leghasznosabb, legfelszabadítóbb írások, amelyek szerzői képesek voltak a fenti jelenségeket pontosan, képszerűen megragadni, vagy mertek egyszerűen lazák és személyesek lenni, mint például Anne Cattaneo, aki hat pontba foglalta a tanácsait pályakezdő dramaturgoknak:[20] bízz a saját, eredeti gondolataidban, dolgozz a barátaiddal, szeresd a színészeket, azt keresd, ami nem illik a kánonba, védd a munkád, és kérd meg az árát, légy bátor, és bátoríts másokat!

Magda Romanska, szerk.,
The Routledge Companion to Dramaturgy,
London, New York: Routledge, 2015, 568 oldal

11 Anne Hamilton, „Freelance dramaturgs in the twenty-first century – journalists, advocates, and curators", 118–123, 121.
12 Teresa Stankiewicz, „Who is the dramaturg in devised theatre?", 192–196.
13 „The art of collaboration. On dramaturgy and diecting", 213–216.
14 „Dramaturgs as artistic leaders", 225–229.
15 Andrew Ian Carlson, „Thinking like an actor. A guide for the production dramaturg", 317–321.
16 Az „immerzivitás" fogalmával dolgozó társulatok és formációk például: dumb type, iCinema project, Back to Back Theatre, Kris Verdonck and A Two Dogs Company, Hotel Modern.
17 „EF's visit to a small planet: Some questions to ask a play", 403–407.
18 „Teaching deconstructively", 397–402.
19 „Dramaturging non-realism – Creating a new vocabulary", 408–413.
20 „Leadership advice to a dramaturgy student", 241–244.

UPOR LÁSZLÓ

AKI MÁR TEGNAP

(a láthatatlan, amint eltűnik)

Úgy tűnik, a láthatatlan dramaturg a múlté. Vagy legalábbis feltűnően előtűnőben vannak a dramaturgok. Persze ez sem *így* igaz. Tapasztalható bizonyos fáziscsúszás. (Miért pont ebben ne?) Míg bizonyos vidékeken a dramaturg – mint afféle 21. századi színházi szüfrazsett – még bőségesen az egyenjogúságért (sőt: éppenséggel az elfogadásért, a láthatóságért) harcol, addig másutt már a hagyományos dramaturgszerep átalakulásáról, átértékeléséről, a határok sebes és látványos átrajzolásáról folyik intenzív diskurzus. Sőt: ismerünk *ismert* dramaturgokat.

Ahány színház, annyi dramaturgszokás. Ráadásul nemcsak „rendes" színház létezik, hanem báb- és zenés színház, tánc-, „fizikai" és közösségi színház, cirkusz, verbatim, tantermi és kollektív színház, és a többi.

Hogyan? Hogy a dramaturgia nem a drámára (azaz: drámai szövegre) specializált, viszonylag statikus elemekkel dolgozó *valami*? Nem, persze, hogy nem. (Hogy mi, arról később.) Fölfedezzük (spanyolviasz?), hogy a mozdulatnak, a hangnak, a képnek – de még a befogadásnak – is van dramaturgiája. Mert mi más a dramaturgia, mint az egy időben érzékelhető jelek egymáshoz való viszonyának (az ezt megjelenítő szerkezetnek, hálózatnak, mátrixnak) időben való változása – illetve ennek vizsgálata, az ezzel való értően szenvedélyes szöszölés?

Hopp, egy kis filológia, egy porciónyi természettudomány, hopp, egy pötty zene meg képzőművészet, egy lendületvételnyi akrobatika, egy leheletnyi lélektan. Plusz – manapság már – pénzügyek, menedzsment, PR, HR, SZJA, ÁFA, TB, ATM, PTK stb. És ehhez (meg még irdatlanul sok egyébhez) mind értünk, ugye? Egy csodát! De húz az érdeklődés, a kutatás, az intellektuális izgalom. A dramaturg behozhatatlan előnye a rendezővel és a színésszel szemben (olykor még a szerzővel szemben is), hogy egy *kicsivel* több ideje jut erre. Mert (elvileg) azért fizetik. Hogy kutasson, hogy utánajárjon (sőt: optimális esetben *előtte* járjon) a dolgoknak, a folyamatoknak.

Van, ahol mesterségünk fura nevére még mindig felhúzott szemöldök, kérdő tekintet felel, aki pedig e fura-mágikus szót kiejti, gyakran értetlenséggel (ritkábban gyanakvással, lenézéssel) találkozik. Másutt a dramaturg egyszerűen és egyértelműen drámaszerzőt, színpadi írót jelöl. Sok helyütt továbbra is a szűkebb munkaköri leírás érvényes, valahogy így: a dramaturg az, aki a drámai szövegeket előadásra kiválasztja (de legalábbis a kiválasztásra javaslatot tesz), majd produkcióra előkészíti (esetleg szél- és lábjegyzeteli, netalán frissíti, kurtítja, óvatosan átszerkeszti), végül alázattal a (mindenható) rendező kezébe leteszi, majd elégedetten hazamegy.

És van, ahol a dramaturg egyenrangú alkotótársként szerepel más színházcsinálók mellett – olykor szerepet cserél velük, illetve producerként, ügynökként (is) működik, esetleg intézményt vagy társulatot vezet.

(egy könyvről)

A Routledge 2015-ben megjelent (tehát máris elavult?) szöveggyűjteménye egyrészt arra ösztönöz, hogy akár egészen távoli színi tájakat bejárva is különféle gyakorlatokat megismerjünk (persze: a dramaturg elfogult tekintete által), másrészt hozzásegít, hogy nagyszerű elméletészek komoly eszmefuttatásain pallérozzuk az elménket. De ehhez hasonló gyönyörűség, hogy az érdeklődő, a tanvággyal telt, a beavatott, a továbbgondoló szebbnél szebb metaforákat, gondolatdrágaköveket találhat és csenhet el későbbi felhasználásra. Fegyverünk a hasonlat: élesítjük, forgatjuk, villogunk vele. Metaforák jól fókuszált pászmája rajzol drámai hologramot: ez ma a színház – ez pedig a dramaturgia.

Interpretáló, továbbörökítő szakember – recenzens, tanár, dramaturg – számára hálás feladat a szemlézet szemlézése: válogatás az előválogatottból. Terített asztal: Számtalan Pazar Idézet. Ha nemcsak másod-, de harmadkéz is játszik, könnyen megtehetjük, hogy XY-t idézzük, amint Z-t idézi. De jó is bekapcsolódni ebbe a láncba! Büszkén lehetek az, aki sokadikként továbbadja az egykoriak, illetve a *másuttírók* bölcsességeit vagy aranyköpéseit (ez is a dramaturg képességei közé tartozik).

A könyv fejezeteit egymásra olvasva, a fázisképeket – mint régi rajzfilmkészítők – egymás fölé helyezve lényegében az látszik, hogy a dramaturg betölti a teljes lapot, mindenütt jelenvaló – de legalábbis az kellene legyen. Aprócska túlzással kimondhatjuk: nincs a művészetnek (sőt: a való életnek) olyan jelentős területe, ahol egy ügyes dramaturg hasznossá ne tehetné magát. Nagyjából a tudománytól a politikáig mindenütt és minden művészeti-kulturális, illetve társadalmi tevékenységben ott *egy dramaturgnyi űr*, amit – ha más oda nem férkőzött – betölthetünk, szakképzett felebarátaim.

(a dramaturg, aki…)

Lawrence Switzky idézi föl írásában, hogy minden dramaturgok ősatyja, Lessing 1767-es szerződtetésekor sok mindent vártak tőle – ő pedig már egy hónap elteltével ezt írta a fivérének: „Az igazgatóság köreiben nagy az egyet nem értés, és senki nem tudja, ki a szakács, ki a pincér." Nem egészen két évszázaddal később Kenneth Tynan, a londoni Nemzeti Színház első „irodalmi vezetője" (a dramaturg szó Angliában akkor még tiltólistán volt) az igazgató, Laurence Olivier kérésére lajstromba vette, mi minden is volna az ő dolga: „Utazgatni, Londonban és külföldön színházat nézni, szerzőkkel, rendezőkkel tárgyalni, előadásokat tartani, és amennyire lehetséges, megakadályozni, hogy a nem megfelelő darabok kerüljenek színre." Ez a frappáns „tynaniáda" arra is rámutat, hogy a dramaturg egyik fő feladata volt és maradt a katasztrófaelhárítás – vagy inkább -megelőzés: a mában megsejteni a holnapot, és ha kell, bekapcsolni a vészvillogót.

Bruce Barton – akinek mélyen tudományos esszéjét nincs elég terjedelmünk szemlézni – David Williams briliáns megfo-

Upor László. Fotó: Éder Vera

galmazását idézi: „A dramaturg végső soron talán azt kutatja, hogy bizonytalan, beláthatatlan és megjósolhatatlanul viselkedő – azaz teljességgel uralhatatlan – terepen miként válhat a paradoxonok zsonglőrévé." A paradoxonok nagy kedvelőjeként ezt kaján-önkritikusan úgy hajlítanám, hogy a dramaturg *talán* az a légtornász, aki minden mutatványt a földön mutat be. Így kicsit nehezebb, viszont biztosan nem hal bele.

Az egyik legközkeletűbb (Hevesi Sándortól származó?) meghatározás szerint „a dramaturg a rendező barátja". Vagy a rendező lelkiismerete – fűzhetnénk tovább –, belső kritikusa, szelíd nógatója és támasza (azaz: *mégis* a barátja?). Anne Bogart amerikai rendező és tanár ritka empátiával beszél a dramaturgról, írása mottójául már-már az iménti definíció megfordítása kívánkoznék: a rendező a dramaturg barátja.

Bogart a legegyszerűbb, legigazabb gyakorlati-tapasztalati igazságokat megfogalmazva az alkotás lényegét az *együttműködés művészeté*ben láttatja (ez adja esszéje címét is). Rendezőként pedig legjobban azzal a dramaturggal tud együttműködni, aki képes és hajlandó mély életigazságokat megvitatni, de adott pillanatban egyszer csak így szól: „Elég a szócséplésből, ez a jelenet legyen tempósabb és mulatságosabb!" Tapasztalata tanácsnak sem utolsó.

(például a világfalu)

A globális (színház)kultúra kihívásairól többek között Tom Sellar, a Yale professzora értekezik. „A nemzeti irodalom kifejezés értelmét veszíti – idézi Goethét 1827-ből (!) –, küszöbön áll a világirodalom kora, és ennek mihamarabbi eljövetelét mindannyiunknak elő kell segítenünk." Sellar szerint ha a drámát mint irodalmi formát talán meg is változtatta a goethei ajánlás, a világ*színház* gyakorlata sokkal lassabban vált valósággá. Ma viszont, a sugárhajtású gépek és az internet korában a kultúra „nemzeti" falai eleve omlékonyak és átjárhatók. A posztglobalizáció és a digitális világrend magától értetődővé teszi a kontinenseken és kultúrákon átívelő együttműködést és keveredést. Az egymásba kapcsolódó gazdaságok és egymást sokszorosan keresztező kultúrák sűrűjében eligazodó organizátor-gondolkodó házasságközvetítő-sugalmazó (nyitható és csukható) dramaturgnak – azaz éppen dramaturgként fellépő közreműködőnek – ebben komoly szerep jut(hat).

A fél évtizedes esszékötet bölcs jövőbelátói még nem sejthették, de ha valamire, erre a világegyesítő folyamatra biztosan ösztönző hatással lesz a valós járványidejű bénultság és tetszhalál, valamint a poszt-Covid ébredés. A jelen kényszere még felmérhetetlen és megjósolhatatlan változásokhoz fog vezetni. A dramaturgia is elképesztő változások elé néz. Ami máris születőben van, talán nem nevezhető majd színháznak – hát ne nevezzük annak! –, de biztosan ötvözi a színház és a nemszínház elemeit.

(drámabolygó)

Elinor Fuchs, több könyv szerzője és a dramaturgiaoktatás óriás tekintélye üdítően letisztult, pofonegyszerű és jelentésteli *globális* útmutatót kínál drámaolvasóknak. Leírása-tanácsa

egyszerre metaforikus és konkrét, gyakorlati(as) – alkalmazható *bármilyen* színműre.

Induljunk ki abból a feltételezésből, hogy egy dráma világában nincsenek véletlenek. Semmi nem véletlenül történik, még a véletlen sem. De a színpad világa sosem ugyanazoknak a szabályoknak engedelmeskedik, mint a miénk, hiszen ebben a világban semmi más nem lehetséges, csak ami *ott van*: senki más nem lakja, nincs egyéb földrajza, más cselekvésekre nincs esély.

Gyúrd tehát az adott drámavilágot közepes méretű labdává, tartsd középtávolságra, és hunyoríts a szemeddel! Legyen ez a labda épp akkora, hogy az egészet belásd: ne olyan kicsi, hogy szem elől veszítsd a részleteket, ne olyan nagy, hogy a részlet elhomályosítsa az egészet.

Az első, amit szemügyre veszel, legyen a geográfia, a domborzat és a vizek. Milyen – konkrét avagy absztrakt – a tér? Milyen az időjárás arra? Miként – egyenes irányban előre, visszafelé, lóugrásban vagy épp sehogyan sem – telik az idő? Az alapok után jöhet a kérdés, hogy mint zajlik a társadalom élete. Milyenek a viselkedési szabályok, a közlekedés normái ezen a bolygón? Ne feledd: nem dönthetsz önhatalmúlag úgy, hogy jeges tél tombol vagy sötétség uralkodik errefelé – csak mert azt érdekesebbnek találnád –, legalábbis *egyelőre* nem. Amit számba veszel, arra helyben kell bizonyítékot találnod. Végül pedig hallgasd e bolygó „zenéjét": hangjait, a hangok mintázatát.

Ideje megnézni, mi állandó, mi változik (és miként). Ekkor jöhet egy utolsó hunyorítás: miután a teret, az időt, a természeti és társadalmi környezetet, a változó és változatlan elemeket mind összeillesztettük, irány a *mítosz* világa. A drámák ugyanis tele vannak archetipikus, jelentésteli helyekkel. Aztán magadról se feledkezz meg! A fentiek után ott a nagy kérdés: hol helyezkedsz el ebben te magad: *benned* mi változik, *tőled* – és nézőtársaidtól – milyen reakciót vár, mit követel meg a darab? Végül kérdezd meg, hogyan kommunikál ez a kicsi világ más drámai művek világával – mit tükröz azokból, és hogyan. És csak ekkor kezdheted alaposabban megvizsgálni, kik lakják ezt az univerzumot, hogyan idomulnak a hely törvényeihez.

Figyelmeztetés: sose alkoss olyan szabályokat, amelyek figyelmen kívül hagyják azt, ami egyedi vagy „szabálytalan", az olyan dolgokat, eseményeket, figurákat, jeleneteket, amelyek „nem illenek a képbe"! Ne feledd: a dráma világában semmi sem véletlen! Talán épp egy talányos elem adja meg a kulcsot.

Egyszerre látni az egészet és a részleteket: rákérdezni időre, térre, klímára, hangra és hangulatra, a többiekre és önmagunkra, s ezenközben *egyelőre* érintetlenül megőrizni a dráma kis világát – a szöveggyűjtemény talán legrokonszenvesebb írása pompásan egyszerű drámaolvasási recept a már nyolcvankilencedik évében járó Elinor Fuchstól.

(föl kéne nőni már)

A kötet másik magaslati pontja, Hans-Thies Lehmann és Patrick Primavesi cikke – amely külön tanulmányt érdemelne – az előbbivel ellentétben rendkívül összetett és bonyolult feladatnak állítja be a dramaturgét. A posztdramatikus színház analízisének egyik főapostola szerzőtársával tömören, precízen, hézagmentesen írja le a változó időben és változó társadalmi közegben változó színházban változó szerepek egyik legváltozóbbikát.

Az *újdramaturgia* gyakorlójának nagy tudást és a hagyományosakat kiegészítő rengeteg új képességet kell begyűjtenie, de ezek között is a legfontosabb, hogy képes legyen lemondani mindezen tudáselemekről és képességekről: nyitottan kell fogadnia a próbafolyamatban és a produkció során felbukkanó váratlan változásokat. Leglényegesebb tulajdonsága a türelem: figyelve kivárni a változást, önnön ideáit nem erőltetni rá a mozgásban lévő folyamatokra. Nem arctalanságot jelent ez, nem is meggyőződések nélküli önfeladást. Mindössze annyit, hogy a dramaturgnak meg kell tanulnia: a professzionalizmus könnyen fordul át rutinba.

Az ezeroldalú dramaturghérosz plasztikusan megjelenített fantomképe első pillantásra megvilágosító és frissítő, másodszorra ijesztő és frusztráló – hogyan is felelhetne meg gyarló dramaturg-énünk ennek a magas és összetett követelményrendszernek –, míg végül megnyugtató is, hisz az ember higgadtan legyint: sehogy. És ez a maga módján inspiráló felismerés. Felszabadító.

(sose lehet tudni, hogy hol van a fent és lent)

A szerepkörök és pozíciók átrendeződése a kötet több írásának témája. A hatalmi viszonyok, a belső és külső hierarchiák (változásának) kérdéseit sokan sokféleképp boncolgatják. Végeredményben a színház társadalmiasításának szemszögéből nézve, az alkotói közösségen belüli, illetve a mű és közönsége közötti direkt kommunikáció *hatalmi* aspektusaira közelítenek rá. És való igaz: ezek irányításában-hangszerelésében az információs csővezetékek csaposa és karbantartója, a dramaturg *kulcs*szerepet játszhat.

Láthatóan sokakat megihlet a dramaturg „köztes" szerepe és az, hogy a munkájához szükséges képességek (látszólag?) értékes vezetői tőkévé konvertálhatók. Miért is ne? Kiindulhatunk abból, hogy a dramaturg legfőbb munkaeszköze/erénye az empátia, a hídépítő képesség, a lényeglátás, a szándékok, célok, cselekvés-finomszerkezetek feltárása és összehangolása: nos, ha ezekben kitűnik, tulajdonképpen minden fontos vezetői *emberi* tulajdonsággal rendelkezik.

Gideon Lester meggyőzően fejti ki, hogy a színház, mint olyan, illetve az intézmény(rendszer)ek változásai indokolttá teszik, hogy dramaturgok is kapjanak vezető pozíciót. Nemcsak a szakma felnőtté érése, hanem a feladatkörök átalakulása, a hierarchikus szerkezetek módosulása, a rendezői teljhatalom megkérdőjeleződése is ezt igazolja. Szerinte egészséges rendszerben a művészi kreativitás formálja (alakítja) az intézményi struktúrát, és nem fordítva.

A kanadai Vicki Stroich úgy érvel, hogy a dramaturg legfontosabb képességei egyben vezetői képességek (azaz a vezetőktől elvárt képességek) is: kutató elme, jó megfigyelő, aki odahallgat a munkatársaira. És hogy mi újat ajánlhat vezetőként az, akit általában támogató, „aládolgozó" szerepben ismerünk? Például azok tiszteletét, akik a keze alá dolgoznak. Nem biztos, hogy minden dramaturg szeretne magas vezetői pozíciót. De minden dramaturg legyen tisztában azzal, hogy mindennapi szerszámkészletét vezetői minőségben is hasznosíthatja, és hogy ezek a szerszámok ebben az esetben milyen értékesek lehetnek.

A kötet szerzői nem pendítik meg, vajon legyen-e „hatalma" a dramaturgnak. Legyen-e hatalma *bárkinek*? Hogyan viszonyul egymáshoz a kompetencia, a felelősség és a hatalom? Egyenrangú-e a dramaturg? Ha igen, „milyen irányban" az? Vajon „lefelé" is, vagy csak a *kreatív alkotókkal* kerülhet egy szintre, ám „magasabbra jutván" védelmeznie kell a kiemelt-kivételezett csoportstátuszt? Csalódnék, ha nem ez volna a közeljövő egyik alapkérdése.

Méretes csapda leselkedik a dramaturgra. Hivatásos rálátó vizionáriusként, helyzetelemző-bajnokként és okleveles

hozzászólóművészként (most, hogy végre elismerik) könnyen hiheti, hogy őt az ég is kormányzásra teremtette, hisz „azoknál" empatikusabb, körültekintőbb stb. volna. Ha ezt elhitetjük magunkkal, az mást sem bizonyít, mint hogy drámaolvasmányainkból mit sem tanultunk, nem látjuk, miként szédül az önáltatás vermébe a mindenkori feltörekvő másodhegedűs.

Dolgozhatunk hierarchikus rendszerben vagy épp a hierarchikus rendszer lebontásáért, mindegy (nem mindegy persze, de…). Nagyon kevés kivételtől eltekintve jobban teszszük, ha megmaradunk a megvesztegethetetlen (persze lehetőleg jól fizetett), halkan ironizáló vagy harsányan nevettető udvari bolond szerepében, aki kivétel nélkül mindig figyelmezteti a királyt, ha… khm… alulöltözött. A dramaturg lehetőleg ne legyen se fent, se lent, ne „intézményesüljön" – akár intézményes, akár lazább keretek között működő csapat tagja. Maradjon a nyitottság és a kockázatvállalás szabadságának tárgyalóbiztosa. Elengedhetetlen, hogy hiteles személy legyen (hitele a tőkéje), és jó, ha munkájához megfelelő forrásokat-erőforrásokat is magáénak tudhat, de majdnem biztosan nem kell kezébe jogar, ülepe alá trón.

Vezess, ha akarsz, ha bírsz! De ha egy mai dramaturg (bár tehetné) mégsem tör világszínház-uralomra, nem kíván miniszterelnök – de még csak színigazgató sem – lenni, és inkább marad a drámakaptafánál, megelégszik azzal, hogy – mint régen, mint annyiszor – a próbaterem sarkában vagy a rendező mögötti bal kettőn lassan bólintva sokadszor konstatálja, hogy minapi tanácsa végre megfogant, nos, e frusztráció és szakmai gőg mezsgyéjén táncoló dramaturgnak megmarad az örök vigasz (büszkeség), hogy *ő már tegnap megmondta*.

AHOGYAN JÓ LENNE DOLGOZNI

Dramaturgia a gyakorlatban

A Routledge dramaturgiakötetből GÁSPÁR ILDIKÓ rendező és három dramaturg munkatársa, ARI-NAGY BARBARA, GYARMATI KATA és KHALED-ABDO SZAIDA a devised módszerrel foglalkozó fejezetet választotta beszélgetésük kiindulópontjául. Szakmai eszmecseréjüket, amelyből a módszer mibenlétéről is sok minden kiderül, kérdésekkel segítettük.

– Mit jelent a devised módszer számotokra?

Gyarmati Kata: Egy színházi produkció létrehozása ideális esetben eleve együttműködésre épül, hiszen az alkotói szándékoknak összhangban kell lenniük. A devised módszer a klasszikus színházi szerepkörök határvonalainak megszüntetéséről szól: az alkotási folyamat minden résztvevő által formálható. Meghatározó rendezők folyamodnak ehhez a munkamódszerhez, mert így dolgozni nagyon inspiráló. Folyamatosan ingerérzékenynek kell lenni. Vagyis miközben szabadon szárnyalhatnak a gondolatok, működnie kell egy szelektáló, szervező, rendszerező erőnek is. És itt lép előtérbe egy nagyon érzékeny téma: az ízlés. Nevezhetném kézjegynek is. A legigényesebb, legizzasztóbb út ez, hatalmas türelmet, kíváncsiságot, alázatot és energiabefektetést vár el mindenkitől. Talán fontos lehet, hogy kiemeljük: a devised módszernek az a lényege, hogy mindenki azzal a vehemenciával, érdeklődéssel, szaktudással vegyen részt egy alkotói folyamatban, amellyel rendelkezik. Hogy válaszoljak a kérdésre: számomra azt írja le, ahogyan dolgozni szeretnénk. Ahogyan jó lenne dolgozni.

Khaled-Abdo Szaida: Itthon sajnos a bemutatókényszer, a bérletrendszer által behatárolt időkeret miatt nem lehet az intézményi rendszeren belül ilyen szabadon, ilyen igényesen alkotni. Nekem főleg bábszínházi környezetben volt szerencsém megtapasztalni azt (ahol sajnos szintén sok megkötést eredményez a bérletrendszer), hogy a rendezői, tervezői, zeneszerzői, dramaturgi feladatok sokkal szorosabb szimbiózisban valósulnak meg, „beleszólunk" egymás dolgába, formáljuk egymás munkáját, és vannak olyan műhelyek, családi bábszínházak, ahol ennek a folyamatnak a színész is része tud lenni. Talán a műfajból is fakad ez a sajátosság, hiszen itt sokkal inkább egyenrangú kifejezőeszközként jelenik meg a

Ari-Nagy Barbara. Fotó: Horváth Judit

Gáspár Ildikó. Fotó: Horváth Judit

Khaled-Abdo Szaida.
Fotó: Kölcsey-Gyurkó Sára

színpadon a zene, a látvány, a történet, a beszéd. De az is igaz, hogy a bábszínházi szakmában sokan jönnek az amatőr szférából (mint ahogy Magyarországon számos állami bábszínház amatőr társulatokból fejlődött ki), vagy lettek színészből rendezők, így kevésbé jellemző a merev hierarchia, magától értetődőbb a közösségi alkotás. Ez valóban egy hosszabb, időigényesebb út, nem mindenki engedheti meg magának, és nem is mindenki képes arra, hogy részt vegyen ilyen alkotófolyamatban.

Ari-Nagy Barbara: Mi valóban csak közelítünk a devised módszerhez, egyrészt a Szaida által is említett időhiány miatt (bár az Örkényben valamivel hosszabb egy próbafolyamat, mint például egy vidéki színházban), másrészt mert Gáspár Ildivel közös munkáink általában egy előre megírt színpadi szövegből indulnak ki, amelyet olvasópróbán leteszünk az asztalra. Ez a része tehát nem kollektív alkotás, és nincs benne a devised theatre egyik korai, de a módszer születésétől elválaszthatatlan gesztusa, amellyel beint a rendezőn és a színészen zsarnokoskodó drámaírónak, és hátat fordít neki. A próbafolyamat azonban már nyitott a közös gondolkodásra, belefér az improvizáció, a hozott szöveg, a változtatás, akár a teljes irányváltás, belefér bárki ötlete és gondolata. A jó próbafolyamat mindenhol ilyen. A türelem szükségességét én is kiemelném: ez a munkamódszer lassabb, több a megszólaló, az együttműködésnek hosszú (de azért véges) demokratikus szakasza van, és több a bizonytalanság is, amit el kell tudni viselni.

Gáspár Ildikó: Igen, a próbaidő behatároltsága megakadályoz minket abban, hogy – egy-két kivétellel – az előadások ne előre megírt szövegkönyv alapján készüljenek. Schillingnél megtapasztaltam, milyen, ha a színészek improvizációiból születik a szöveg, de ott is ő mondta meg, hogy miről szóljon a darab, kik legyenek a szereplők – tehát volt egy kanavász, ami az ő víziója, találmánya volt. Egy másik megoldás, ha hozott, nem dramatikus szövegekből rakódik össze valami, ott általában nagyobb merítésből dolgozik a társulat, és szabadabban variálható az anyag a próbák folyamán is. És természetesen a szöveg elvetése is megoldás lehet, a nem a szövegre alapuló színház. Viszont itt is kell hogy legyen egy irányadó ötlet, mert ahhoz, hogy még az ötlet is közös találmány legyen, tényleg több idő szükséges, illetve a produkciókényszer teljes felszámolása. Szívesen dolgoznék egyszer ilyen körülmények között is, tényleg teljesen a nulláról.

– Hogy néz ki egy próbafolyamat nálatok, és mit csinál benne a dramaturg?

K.-A. Sz.: Magda Romanska a kötet bevezetőjében ad egy átfogó történelmi áttekintést arról, hogy a különböző korokban, korszakokban, kultúrákban hogyan alakult, változott, formálódott a dramaturg szerepe és jelentősége a színházi munka és egyéb társterületek vonatkozásában. Ildivel való együttműködésünket leginkább ahhoz tudnám hasonlítani, ahogy Brecht gondolkodott a rendező és a dramaturg együttműködéséről. A dramaturg kreatív munkatárs, aki a koncepció kialakításától kezdve a rendező inspiráló társa, támogatja, kiegészíti a munkáját. A Budapest Bábszínház és a Füge koprodukciójában dolgoztunk közösen Daniel Danis *Kivi* című művének színpadra állításán. A próbák előkészítése során összevetettük a mű magyar fordítását az eredeti francia szöveggel; műfajok közötti közvetítés is a feladatom volt, hiszen Ildi először dolgozott bábszínházi eszközökkel; a próbák alatt pedig rendezőasszisztensi feladatokat is elláttam. A kötet kiválasztott fejezetében Teresa Stankiewicz a közös-

ségi alkotófolyamatokban vizsgálja, hogy ki a dramaturg, és milyen feladatot lát el. Ahhoz képest, ahogy az általa felhozott példákban (D'Ell Arte Company, Barba, Pina Bausch, SITI stb.) az összes alkotó közösen dolgozza ki a színpadi szöveget, kifejezőeszközöket, sőt magát a témát is, mi sok mindent készen vittünk az olvasópróbára. Viszont Ildi rengeteg dolgot a színészek kreativitására bízott, és képes volt a próbákon olyan inspiráló, oldott légkört teremteni, amelyben ezek a dolgok meg is tudtak születni. Stankiewicz Anne Bogart rendező és Darron L. West zeneszerző együttműködését úgy írja le a próbafolyamaton belül, hogy a színpadi történések és a zene párhuzamosan, egymással (akár kritikus) párbeszédet folytatva születnek meg. Hajléktalan gyerekekről szóló előadásunkban fontos szerepe volt a zenének, a színpadi hangok szövetének. Kákonyi Árpád és Ildi a fentiekhez hasonlóan egyenrangú alkotókként dolgoztak a próbákon.

A.-N. B.: Nekünk Ildivel nyolc közös bemutatónk volt eddig az Örkény Színházban, és mindegyik munka más volt, az anyagtól és a készülő előadás milyenségétől függően. Ami alap, az a közös gondolkodás az ötlet megszületésének pillanatától a bemutatóig. Időigényes feladat, nagyobb felelősség, nagyobb szabadság, amelyben én is hol jobban, hol kevésbé kreatívan működöm, valószínűleg attól függően, hogy menynyire érint meg személyesen is az anyag.

Gy. K.: Gáspár Ildikót rendezőként hívtam meg a szabadkai Népszínházba dolgozni. Kiválasztottuk a szerzőt, a darabot: Schiller, *Haramiák*. Térey János készített új fordítást. Remek lett. A címe: *Rablók és gyilkosok*. Ildikónak volt rendezői és dramaturgi koncepciója is. Ehhez kellett csatlakozni, ami nem volt nehéz, hiszen mindent kézben tartott. Közösen gondolkodtunk azon, hogy mit eredményez, ha két kulcsfontosságú szerepet eggyé formálunk, egy harmadikat pedig csontvázzá minősítünk. Mocsár Zsófit hívta meg látványtervezőnek, raktárból dolgoztunk, ez már eleve behatárolta a munkát, és ugyanakkor megnyitotta a képzeletet. Hogy a devised módszernél maradjak: a tér elkezdett dramaturgi tényezőként működni. Pontosabban a hiány, a pénztelenség fellépett mint kreatív, szervező erő. Ildikó pedig mint rendező nagy teret adott a színészi megnyilvánulásoknak. Volt, aki élt vele, volt, aki nem.

G. I.: Az, hogy egy próbafolyamat hogyan alakul, függ attól, hogy mit, milyen módszerrel akarunk megcsinálni. Vagyis nem a szerepkör határozza meg, hogy ki mit csinál, hanem a személyiség, a tapasztalat, a képességek. Bercsényi Péter, aki a *Kivi*ben színészként vett részt, később, a szabadkai Népszínházban rendezett *Rablók és gyilkosok*ban a bábmozgatás értőjeként a színészeknek segített egy emberi csontvázat mozgatni, a jelenetet az ő képességeiknek megfelelően felépíteni. Tehát rendezői ötletekkel is támogatta a munkát, ahogy Kata és a színészek is.

– Vannak-e nálatok állandó szerepkörök? Ki miben dönt? Hogy néz ki a devising egy már eleve adott drámai szövegen?

A.-N. B.: Ildi választ darabot vagy irodalmi alapanyagot, vagyis az alkotói folyamat elindításához szükséges szikra egy rendezői gondolatból származik, amelyhez általában társul egy dramaturgiai ötlet is. A szövegkönyv elkészültéig a szerepeink nem mindig válnak külön, és az anyag függvényében akár közben is változnak. A *József és testvéreit* például ő írta színpadra, és én az első nagyobb egységek elkészültekor csatlakoztam be konkrét javaslatokkal. A *Macbeth*nél Ildi dolgozta ki a szerepösszevonások rendszerét, a húzásokat közösen mérlegeltük, és amikor a fejlődő szövegkönyv írói feladatokat kívánt, azokat én végeztem el. Az *Andromakhé*t főleg én húztam és szerkesztettem, a nyelvi „leporolást" együtt kezdtük, de ennek a munkának a nagy részét már Závada Péterre bíztuk.

Gy. K.: Állandó szerepkörök: igen, vannak. Amikor én kínálok egy anyagot, egy témát, egy drámát, társulatot, anyagiakat stb., arra érkezik egy reakció. És ha az nem egyezik az elképzelésemmel, a közös elképzeléseinkkel, akkor újratervezés van. Erre kell, muszáj szánni időt.

Ki miben dönt: egy színház vezető pozíciójában én döntök arról, kit hívok meg rendezni. (Az utóbbi időben vannak törekvések arra, hogy közösen döntsünk erről, amit kifejezetten jónak tartok).

Hogy néz ki a devising egy már eleve adott drámai szövegen: még nagyobb őrületet nyit meg.

K.-A. Sz.: Azt hiszem nincs olyan, hogy eleve adott drámai szöveg, mert ha egy létező darabra esik is a választás, akkor is minden egyes mondat (és szó) megtartása vagy elvetése tudatos döntés eredménye. Ezeknek a döntéseknek egy része megtörténik az előkészítő munkában, de egy másik része (főleg bábszínházi előadások esetén) a próbákon kell megszülessen, mivel sok mindent ki tudunk váltani vizuális elemekkel, képekbe, szimbólumokba sűrítéssel. És itt már nemcsak a dramaturg, hanem a színész vagy a próbafolyamat más résztvevője is javaslatot tesz, ha a rendező nyitott.

G. I.: Vagyis nem is annyira a szerepkörök határozzák meg azt, hogy a szöveg alakításában ki hogyan és mennyire vesz részt, hanem inkább az, hogy a folyamatban éppen hol járunk. Az anyagválasztásban a társulatvezetővel és a dramaturggal (ez Kata esetében ugyanaz az ember) ketten vagy hárman dobáljuk egymásnak a labdát ide-oda, kicsit ötletbörze-szerűen. Aztán ha a választás megtörtént, akkor a dramaturggal agyalunk nemcsak a szerkezeten, de a résztvevő színészeken is, és megpróbáljuk rájuk formálni a készülő anyagot. A próbák kezdetével a színészek is az anyag alakítójává válnak. Gyakran emelek be improvizációkból születő szövegeket. Ezekhez általában mondok szituációt, adok egy dialógusvázlatot, és azt szövik tovább a színészek, ami aztán letisztul egy rögzíthető verzióra. Ebbe a dramaturg is beleadja a saját ötleteit. De szövegötletei, dramaturgiai javaslatai lehetnek – és szoktak is lenni – a többi munkatársnak, a zeneszerzőnek, a súgónak, a díszlet- és jelmeztervezőnek, az asszisztensnek és a koreográfusnak is.

– Van-e nálatok a devisingra is jellemző feladatmegosztásnak olyan célja, ami kifejezetten ideológiai/politikai cél, és a hegemón színházi rendszer destabilizálásáról szól? Vagy a cél az alternatív módszer és az abból következő kreatív potenciál? Egyáltalán különválik-e ez a két dolog bennetek?

K.-A. Sz.: Aki nyitottabb keretek között, a színész és más résztvevők aktív bevonásával, az ő kreativitásukra, alkotói energiáikra támaszkodva szeret és akar alkotni, abban mind a két cél dolgozik: közösségben (és közösséget) teremteni, és megbontani a szigorú struktúrát. Ezt csak azok a rendezők vállalják, akiknek van bátorságuk nemcsak a rendszert, hanem önmaguk helyét és helyzetét is megkérdőjelezni, mégis képesek uralni a folyamatot.

G. I.: Tudatosan törekszem arra, hogy legyen mindkettő, és a kettő nem is válik szét. Talán a legszélsőségesebben ez akkor sikerült, amikor 2016-ban az *Apátlanok* próbafolyamatát egy speciális műhelymunkával kezdtem. Érdekelt, hogy a próbafolyamatba be tudom-e illeszteni a pszichodrámát mint módszert. Az *Apátlanok*at egyfajta áldokumentarista

előadásnak képzeltem el. Az eredeti darabot Mikó Csaba egy amatőr színtársulat felkérésére a szereplők improvizációiból írta. Szerettem volna, hogy a mi előadásunkban a színészek és szerepeik minél inkább összemosódjanak – kicsit mint egy verbatim előadásban, kicsit mint egy reenactmentben. Egy Grimm-mesét dolgoztunk fel az egyik próbán, a szerepeket pedig a színészek és a próbateremben jelen lévő munkatársak „játszották": vagyis a játszók mondták meg, ki hol legyen a térben, és mit csináljon. Mindenki egyenrangú félként vett részt a kísérletben, azzal a céllal, hogy közelebb kerüljünk a majdan színpadra kerülő darab eljátszási módjához. Ezen a szélsőséges példán túl is igyekszem a próbákon olyan atmoszférát teremteni, amiben mindenki szóhoz juthat. Kezdő dramaturg koromban – nem az Örkényben – előfordult, hogy megrovó pillantásokkal, egy-egy keresetlen szóval jutalmazták, ha hozzászóltam a próbához. Értetlenül fogadtam ezt akkor, hiszen mi értelme van egy merev hierarchiával megakadályozni a gondolatok szabad áramlását?

Gy. K.: Csupán annyit tennék hozzá az előzőekhez, hogy ha a próbafolyamat nem egy konkrét, megírt drámából indul ki, könnyebben csatlakozik hozzá minden alkotó, hiszen a gondolkodás olyankor egy téma köré összpontosul, és mindenki élhet azzal a lehetőséggel, hogy a saját tárházából gazdagítsa a közös munkát. Ugyanakkor ez kevésbé gördülékeny abban az esetben – ami még mindig gyakoribb –, ha valakinek (konkrétan a rendezőnek) az elképzeléseihez kell kapcsolódni, pedig nagyon kreatív munkafolyamatok születhetnek abból az álláspontból is, ha egy vezérelv mentén haladunk, és azt nyitjuk ki.

A.-N. B.: Minden ilyen próbafolyamat bontja a hierarchiát, és a munkamódszer kiválasztásakor az alkotók ennek tudatában vannak. Ilyenkor magától értetődően jön létre az a nyitott légkör, amire Ildi az előbb utalt, és aminek hiányát a legtöbb dramaturg megtapasztalja pályája során. A helyzet ugyan jobb, mint mondjuk húsz éve volt, de a nyitottság most is azoktól függ, akik a hierarchia csúcsán állnak (igazgató, rendező). A javulásban szerepe volt annak is, hogy a fiatal színházcsináló-generációk már az egyetemen megtanulták, hogy a közös alkotásban sokféle tudásuknak értéke van. Valószínűnek tartom, hogy az SZFE „modellváltása" a dramaturgképzésben elsősorban azt fogja jelenteni, hogy a dramaturgot már a képzése során visszapozícionálják az irodalmi referens és a szóróanyag-felelős közötti szűk zónába. Miközben mi épp egy olyan könyv kapcsán beszélgetünk, amely hatszáz oldalon ismerteti a szakma egyre szélesedő nemzetközi gyakorlatát.

József és testvérei, Örkény Színház, r.: Ascher Tamás és Gáspár Ildikó. Fotó: Horváth Judit

ADORJÁNI PANNA

A DRAMATURGIA MINT KÉSZSÉG

Amikor 2009-ben beiratkoztam Kolozsváron a dramaturgia szakra, már írtam egy-két drámát annak az ifis színicsoportnak, akikkel az éves egyházi színitalálkozón felléptünk. Akkoriban még nem tudtam, hogy lehet másképp is előadást csinálni, mint szövegből kiindulva, vagyis meglehetősen hagyományos alapokról indultam, bár visszatekintve úgy gondolom, hogy a hozzá nem értésünk, a színházunk szegénysége, a szöveg szikársága, a vallásos tartalom miatti poétikusság és szimbolikusság több szinten is innovatívnak hathatott, és potenciálisan túlmutatott a dramatikus színházi hagyományokon. Mivel nyolcéves korom óta állandóan írtam, valószínűleg úgy ítéltem meg, hogy a színházban a drámaíró a legfontosabb, a kortárs színházban tehát a dramaturg, akiről tudtam, hogy nemcsak ír, de együtt dolgozik a csapattal, a maga módján ő is a próbateremben alkot. A rendezés is érdekesnek tűnt, de sokkal homályosabb szerepkörnek, jelentéktelenebbnek, ráadásul fiúknak való munkának, amihez bátorság, önbizalom, megmutatkozási vágy szükséges, ebből meg nekem kevés volt, viszont feltételeztem, hogy a dramaturg a legokosabb, a legtájékozottabb, a legalaposabb, és mivel jó tanuló voltam, és kapható az elméletekre, ebben a munkakörben nagyobb biztonságban éreztem magam. Így jelentkeztem végül dramaturgiára a kolozsvári egyetemre. Az szinte csak helyben derült ki, hogy a szakot nem is így hívják, hanem teatrológiának, és hogy ez a gyakorlatban nem is annyira színháztudományi, sokkal inkább egy olyan hibrid képzést jelent, ahol kinevelnek a színikritikusoktól kezdve az irodalmi titkáron keresztül a dramaturgig, a producertől a menedzseren keresztül a kurátorig mindenkit, aki a színházcsináláshoz még kelhet. Az alapképzés alatt aztán megtanultam, hogy a dramaturg egyáltalán nem a legfontosabb személy a színházban, de azt is, hogy nem csak dramatikus színház létezik.

Mindebből látható, hogy a dramaturgi szereppel kapcsolatos feltevéseimet az intézménnyel kapcsolatos félreértések és ismerethiányok alakították, de ha a témáról megkérdezzük a kollégáinkat a szakmában, akkor könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy nemcsak a diákszínjátszók kísérletei esetében, hanem a professzionális színházi környezetben is gyakran félreértések sora szervezi ezt a munkakört. A vonatkozó feltevéseket, elvárásokat, tapasztalatokat mérte fel Deák Katalin fókuszcsoportos interjúk alapján az erdélyi magyar színházi közegben; az eredmény háromrészes esszé formájában a *Játéktér*ben jelent meg.[1] Deák megvilágosító erejű, ám sok szomorúságot, frusztrációt is felfedő kutatásából kiderül, hogy a félreértések bizonyos értelemben annak a köztes helyzetnek tudhatók be, amelyben nemcsak az állami színházi szférában dolgozó dramaturgok, de tulajdonképpen már a főiskolára iratkozó diákok is találják magukat: a dramaturg az állami színházban egyfelől elsősorban irodalmi titkár – minthogy Romániában nem létezik dramaturgi állás[2] –, másfelől a próbafolyamatban kívülálló. Bár Deák felmérése az erdélyi magyar helyzetet dolgozza fel, a fogalom szerteágazó értelmezési kerete különféle okok miatt mindenhol aktuális kérdés, amely a Magda Romanska által szerkesztett *The Routledge Companion To Dramaturgy*[3] kötet különböző fejezeteiben is vissza-visszatér. Hans-Thies Lehmann és Patrick Primavesi a kötetben megjelent közös írásában rámutat arra az általánosan elfogadott tényre, hogy „a dramaturgia nélkülözhetetlen az előadó-művészetek terén, ahogy a film- és médiagyártásban, fesztiválok és kiállítások szervezésben stb. is. De kérdés, hogy egy ilyen sokrétű és nehezen definiálható »szakma« hogyan tanítható és alakítható képzéssé."[4] Lehmann és Primavesi, ahogy a kötet más szerzői is rávilágítanak arra, hogy dramaturgiája nemcsak a színpadi előadásnak van, ez a szerepkör az előadóművészetek keretén belül más feladatok kapcsán, sőt, nem színházi médiumokban is hasznosítható. A továbbiakban amikor dramaturgiáról beszélek, az előadó-művészeti alkotófolyamat tágabb kontextusában tárgyalom azt, némiképpen megpróbálva kitapogatni, hogy milyen új lehetőségei és jelentései lehetnek a dramaturgiának a dramatikus színházi hagyományon túl. Az én alkotói munkáimhoz legközelebb álló kollektív/devised munkák esetében a dramaturgia már nem az előadás alapjául szolgáló szöveghez kapcsolódik, hiszen – ahogy Jessica Kaplow Applebaum megjegyzi – „a devised alkotás már önmagában egy aktív dramaturgiai folyamat".[5] Más helyütt a könyvben az fogalmazódik meg, hogy ezt a komplex feladatkört a kollektív alkotásokban akár egyszer-

1 Deák Katalin, „Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk – a dramaturg megbecsültségéről" *Játéktér* 8, 3. sz. (2019), http://www.jatekter.ro/?p=31890; „Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben", *Játéktér* 8, 4. sz. (2019), http://www.jatekter.ro/?p=32973; „»A háromfejű sárkány megint mocorog«, avagy hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa", *Játéktér* 9, 4. sz. (2020), http://www.jatekter.ro/wp-content/uploads/2020/11/Jatekter_2020-_tel.pdf (hozzáférés mindhárom forrásnál: 2021.02.03).

2 Ez elsősorban a romániai színházi közegre igaz, nemcsak a kolozsvári egyetemen, de Marosvásárhelyen, Bukarestben és Szebenben is teatrológia alapképzésre lehet jelentkezni, dramaturgia mint különálló szak nincs.

3 Magda Romanska, szerk., *The Routledge Companion to Dramaturgy*, London; New York: Routledge, 2015. (A továbbiakban: *TRCD*.)

4 „Dramaturgy on Shifting Grounds", in *TRCD*, 169–172, 172.

5 „Finding our Hyphenates. A New Era for Dramaturgs", in *TRCD*, 197–201, 197.

Universal Pleasure Factory: Trash Songs Vol. 2 (2018). Fotó: Dana Tole

re többen látják el egy próbafolyamat során, az adott munka specifikus igényei szerint.[6]

A kötet egy másik esszéjében Marin Blažević bevezeti az ellenálló dramaturgia (resistant dramaturgy) fogalmát, a dramaturgia jelentésének kitágítását pedig kétféleképpen határozza meg. Eszerint a dramaturgia egyrészt a színház és az előadó-művészetek területén túl is hasznosíthatóvá válik (ahogy többek között Lehmann és Primavesi is felvetik), másrészt „az elmélet és a gyakorlat, a tudományos alkotás, a művészi kutatás és a megtestesített kritikai gondolkodás összefonódása, illetve az előadás politikai stratégiáinak és társadalmi hatékonyságának megvizsgálása által az ellenálló és főként a *posztdramatikus* dramaturgia a performance studies közelébe kerül, és fordítva, annak ellenére, hogy e kettő viszonyára leggyakrabban kölcsönös érdektelenség jellemző".[7] Az ellenálló dramaturgia nemcsak a „szöveg elsőbbségét", „a rendező tekintélyét" kérdőjelezi meg, hanem „azt a színházi felállást is, amelyben a területek és diszciplínák tiszta körülhatárolása tükröződik vissza",[8] mondja Blažević, és ez az elgondolás alapvetően konfliktusban van azzal a törekvéssel, amely a dramaturgiát mint külön diszciplínát igyekszik megalapítani. Blažević a dramaturgia tág értelmezési keretét a szó gyökére való visszacsupaszításából következteti: a *drama* szó 'cselekvés' jelentését hasznosítva nála a cselekvés és az arra való reflexió együttállása kerül előtérbe. Ebben a megközelítésben „[a] dramaturgia tehát a cselekvés munkája, a cselekvésen való (interpretálói, analitikai, kritikai, elméleti) munka, illetve a cselekvésről szóló (előzetes, utólagos, közbeni) munka".[9]

Ezen a gondolatmeneten továbbhaladva, de már a saját alkotói perspektívámat kihangosítva: az ellenálló dramaturgia az alkotói folyamatban képes a létező szerepek, szabályok, konvenciók dekonstrukciójában rejlő kreatív lehetőségeket feltérképezni, a dekonstrukciót végrehajtani, vagyis felelősen és reflexíven cselekedni, és – ami a legfontosabb – a színházról való gondolkodást, a színház mint intézmény kritikáját visszaépíteni az alkotói munkába. Az ellenálló dramaturgia pontosan meghatározatlan, gyakran terhesnek gondolt jelenlététől fogva képes felforgatni a színház működését, új színházat elképzelni, új működési struktúrákat felépíteni, amelyekben azonban továbbra is tere van az ellenállásnak.[10] Az intézmény, a norma, a hagyomány, a szakma megszilárdulásával szembeni ellenállásnak, amely ellenállást azonban nem az egyéni koncepció, nem az ego művészi képzeletének felszabadítása, nem a versengő virtuozitás fűti, hanem a színház szerepéről, céljairól, értelméről, működéséről, politikájáról, etikájáról, pszichológiájáról való szüntelen – és színházcsinálásban is kifejezett – gondolkodás vágya.

És végül, visszatérve a cselekvésre és annak megszakítására, hiszen a cselekvés megállás nélkül értelmezhetetlen: a próbafolyamaton valamelyest kívülálló, a próbafolyamatot

6 Teresa Stankiewicz, „Who is the Dramaturg in Devised Theatre", in *TRCD*, 192–196, 195.

7 Marin Blažević, „Complex *In-Betweennes* of dramaturgy and performance studies", in *TRCD*, 329–334, 332.

8 Uo., 329.

9 Uo., 331.

10 „A dramaturgia mint diszciplína megalapításának, illetve az ahhoz kapcsolódó szerzői vagy vezetői gyakorlat intézményesítésének képtelensége vagy az intézményesítéstől való stratégiai vonakodás teszi lehetővé azt, hogy a dramaturg megkérdőjelezze és eltérítse a szerzői rendszereket és előírásokat, ezáltal kétségbe vonva a bevett szociális helyzetekben felmerülő viszonyokat." Uo., 329.

elnehezítő dramaturg képét (amelyet Deák esszésorozata érzékletesen rajzol meg) igen produktívnak találom. Attól függetlenül, hogy mélyen átérzem a helyzet okozta belső frusztrációkat, az alkalmatlanság érzését, emlékszem rájuk. Arra, hogy nem kívánt személy vagy a teremben. De ahelyett, hogy visszaküldjük a dramaturgot az irodalmi titkárságra, rendezőként megtiltjuk neki, hogy engedély nélkül megszólaljon, az elméleti hátterére hivatkozva megkérdőjelezzük a tudását, kialakíthatnánk olyan alkotói folyamatokat, amelyekben a dramaturgia mint készség szerves része a munkának, és mindenki feladata (akkor is, ha van kinevezett dramaturg a csapatban). Nem véletlen, hogy a kollektív alkotásban kézről kézre jár a dramaturgi szerep, megpihen valakinél, aztán esetleg tovább vándorol, de végső soron mindenki felel érte, hiszen ezek az alkotások lényegüktől fogva a semmiből születnek, maguk teremtik meg a feltételeiket és a szabályaikat, minden előadás esetében az adott projekt igényei szerint a csoport tagjai együtt hozzák létre azt az univerzumot, amelyben majd együtt fognak dolgozni. Az ilyen típusú munkában az alkotáshoz való egyenlő hozzáférést az segíti, ha nemcsak egy ember érdekelt az alkotás dramaturgiájáról való gondolkodásban, hanem egy bizonyos szintig mindenki, ezért mindenki hajlandó a folyamat során rövidebb-hosszabb időre megtorpanni, és – ha szükséges – visszatérni a start mezőre. Mondok egy példát: amikor a 2018-as *Trash Songs* második kiadásán dolgoztunk,[11] hosszú délutánokat, néha éjszakákat töltöttünk a helyszínen, a kolozsvári Armătura parkban. Amikor az eredeti koncepciót leadtuk, még nem ismertük eléggé a helyszínt: ebben a tervben az állt, hogy a park és környékének embereit fogjuk megszólaltatni, a történeteikből, szemeteikből fogunk hanginstallációt létrehozni a parkban. Azonban minél több időt töltöttünk az Armăturában, annál jobban kezdett el foglalkoztatni minket maga a tér, és kevésbé az emberek. Ennek az egyik oka az volt, hogy egyéb elfoglaltságaink miatt néha furcsa időszakokban voltunk kint, amikor senkivel nem találkoztunk ebben az akkoriban egyébként sem annyira frekventált parkban, ráadásul egyértelműen kívülállók voltunk, és nem volt elég időnk bizalmas kapcsolatot kialakítani azokkal, akikkel néhanapján mégis összefutottunk. Az emberek helyett a park részletei, szemetei váltak az installáció főszereplőivé. Bár eleinte azt gondoltuk, hogy a park helyszín lesz, az odajáró emberektől kölcsönkért történetek meg szereplők lesznek, a parkban való jelenlétünkre való folytonos rákérdezés, a park fokozatos megismerése rávezetett minket arra, hogy feladatunk sokkal inkább a hellyel van. Így kezdtünk el egyre mélyrehatóbban foglalkozni a tér dramaturgiájával, amelyet ebben az installációt és performanszokat is tartalmazó munkában a fizikai jelenlétünk segítségével dolgoztunk ki. A dramaturgia a testünkből íródott, és a parkkal kapcsolatos konkrét tapasztalatokból táplálkozott: feküdtünk a fűben a hátunkon, felmásztunk a magasfeszültségre, csónakáztunk a Szamosban, kikapartuk a földből a sörösdobozokat és -üvegeket, felfedeztük a Nádas mentén vezető ösvényeket, szédülésig hajtottuk magunkat a körhintán, bemásztunk a szennyvízcsatornába. Mindeközben pedig rengeteget fantáziálgattunk arról, hogy mi „történhetne" ezeken a helyeken, és hogyan. Az alkotófolyamat tehát inherens módon volt aktív dramaturgiai folyamat, amely során eleinte távolról és idegenként közelítettünk, majd egyre intimebb viszonyba kerültünk a parkkal, de mindvégig részletesen foglalkoztunk azzal, hogy jelenlétünk hogyan írja be magát a térbe, nemcsak esztétikai értelemben, hanem az emberi jelenlét politikai és ökológiai vonzatait is figyelembe véve.[12]

Adorjáni Panna. Fotó: György Előd

A dramaturg szerepe helyett tehát a dramaturgi készségre helyezném a hangsúlyt, amely az én értelmezésemben a színházcsinálás szerves részét és a színházcsináló munkájának egy részét jelenti. Azét a színházcsinálóét, aki kollektív és kollaboratív alkotásokban érdekelt, aki nem fél attól, ha a cselekvés megtorpan, aki nem fél ihletet venni az elméletből, aki nem vezetni akar, hanem többedmagával (vagy egyedül) barangolni, akinek a víziója megosztható és közösen elfogyasztható, akár felszámolható, aki számára a színházcsinálás az elméleti kutatás része, és fordítva: akinek a kutatásban az előadások, alkotások állomások, pihenők, nem célpontok, aki a kiválasztott helyekre megérkezik, nem a színházi gépezet, a bemutató időpontjának fenyegető ígérete hajtja őt oda. Az ellenálló dramaturgia mint készség elsajátítása ilyen módon a kollektív/kollaboratív munkafolyamatban részt vevők számára elengedhetetlen, de alapvetően bármilyen típusú feláll ásban, közös munkában hasznosítható, hiszen a cselekvés munkáján túl a cselekvéssel való és a cselekvésről szóló munka radikális és felszabadító tudását is magában hordozza.

11 Universal Pleasure Factory & Someş Delivery: Trash Songs Vol. 2, 2018. Alkotók: Adorjáni Panna, bodoki-halmen kata, bodoki-halmen zsolt, Láng Dániel, Sipos Krisztina.

12 Az ember tömeges jelenlétének bonyolult hatását a természeti környezetünkre legpregnánsabban a *Szar Múzeum*nak elkeresztelt stáció testesítette meg. Az installáció egyik performatív pillanatában a résztvevőket a park melletti híd alá vezettük, ahol az emberi ürülékek orrfacsaróan intenzív atmoszférájában adtunk elő szemétből készített hangszerek segítségével kakarituálét.

INPUT NÉLKÜL NINCS OUTPUT

Az Imre Zoltán Programról – kommentlánc

Cuhorka Emese–Molnár Csaba: Mestermunka. Fotó: Csorba Károly

Az Imre Zoltán Programot (IZP) 2017-ben hozta létre a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) a hivatásos táncművészet pályakezdő alkotóinak támogatására az akkor már évek óta működő Cseh Tamás és Halmos Béla Program mintájára. A(z első) hároméves ciklus alatt a négyfős kuratórium évi 100-100 millió forintot oszthatott szét különböző altémákban. KRÁLL CSABA tánckritikus KOVÁCS GERZSON PÉTER és NAGY ZOLTÁN kurátorokat faggatta a tanulságokról.

Králl Csaba: A pályázati kiírások meglehetősen szélesen értelmezték a fiatal alkotók támogatását – önképzés, próbalehetőségek, visitor- és rezidencia-programok, portfoliókészítés stb. –, tehát egy komplex, a terület problémáira érzékenyen és átfogóan reagáló projektről beszélünk, aminek a sikerét vagy sikertelenségét nem lehet pusztán a létrejött előadások számában és minőségében mérni. A kuratórium[1] tagjaiként én most mégis arra kérlek benneteket, hogy arról beszélgessünk, ami a nagyközönség számára is látható volt: az előadásokról. Változtatott-e ez a hároméves program a magyar táncművészet arculatán, összképén? Provokatívabban: felkorbácsolta-e a honi tánccsinálás állóvizét? Ha díjakban nézzük, akkor akár elégedettek is lehetnénk, hiszen az IZP soraiból két Lábán-díjas koreográfia is kikerült.[2] De mérhetjük-e kizárólag díjakban a sikert? Ha jól számoltam, kereken 50 bemutatóra került sor a három év alatt (ebből

1 Tagjai: Ertl Péter, a Nemzeti Táncszínház igazgatója, Kovács Gerzson Péter koreográfus, a TranzDanz alapítója; Nagy Zoltán, a SÍN Kulturális Központ művészeti vezetője és Pataki András, a Szegedi Kortárs Balett igazgatója.

2 Collective Dope / Horváth Nóra: Beat (2019), Cuhorka Emese–Molnár Csaba: Mestermunka (2020).

35-öt láttam), a többit elsöpörte a pandémia. Ami még így is őrületes szám, és „valahol" – nemcsak statisztikailag, de szemléletben, új felfedezettekben, alkotói energiákban, tehát hatásában is– látszódnia kéne. A kuratórium eltérő határozottsággal ugyan, de végig azt kommunikálta, hogy a „kísérletező, új formanyelvet kutató"[3] munkákat támogatja, vagy ahogy Gerzson egy interjúban fogalmazott: „A kulcsszó az innováció."[4] Ennek alapján arra lehetett számítani, hogy nem a bevett formanyelvek ismételgetéséből, hanem az alkotói merészségből származnak majd „bukások", de nem így lett. Összbenyomásom szerint azok álltak (jól) helyt vagy fejlődtek, erősödtek meg alkotóként, akikről eddig is tudtunk, akikre eddig is számítani lehetett. Nagy meglepetés ilyen értelemben az IZP első három éve alatt engem nem ért. Ti ezt belülről, kurátorként hogyan érzékeltétek?

Kovács Gerzson Péter: Az első szembeötlő jellemző, hogy kik hallották meg az IZP hangját. Nem az, hogy kiket szólítottunk meg, hanem hogy kikhez érkezett meg az üzenetünk, azaz kik alkotják az IZP pályázói közegét. A kezdetektől hangsúlyozzuk, hogy a kuratóriumnak nincsenek sem műnemi (Fuchs Lívia), sem strukturális preferenciái, a jelentkezők körének meghatározásakor a fiatal és a pályakezdő kifejezésekhez rendeltünk bizonyos paramétereket. Az tehát, hogy a pályázói kör azt a mintázatot mutatja, amit, nem a kuratórium koncepcionális szelekciója, sokkal inkább a potenciális pályázók eltérő szocializációjának eredménye. Megfontolandó, hogy a struktúra *biztonságos*nak tekinthető köreiből – ahhoz képest, hányan művelik ezen keretek között a szakmát – milyen kevés pályázat érkezett, illetve hogy az innen érkező pályázók mennyire evidensen hozták magukkal az említett terület produkciós, koncepcionális, esztétikai mintáit, gyártási gyakorlatát, infrastrukturális igényeit. A kérdésedben említett állóvíznek vagy meg sem borzolta a felszínét az IZP, vagy – ahogy sok esetben megtörtént – oly mértékben értették félre a pályázók a kiírást, hogy esély sem volt a támogatásukra.

A pályázói fősereg, ha már az előbb a biztonságos jelzővel illettem az állami és önkormányzati fenntartású szférát, a bizonytalanabb sorsot élő, ún. független körből került ki. Az ő művészeti kockázatvállaló kapacitásuk, fogékonyságuk az innováció hívószóra már csak életformájukból adódóan is jóval nagyobb. Ennek a mértéke más kérdés; tekinthetjük ezt kevésnek, más esetben túlzottnak, volt, aki óvatos duhajként kezelte, volt, aki teljes mértékben figyelmen kívül hagyta a befogadói környezet sajátosságait. Akárhogy is, az a véleményem, hogy ebben az esetben is meghatározó jelentősége van annak a kulturális környezetnek – kultúrán értve a tudást, tapasztalatot, műveltséget, képzést, technikát és technológiát, egzisztenciális állapotot, gazdasági kapacitást, politikai környezetet, társadalmi beágyazottságot stb. –, amelyben az alkotó él, ahonnan a legerősebb hatásokat, mintákat kapja, amik alapján kialakítja gondolkodási mechanizmusait, szemléletét és működési stratégiáit. Input nélkül nincs output. (Vagyis, olyan az output, amilyen az input.)

Nem, az IZP nem korbácsolta fel az állóvizet, mert az állóvíz súlyos és mély, de van néhány ígéretes alkotó, aki jól használta fel az IZP által kínált lehetőségeket, jobban látszik, vannak új arcok, akik az IZP által váltak láthatóvá, sőt, három év után egy magasabb támogatási szintre tudtak lépni. Sikeresnek tekintem a frissen végzett táncosokat pályára segítő programunkat, a próbahely-szolgáltatási támogatást, a fesztiválok ösztönzését IZP-produkciók befogadására. Bebizonyosodott, hogy nagy szükség van a management/gyártás témában rendezett konferenciákra, a portfolió és a digitális térben való alkotói megjelenés támogatására. Kevés olyan témánk volt, amit ki kellett vennünk a programból.

Azt mondod, ekkora befektetésnek, ennyi új produkciónak látszódni kellene, nyomot kéne hagynia szemléletben, energiában. Nos, legalább két dolgot ne feledjünk, amikor az eredményeket minősítjük: fiatal, pályakezdő művészek támogatása a program célja, akik egyrészt még karrierjük (leg)elején járnak, másrészt jelentős részük a kortárs tánc az állami kultúrpolitika számára viszonylag marginális független területén alkot. Már csak ez a két sajátosság is megmagyarázza, miért nem hallunk róluk többet, nem beszélve az igen karcsú mediális környezetről, a gyakran kontraszelektív befogadói gyakorlatról.

Ahhoz, hogy az eddiginél látványosabb változásokat érjünk el a magyar táncművészetben, hogy az a bizonyos állóvíz felkavarodjon, hogy az innováció, a kockázatvállalás megerősödjön, komoly, hosszú távú, a teljes táncszakmát érintő reformokra lenne szükség. Ez alulról jövő kezdeményezéssel nem fog megtörténni.

Az első három évben összesen 380 pályázat érkezett be, ebből 256-ot támogattunk. Új produkció megvalósítására 165-en pályáztak, és 53-at finanszíroztunk. A támogatásoknak köszönhetően 150-nél többször játszottuk az előadásokat, 116-an vettek részt a gyártás/management konferenciákon, kb. 7000 óra próbatermi időt és 265 ingyenes tréninget támogattunk.

Nagy Zoltán: Amikor azt kérdezed, hogy a program képes volt-e a „honi tánccsinálás állóvizét felkorbácsolni", igazából azt is kérdezed, hogy van-e mozgás és innováció egyáltalán a hazai táncéletben, a már befutott alkotók képesek-e megújulni, képesek-e helyet adni maguk mellet az új generációnak, van-e párbeszéd, egymásra hatás, ami megtermékenyítően hat az alkotókra. Amikor az IZP elindult, szerintem nagy várakozás előzte meg, és egyben a szakma felől egy téves felvetés is. Mert a szakma egyszerűen csak azt gondolta, hogy egy újabb forrás nyílt meg, amelyből a karrierjük elején álló alkotók „túl nagy támogatást kapnak". Sajnos csak kevesen látták és látják, hogy az IZP egymásra épülő elemekből áll, és minden egyes elemnek megvan a helye a rendszerben. Abban igazad van, hogy kevés innovatív alkotó bukkant fel, de amikor a program elindult, senki sem gondolhatta azt, hogy számolatlanul fognak érkezni a tehetségek, akik megváltoztatják a magyar táncéletet. Azt gondolom, jelenleg nagyon kevés olyan műhely/együttes van, ahonnan el lehet rugaszkodni, ahol egy fiatal olyan tapasztalatokat szerezhet, amelyeket felhasználva tud önállóan „kérdezni" és „válaszolni", ahol támogatják az útkeresését. Másrészt azt is tapasztaljuk, hogy csak keveseknek van víziójuk arról, hogy hová szeretnének eljutni, és hogy az odavezető utat hogyan kell szakmailag felépíteni, és egyáltalán, milyen elemekből áll

3 „Láthatóvá tenni egy generációt", Péter Petra interjúja és Király Csaba jegyzete az Imre Zoltán programról, *szinhaz.net*, 2017. szeptember 29., http://szinhaz.net/2017/09/29/lathatova-tenni-egy-generaciot/.

4 Szász Emese, „Mire van szüksége a pályakezdő koreográfusoknak?", Interjú az Imre Zoltán Program kuratóriumi tagjaival, *fidelio.hu*, 2019. november 28., https://fidelio.hu/tanc/mire-van-szuksege-a-palyakezdo-koreografusoknak-150568.html.

egy sikeres karrier. Ez a hiányosság pedig nemcsak arról szól, hogy az alkotó egyénileg milyen tudással, tapasztalattal, eredetiséggel, kreativitással van felvértezve, hanem arról is, hogy maga a szakma képes-e víziót adni és biztosítani a kezdő alkotóknak: van-e olyan szinten az oktatás, hogy joggal elvárhassuk a fiataloktól, hogy merjenek újító gondolatokat megfogalmazni, legyenek merészek? Nem utolsósorban ez a közönségről is szól: vajon a nézők nyitottak-e a kísérletezésre és az innovatív, formabontó előadásokra? A már befutott alkotók pedig társként tekintenek-e az újakra (vagy sem)? Ahogy az is kérdés, mi, kurátorok miként tekintünk rájuk.

K. Cs.: Ahogy haladtunk előre az időben, volt egy olyan érzésem, hogy nem feltétlenül kéne minden előadásnak megszületnie. Hogy az az energia, amelyet egyes pályázók a darabokba belefektetnek, sokkal jobban kamatozna a program által amúgy is szorgalmazott önfejlesztésben, a tudás- és tapasztalatszerzés egyéb formáiban. Kibicnek lenni könnyű, de nem gondoltatok arra, hogy esetleg még tágabbra tárjátok az ajtót, bevezettek egy első, ún. „fapados" kört, ahol maximum 8–10 percet kell üres térben, szcenika nélkül prezentálni, és csak azokat a koreográfiákat fejlesztitek tovább, amelyek valóban ígéretesek, és a kiírás innovatív szempontjainak megfelelnek?

K. G. P.: Ez a felvetésed is a tapasztalatokból indul ki, de egy részkérdésre vonatkozik, és könnyen meg is válaszolhatjuk: de igen. A 2021-es tavaszi kiírásban megjelenik majd egy új kategória, az „előszoba", amelynek nyertesei a kuratórium előtt, showcase-keretek között kell bemutassák rövid, legfeljebb 10 perces munkáikat, és közülük kerülnek majd ki azok, akik egy következő fordulóban már komolyabb támogatással továbbfejleszthetik koreográfiai koncepciójukat.

N. Z.: Ha IZP-t úgy tekintjük, mint egy kutatási programot, aminek az a célja, hogy új, ígéretes alkotók bukkanjanak fel – és ez egy jó megközelítés –, akkor valóban két kutatási módszer áll a rendelkezésünkre: a mennyiségi és a minőségi megközelítés. A kettő nem zárja ki egymást, ugyanis bármit is szeretnél empirikusan igazolni, ehhez mindkét módszer eszköztárát ötvöznöd kell. Most, a 2021-es kiírásban azt tervezzük, hogy nyitunk egy olyan lehetőséget, amit te is említettél, amiből rövidebb, „fapados" prezentációk születhetnek – és most tudatosan mondom, hogy nem előadások.

K. Cs.: Három év alatt sok száz pályázatot elolvastatok, rengeteg jelentkezővel személyesen is beszélgettetek, láttatok több tucat bemutatót – kizárólag húszas-harmincas éveikben járó pályakezdő vagy már nem is annyira pályakezdő alkotóktól. Mit tapasztaltatok, van kellő muníció, inspiráció, felkészültség az alkotáshoz? Hol, miben, melyik területen érzékeltétek a legnagyobb hiányt? Most kivételesen nem az anyagiakra gondolok. És hogyan lehetne ezen segíteni? Milyen rendszerszintű változással? Mi az, ami hosszabb távon minőségi ugrást jelenthetne a pályakezdésben? Egy tehetséggondozó inkubátorház? Egy társulatokhoz-intézményekhez kapcsolódó széles körű rezidenciaprogram? Egy olyan mentorprogram, amely tartósan követi figyelemmel az alkotás felé kacsintgató fiatalokat?

K. G. P: Megérne egy komolyabb elemzést, diskurzust, hogy az állami fenntartású nagyegyüttesek, az önkormányzati fenntartású és/vagy komoly önkormányzati forrásokat felhasználó tánctagozatok és önálló társulatok mennyire nyitottak a változásra, vagy éppen mennyire ragaszkodnak a kánonokhoz. Van-e vertikális átjárhatóság a struktúrájukban? Milyen esztétikai, gondolkodási, cselekvési mintákat örökítenek át? Támogatják-e ezen együttesvezetők táncosaik alkotói szárnypróbálgatásait? És mindezek hogyan hatnak a fiatal táncosok, potenciális koreográfusok önálló alkotóként való megjelenésére, megjelenési lehetőségeire?

De az sem elhanyagolható jelentőségű kérdés, hogy milyen az IZP-be jelentkezők általános és művészeti vonatkozású műveltsége. Mennyire érdeklődnek mikro- és makrokörnyezetük eseményei, jelenségei iránt? A korosztályukat érintő klasszikus konfliktusokon túl van-e érzékenységük más, aktuális társadalmi problémákra?

Sok esetben visszatérő problémának láttam a gyártás mint technológia, mint praktikus gyakorlat tudásának hiányát, valamint az együttműködés elvárható szintjének hiányát is.

Az első kérdésre adott válaszom végén írottakat ide is bemásolhatnám. A lényeg, hogy csak hosszú távú programmal, rendszerszinten lehetne látványosan javítani a hazai táncélet helyzetén. Az IZP nem erre vállalkozott.

A kuratórium által kidolgozott támogatási modell lényege, hogy a pályázati altémák egymásra épülő rendszert alkotnak, és lefedik a hivatásos táncélet azon tevékenységi köreit, amelyeket illetően van kompetenciánk. A rendelkezésre álló eszközöket, a pályázati altémákat folyamatos korrekciókkal igyekeztünk a lehető leghatékonyabban felhasználni. Azok a strukturális és mélyen gyökerező szemléleti problémák, amelyek a nagyobb hatékonyságú működésnek gátat szabnak, az IZP eszközeivel nem szüntethetők meg, maximum befolyásolhatók.

N. Z.: Azt gondolom, csak akkor tudunk előbbre jutni, ha vesszük a fáradságot, és a komolyabb, mélyebb összefüggéseket is megpróbáljuk megérteni a saját szakmánkban. Látnunk kell, hogy ez a szakma nemcsak koreográfusokból áll, hanem sokkal összetettebb. A támogatás és a forráselosztás nem szólhat csak arról, hogy állandóan új darabok szülessenek. Segítenünk kell a táncszakma egészséges demokratizálódását, ahol a táncos, a menedzser, a koreográfus magas szakmai szinten tudja megoldani saját feladatát, ahol a szereplők megértik egymás funkcióit és a másik felelősségét. Igen, szükség volna egy jó működő, társulatokhoz köthető rezidenciaprogramra itthon. De ez azt is feltételezi, hogy a hazai társulatok nyitottak erre, az együttesvezetők szánnak időt arra, hogy képezzék magukat, tisztában vannak a mentorálás céljával és felelősségével. Fontos, hogy a szakma felismerje és elfogadja, hogy nem kell feltétlenül elismert koreográfusnak vagy művésznek lennie annak, aki tudást és tapasztalatot tud átadni a fiataloknak. Fontosak az inkubátorházak és minden olyan elem, amire rákérdeztél, de még fontosabb, hogy ezekről az elemekről rendszerszerűen gondolkozzunk.

De a legfontosabb, hogy a táncszakma biztos jövőképet tudjon biztosítani a táncosok és alkotók számára, és hogy a szakma felülről nyitott legyen, hogy legyen lehetőség „felnőni", bejutni a legjobbak közé. Ha ez a rendszer, ez a struktúra rendelkezne dinamikával, ha lenne benne mozgási lehetőség pontos minőségi és visszacsatolási szempontrendszerrel, akkor lehet, hogy beavatkozás nélkül is tudna fejlődni. Ezek nélkül viszont szerintem nem tud.

BÉRCZES LÁSZLÓ

RÜKVERC I.

Nánay István

Pista, én izgulok.

Mitől?

Szoktam, amikor feladat van. Most meg, hogy veled beszélgetek… Pedig készültem, Tanár úr.

Kezdjük el! Kérdés persze, hogy ki tudsz-e húzni belőlem bármit is. Mi érdekel?

Ebben a pillanatban az, hogy miért is kellett nekem a világ végére kivillamosoznom, amikor régen, amikor még mindketten a Déli közelében laktunk, én most is ott, bármikor felugorhattam hozzád könyvért, tanácsért.

Azért költöztünk ide, mert Bence fiunk „világgá ment". Mármint a világ különböző egyetemein tanult, majd tanított, német felesége lett, gyerekük, gyerekeik születtek, három, és amikor hazalátogattak, akkor sehogyan sem fértünk el abban a kicsi lakásban, amit te is ismersz. Volt másik ok is: az a lakás a Déli rendező pályaudvaránál volt.

Emlékszem, kiléptem a házból, és előttem számtalan egymásba tekeredő sínpár…

És éjjelente szedték szét, rakták össze a vonatokat – abban a zajban nyaranta nemigen lehetett nyugodtan aludni.

online

Bencéék hol élnek?

Most Gentben. De éltek Amerikában, Kanadában, Angliában… ahová a munkájuk vitte őket.

Ez ma a negyvenes-ötvenes szülőknek, úgymond, természetes helyzet: a gyerekeik elhagyják az országot. Ti Marianne-nal, a feleségeddel hogyan élitek meg ezt?

Bence nagyon ragaszkodó. Mindennap felhív skype-on, este, lefekvés előtt pedig e-mailen válaszol a leveleinkre. A lányunkkal, Fannival, aki itt él, szintén folyamatos, de kissé rapszodikusabb a kapcsolatunk. Mivel bármikor találkozhatunk, miért kellene nap mint nap keresnünk egymást? A távolság is össze tudja kötni az embereket. Szóval vannak előnyei is ennek a helyzetnek. A három unoka eleve három nyelvvel startolt: angol, magyar és német. Ehhez jön még két nyelv, ami Belgiumban kötelező. De hát a gyerekek könnyen tanulnak nyelveket. Amíg a vírus engedte, gyakran találkoztunk velük, Marianne-nal mi is sokszor mentünk, szükség is volt ránk, főleg, amikor kisebbek voltak a gyerekek, és bébiszitterkedhettünk.

Bence mivel foglalkozik?

Filozófus. Kutató egyetemi tanár.

Mindennap beszéltek, tehát követitek, mivel foglalkozik mint filozófus.

Követnénk, de nemigen avat be bennünket a kutatásai rejtelmeibe. Amikor – egyre ritkábban – magyarul publikál, elküldi írásait „nyelvi lektorálásra", és azokból sok minden kiderül a gondolkodásáról. Azt tudjuk, hogy a szakterülete a kognitív tudományok. És hogy elismert tudós. Van könyve, amit már a hetedik nyelvre fordítanak. A felesége történész, Afrika-kutató. Ilyen értelemben behatároltak a lehetőségeik: kevés egyetemen van szükség egyszerre filozófusra és Afrika-kutatóra.

Fanni nem esett ilyen messze a fától: színházi menedzser, fordít is, ír is, legalábbis régebben sokszor találkoztam a nevével különböző színházi folyóiratokban.

Rengeteg hazai és nemzetközi színházi projektben vesz részt, és sokat utazik. Vagyis utazott, amíg lehetett. Március végén éppenhogy hazajutott az utolsó géppel Egyiptomból.

Bérczes László és Nánay István (2020. december). Fotó: Blazsó Marianne

A Színház szerkesztőségének és az Osiris Könyvkiadó klubjának színházi beszélgetőestje, vendég: Ács János (1996. december). Fotó: Koncz Zsuzsa

Az ő életét, sokakét, erősen befolyásolja a vírushelyzet. Befolyásolja-e a tiéteket? Ülök itt, egy szép, csendes házban, benne lakik egy idős házaspár, nyolcvan évesek elmúltatok, azt látom, békében, szeretetben éltek.

Nincs okunk panaszra. Jól megvagyunk. És mégis: minden felborult. Manapság nagyon kevés olyan dolog van, szinte semmi, ami egy nap rendjét meghatározná. Mondjuk, éjszaka az ember alszik, nappal ébren van – de még ezt sem muszáj tartani. Úszunk, lebegünk az időben. Vannak feladatok, de azok is, mint jégtáblák a folyón, ide-oda csúszkálnak, ütköznek, szétfolynak.

Tanítasz.

Igen, egy héten kétszer, kötött időben, persze online. Ezek az órák, mint mutató az óralapon, érintkeznek a nagybetűs Idővel. Tavaly ilyenkor bejártam például a Színházi Intézetbe, mert meg kellett ott nézni egy szöveget, egy fotót, közben találkoztam, beszélgettem, mentem különböző intézményekbe tanítani, minden este színházi előadás

Este hattól nem kellett azon gondolkodni, mi történjen, legfeljebb csak azon, melyik színházban.

A színház strukturálta a napot. Igaz, most is vannak online közvetítések, de azokat nem szívesen nézem. Nekem az nem igazi színház, legalábbis abban az értelemben nem, amit évtizedeken át az nekem jelentett. Nem mondom, hogy kibírhatatlan ez a hiány, de mint az életem rendjét megtartó támasz, igen, hiányzik. Ami maradt: hetente bevásárlás, takarítás, és igyekszünk mindennap sétálni egy órát. Járjon a lábunk. A többi… szétcsúszik a megragadhatatlan időben: olvasás, zenehallgatás, tévézés, a hírek követése. És persze az írás. De az utóbbi is lassabban megy. Csinálom, félreteszem, tologatom, szöszölök, élvezem, hogy húzom az időt, mert legjobban bogarászni szeretek, utánanézni valaminek. Úgy érzem, hogy nem szorít az idő, ezért hát négyezer leütéshez is ugyanannyit keresgélek, mint negyvenezerhez.

A csinálás van, nem a teljesítés.

Olyasmi.

De hát nincs miről kritikát írni, főleg, ha nem nézed online.

Van miről: a magamfajta öregembert egyre gyakrabban különféle visszaemlékezésekre kérik fel. Személyekről, társulatokról, korszakokról, Gerold Laciról, a kritikusról, Harag Györgyről… Lassan a visszaemlékezés lesz a műfajom.

Azt különben értem, sőt megértem, hogy nem nézel online előadásokat. Csak hát az órákat is online kell tartanod.

Olyanok is. Személytelenek. Látom az arcokat, de nincs közöttünk élő kommunikáció.

De hiszen fiad családjával évek óta skype-on tartod a kapcsolatot, neked ez otthonos lehet.

Az más. Egyetlen emberrel, Bencével beszélgetni naponta negyedórát nagyon más, mint egy osztállyal tartani a kapcsolatot. Hiszen nem egyénekkel, hanem egy 15–25 emberből álló közösséggel kell-kellene kommunikálni. Lehetetlen. Hol az egyik, hol a másik arc tűnik el a képernyőről, a mikrofonjuk eleve nincs bekapcsolva, fogalmad sincs, hogy amit mondasz, eljut-e hozzájuk. Technikailag működik a dolog, de nem tudok a tekintetükbe kapaszkodni, ők sem az enyémbe, egymásába, szóval a személyesség hiánya már-már magát a tanítás értelmét kérdőjelezi meg. Le lehet darálni egy előadást, de ha együtt vagyunk egy osztályteremben, a mondandómat befolyásolja, amit a rám figyelő tekintetekből kapok. Megtapad-e, amit mondok? És ha azt érzem, nem, akkor megpróbálok másként, pontosabban fogalmazni. Mit kezdjek az üres tekintetekkel, amik nem rám, hanem a képernyőre bámulnak?!

Melyik egyetemen vannak óráid?

Ebben a félévben a Károlin, az ELTE-n és a Pázmányon tanítottam előadás-elemzést és színháztörténetet.

mit és hogyan

A Színművészetin?

Ott ebben a naptári évben nem volt már órám. Tavaly tanítottam a bábrendezőket és a színházi nevelést tanuló levelező hallgatókat. Ott is, mindenhol óraadó vagyok, ebben a korban ennyi kapcsolata lehet egy embernek az egyetemmel. Ugyanakkor ha megkeresnek a hallgatók, és megkeresnek, segítek nekik, amiben tudok.

Jó ideje tart a háborúskodás az SZFE körül, a két oldal között gyakorlatilag megszűnt, befagyott a kommunikáció. Sokat megéltél már az ötvenes évektől a Kádár-korig, a rendszerváltástól a mai napig. „Történelmi" tapasztalataid alapján látsz-e arra esélyt, hogy elinduljon a kommunikáció?

Nem. Amikor az egyetemfoglalás mint az ellenállás egyik lehetséges útja felmerült, engem is megkérdeztek a hallgatóim, mit gondolok róla. Csak azt tudtam mondani, hogy nagyon szép és hősies gesztus, de feltehetően veszteségként lehet majd belőle kijönni. Bizonyos szempontból tévedtem, mert sokkal tovább kitartottak, mint azt el tudtam volna képzelni, és tekinthetjük őket erkölcsi győztesnek, de a lényeget tekintve úgy látom, igazam volt: nincs az a hatalom, amelyik ezt megengedi. Mi lett a vége a '68-as franciaországi egyetemfoglalásnak? Vereség. Pedig a diáklázadást akkor és ott megtámogatta a szervezett munkásság azzal időben egybeeső sztrájk- és tüntetéshulláma. Ennek ellenére két-három hónap múltán a diákok többsége visszaszivárgott a Sorbonne-ra, és szorgalmasan látogatta az órákat. Nincs mese: ha a színművészetisek be akarják fejezni az egyetemet, márpedig be akarják, kénytelenek lesznek letenni a fegyvert. A hatalom által irányított új vezetés majd talál új épületet, új tanári kart.

És új egyetemistákat?

Ha szükséges, azt is. Úgymond, elsimulnak a dolgok.

Ha visszamegyünk a nulla-pillanathoz: lehetett volna ennek a történetnek jófajta kifutása?

Nem hiszem. Főleg nem ebben a vírus által kizökkentett időben: a diákoknak muszáj volt elhagyniuk az épületet. Ha bent maradhattak volna, és az emberfeletti kitartásuk azt mutatta, maradtak volna, a hatalomnak erőszakot kellett volna alkalmaznia, aminek nem tudhatjuk a következményeit.

Az alapgondolatról – ami egyébként azóta sem lett kifejtve –, miszerint változtatni kell: struktúrán, módszereken stb., mit gondolsz?

Ez az egyetem értéket képvisel és értéket „termel". Ugyanakkor az is igaz, hogy az elmúlt években történt kisebb-nagyobb változtatások és változások ellenére sok mindenben megmerevedett, beszűkült ez a rendszer, tehát a változtatás szándéka jogos. Csakhogy ez szakmai kérdés. Miként lehetne az elméleti oktatást úgy átalakítani, hogy az jobban segítse a gyakorlati munkát? Hogyan kellene a filmes és a színházi szakot ügyesebben-hasznosabban összekapcsolni? És vajon milyen módon lehetne a tervezőképzést becsatornázni az SZFE működésébe? Mondok egy konkrét példát: a Képzőművészeti Egyetemen tanuló bábtervezők és az SZFE-s bábrendezők kezdtek együtt dolgozni – de ezt kvázi „partizánban", azaz alkalmilag, bár a tanáraik támogatásával tették, a struktúra ennek folyamatossá tételét nem segíti. Persze számtalan szakmai probléma fogalmazódott meg már az intézményen belül is – de a változtatásra vonatkozó kérdés nem szakmailag lett feltéve. A kérdés a hatalom felől hangzott el: kié ez a terület? Erődemonstráció, területfoglalás történt. Ezek után, hiába vannak „történelmi tapasztalataim", nem tudom, hogyan fog ez folytatódni.

Lett volna, lenne mit változtatni. De a „mit" helyére a „hogyan" lépett.

Pontosan. Csató Kata bábrendező és egyetemi oktató több éven át dolgozott azon, hogy négy ország négy egyeteme elkezdjen egy gyümölcsözőnek ígérkező együttműködést. Ez a gondolat szinte egybecseng azzal, amiről Vidnyánszky is beszél – de ez a két ember pont erről nem fog egymással párbeszédet folytatni. És elvész az elnyert európai pénz, elvész a kapcsolat a másik három egyetemmel.

Feltételezem a jó szándékot mindkét oldalon.

Ez mindig is különbség volt köztünk: én nem feltételezem.

Végül is mindegy, mert nem tud kiderülni, volt-e jó szándék. Valakik rádöntötték az ajtót valakikre, becsörtettek, és azt mondták, tárgyaljunk. Véleményem szerint ehhez előbb ki kell menni, megjavítani az ajtót, kopogni, és bent azt kell mondani: „Tessék!"

Ezen rég túl vagyunk.

Tudom.

Nézd, az élet megy tovább. Azok a bábrendező hallgatók, akiket tanítottam, hat lány, jövőre végeznek. Néhányan már megkerestek, hogy nálam szakdolgoznának – és én segíteni fogok nekik, ennyit tudok tenni.

És ők jövőre valóban végeznek?

Ezt én most nem tudhatom. Talán igen, végeznek.

Tehát ahogyan én itt ülök most veled, úgy ül itt majd 2021 decemberében hol az egyik, hol a másik hallgató, és a szakdolgozatról fogtok beszélgetni.

Igen, ezt remélem. De az nagyon valószínű, hogy új osztályt már nem fogok tanítani.

Erről a kérdésről is azzal a realitásokat figyelembe vevő tárgyilagossággal beszélsz, ahogyan kritikáidban, elemzéseidben, könyveidben is fogalmazol.

Hogyan másként? Mondhatnám: nyolcvan felett vagyok, elfáradtam, az egészségi állapotom nem teszi lehetővé. De az az igazság, hogy a jelenlegi körülmények között nem lenne kedvem azt csinálni, ami az elmúlt húsz-harminc évben a legtöbb örömet adta: tanítani.

Rég találkoztunk, talán egy éve már, de azt kell mondjam, nem látszol se fáradtnak, se betegnek.

Szerencsére nem is vagyok. De egyszer mindennek vége van, a tanításnak is. Ha nem miattam, hát külső okok miatt. Tudomásul veszem.

a tanító

A tanítás mellett van egy másik, azzal szerintem összefüggő tevékenység, ami végigkísérte az életedet: a zsűrizés. Érdekes módon az a nyugodt tárgyilagosság, amiről az imént beszéltünk, ott nem jellemző rád. Egyébként így találkoztunk legelőször: szolnoki középiskolai tanárként egy produkcióval vettem részt a csurgói országos diákszínjátszó fesztiválon, ott tapasztalhattam meg először, milyen szenvedéllyel és indulattal tudsz egy-egy előadásról beszélni. Csurgó után Kazincbarcikán, Gödöllőn, Kisvárdán, Sepsiszentgyörgyön és számos helyen találkoztam ezzel. Olykor mint áldozat, olykor mint zsűriző társad. Szeretted ezt csinálni?

Igen.

Általában nem egy előadást kell egy napon megnézni, sokszor futószalagon jönnek a művek: reggel kilenckor kezd az első

A Színház főszerkesztő-helyettese ként a kilencvenes években. Fotó: Koncz Zsuzsa

csoport, és este tizenegykor már a háta közepére sem kívánja az ember azokat, akik éppen meg akarják váltani a világot. Mi ebben a jó neked?

Meczner János mondta nemrég, hogy amikor még nem ismert személyesen, de már olvasta a kritikáimat, azt gondolta, azokat egy tanító írta. Merthogy az írásaimat meghatározza a tanítói, a pedagógusi szemlélet. Akkor ezen elgondolkodtam, és arra jutottam, valószínűleg igaza van. Akarva-akaratlan ez hajt engem, és ezt találtam meg a zsűrizésben is. Hogy amit tudok, azt megosztom másokkal. Ez számomra a tanítás, ez a zsűrizés, talán az írás is. De ez nem egyoldalú kommunikáció: az órákon egy-egy hallgató kérdése, megjegyzése sokszor arra késztet, hogy újragondoljak mindent. A fiatalok alapvetően más közegben mozognak, mint én. Ebből következően másként néznek a világra, és ez engem is frissen tart. Egy nyolcvan és egy húszéves ember tudása találkozik, és hat egymásra. Azzal nem jutunk előre, ha amiatt károgok, hogy ők nem olvasnak, nem érdekli őket az a fajta műveltség, amit az én generációm annak idején magába szívott – ők másfajta műveltséggel rendelkeznek. Mondok egy példát: a Pázmányon előadáselemzést tanítok esztétika szakos hallgatóknak. Az órákon abba ütközöm, hogy a fiatalok nem járnak színházba, vagy ha mégis, akkor elsősorban zenés színházat néznek. Nekem tehát muszáj felülvizsgálnom a zenés színházhoz fűződő viszonyomat, amit világéletemben „művelt" generációm sznobizmusa határozott meg. Meg tudom tenni, mert tulajdonképpen kedvelem az operettet, még a musicalek között is vannak kedvenceim. Az elemzések során igyekszem a zenés műfajból példákat hozni, és így megtörténhet, meg is történik, hogy ők is kedvet kapnak a Radnóti vagy a Katona előadásaihoz. Ezt eredménynek tartom. Az is eredmény, ha a zsűrizéseken jut elég idő az alapos elemzésekre. Ez történik például a Deszka Fesztiválon, és ez történt annak idején Kazincbarcikán: órákig tudtunk egy-egy arra érdemes előadásról szakmai beszélgetéseket folytatni. De amikor azonnal kell tíz percben reagálni, nehéz árnyaltan fogalmazni. Hozzáteszem, fiatalabb koromban, amikor mindent jobban tudtam, mint más, és magabiztosan osztottam az észt, bizony magam sem ügyeltem mindig az árnyalatokra. Feltételezem, ez történt akkor is, amikor Csurgón először találkoztunk, biztos jól kiosztottam az általad rendezett előadást.

Látod, életben maradtam, sőt, utána hoztam létre diákszínjátszó csoportot az iskolában. De az tény, hogy a zsűrizés sokszor érzékenyebb helyzet, mint a tanítás, mert a saját előadásukra rálátni képtelen alkotók munkáját minősíted öt perccel a premier után.

Ezért sem vállalok az utóbbi időben zsűrizést. A fesztiválok többsége verseny, és ez a tét fontosabb, mint egy-egy zsűritag segítő szándékú kritikája. Vagy ha csak ketten vagyunk a zsűriben, veled és velem ez többször megesett, akkor azonnal megszületik a „jó zsaru – rossz zsaru" felállás: én ütök, te simogatsz. De amikor Kazincbarcikán négyen-öten zsűriztünk, és idő is volt rá, akkor igazi párbeszéd alakulhatott ki. Ha pedig olyan bölcs, szikrázóan szellemes személyiségek is vannak a zsűriben, mint volt például Keleti Pista vagy Ascher Tamás, akkor az igazi szellemi kaland.

És a fesztivál legizgalmasabb eseménye lesz az ilyen beszélgetés. Számomra sokszor fontosabb volt, mint maguk az előadások.

Ez történt Kazincbarcikán.

Az olvasók fiatalabbak, mint mi. Muszáj ide beszúrni egy alapinformációt: a hetvenes években a legfontosabb magyarországi színházi fesztivál ott zajlott. Nemzetközi amatőr fesztivál volt ez abban az évtizedben, amikor az úgynevezett „amatőr mozgalom" virágkorát írtuk.

1972-ben rendezték az első fesztivált. Én ott még nem zsűritagként, hanem a *Színház* című lap tudósítójaként voltam jelen. Már az első napon figyelmeztettek, hogy legyek óvatos a sors által mellém rakott szobatársammal, ugyanis „tégla". A besúgók jelenléte természetes volt akkor, főleg a zsűrizéseken, hiszen ott hangozhattak el a „gyanús" mondatok. A teremben a falhoz tolt asztalokon ültek a „hegypártiak", szóval az ellenzéki fiatalok, a velük szembeni dobogón a zsűri, amelyben eleinte többségben voltak a funkcionáriusok. Már az első évben kialakult egy cinkos viszony a zsűri a szakmát képviselő tagjai és a „kemény mag", a hegypártiak között. Parázs viták zajlottak, amelyek aztán Keletinek és Aschernek is köszönhetően sziporkázó „show-műsorokká" változtak. De a zsűrizés nekem nem pusztán az értékelést jelentette. Legalább olyan fontos volt, hogy olyan alkotókkal, személyiségekkel, a színházi nyelv sokszínűségével találkozhattam, ami másként, kőszínházról kőszínházra vándorolva nem történhetett volna meg velem. És zsűrizésnek tekintem az előadások közti szünetekben folytatott beszélgetéseket, a hajnalig tartó vitákat is, amikor nemcsak „megmondás" van, hanem egymást inspiráló párbeszéd. Ezt szeretem igazán, és ez sokszor megtörtént később olyankor is, amikor csak másnap utaztam haza egy-egy vidéki városból. A Barcikáról és egyéb zsűrizésekből hozott vágyat, hogy „kibeszéljük" az előadásokat, magammal vittem a vidéki színházlátogatásokra is, hiszen az előadást követően a büfében, a „klubban", ha akartam, ha nem, találkoztam a színészekkel, a rendezővel. „Na, mit láttál?" – szegezték nekem a kérdést, és én eleinte álságosnak gondoltam ezt az érdeklődést. De újra és újra kérdeztek, mire elkezdtem mondani, figyeltek, egyetértettek vagy vitatkoztak, beszélgettünk, darabokra szedtük az adott előadást. Egy idő után világossá vált, hogy ők valóban kíváncsiak. Jól vagy rosszul, de kemény munkával létrehoztak egy alkotást, és van valaki, aki ezt komolyan veszi. És amikor legközelebb mentem, megint kérdezték: „Mit láttál?" Elfogadtam, sőt, már vártam ezeket a beszélgetéseket, és igen, jólesett a kíváncsiságuk. Az ilyen esték nagyobb örömet okoztak, mint amikor hivatalos zsürorként nagy plénum előtt szerepelhettem. Ha őszinte vagyok, akkor azt kell mondanom,

Nánay István, Ascher Tamás, Keleti István zsűritagok és Ács János a kazincbarcikai fesztiválon 1994-ben.
Fotó: ismeretlen szerző

hogy a Keletivel és Ascherrel folytatott közös zsűrizéseken kettősség volt bennem: inspiráló és boldogító volt őket hallgatni, ugyanakkor elkeseredetten szembesültem azzal, hogy képtelen vagyok az ő szintjükön fogalmazni. Szakszerűen beszéltem, úgy gondolom, de az ő briliáns fogalmazásmódjukat csak irigyelni tudtam. Különösen azért, mert úgy tudtak trillázva földbe döngölni valakit, hogy az illető ezt akár dicséretnek élte meg, miközben én még a dicséretet is úgy csomagoltam, hogy közben sebeket ejtettem. Az utóbbiak végzetesek tudnak lenni: az Utolsó Vonal *Három Sirály bácsi a kertben* című előadásáról mondottak miatt például Tamási Zoli vagy Felhőfi-Kiss László azóta is neheztel, pedig ennek lassan három évtizede.

A tanító, aki néha túl szigorú... De témát váltok, miközben a kettőnk számára nem mellékes Hajónapló Műhelyről még egy szó sem esett.

Bizony ám!

szög a színpadon

A beszélgetésre készülve összegyűjtöttem otthon a polcokról a hozzád kapcsolódó köteteket. Tizenegyet találtam, pedig jó pár nincs is meg nekem. Ezek a könyvek bizonyos rendezőkhöz, egyáltalán, magához a rendezéshez kapcsolódnak. Muszáj feltételeznem, amit színikritikusoktól nem várhatunk el, hogy számos próbán vettél részt.

1965 és 1969 között az Universitas tagja voltam, itt Fodor Tamás, Ruszt József és Mezei Éva asszisztenseként dolgoztam.

A függetleneknél, vagy ahogy akkor neveztük: amatőröknél az asszisztens valójában mindenest jelent: súgót, ügyelőt, kellékest, mindent.

Abszolút! Mezei Éva elsősorban dokumentumjátékokat, irodalmi és kabaréműsorokat rendezett, nála dramaturgi munkát is végeztem, anyagot gyűjtöttem, egyénileg foglalkoztam színészekkel. Emlékezetes például, amikor Alfonzó fiával.

Markos György, tehetséges humorista.

Igen, vele Karinthy Frigyes egyik humoreszkjének betanulásakor kínlódtunk. Hol kell levegőt venni, mit kell hangsúlyossá tenni a szövegből – ezek őt nem érdekelték. Vagy amikor a Tompa László nevű előadóművészt rendezői szerepköréből leváltotta az Universitas csapata, nekem kellett végső formába öntenem az előadást. Fodor Tamásnál pedig jártam az Ecserit, hogy beszerezzem a kellékeket, bútorokat, de a ruhákat is nekem kellett összeturkálnom, és persze ott ültem minden próbán. Ez Ruszt esetében, de Fodornál is komoly iskola volt.

Tudsz konkrét példát mondani?

Legyen a *Piszkos Fred, a kapitány*. Az Egyetemi Színpadon játszottuk, de sokat turnéztunk is vele. Én voltam a turnévezető: a díszlet szállítása, felépítése, a lejárópróba megszervezése, a színpad ellenőrzése mind-mind az én dolgom volt. De az is, hogy összefogdossam és egyben tartsam az előadásban zenélő Soltész Rezső együttesét.

Soltész Rezső az Universitasban? Így most már jobban értem, miért akarta életre kelteni a Film Színház Muzsikát *a kilencvenes évek elején. Én is ott ügyködtem a lakásán.*

Még Presser is írt dalt az előadáshoz. Díszlet, jelmez, zenekar, próba, tényleg mindenes voltam, de ezáltal egy kicsit mindent megtanulhattam, aminek köze van egy előadáshoz. Eszembe jut egy akkor divatos görög költő neve: Jannisz Ritszosz. Az ő verseiből is készült egy est: többek között Latinovits Zoltán, Kohut Magda, Csernus Mariann léptek fel benne, és én voltam az asszisztens. Számtalan példát tudok mondani: ez volt az én „színművészeti főiskolám". Amikor Kecskeméten megnéztem Ruszt Jóska valamelyik előadását, természetes volt, hogy utána odaülök mellé, ő pedig mondja, mondja, mondja. Mindegyik előadását láttam. És ha nem is mindet, de sokat követett egy-egy ilyen Ruszt-kurzus. Felért a színművészivel az is, hogy Harag György számos próbáján ott ülhettem. Hiszen ha már eljutottam Kolozsvárra, Marosvásárhelyre vagy Újvidékre, és az nem volt akkoriban egyszerű, kihasználtam a helyzetet: ha előadást nem láthattam, beültem próbára, és ezt Gyuri nem vette rossz néven. Sőt, örömmel fogadott. Szerette, ha barátok-idegenek ültek a próbáin, rajtuk tesztelte azt, ami a színpadon történt. De talán még fontosabbak voltak a próbákat követő együttlétek. A hozzá erősen kötődő csapatának tagjai, Héjja Sunciék, Barkó Gyuriék, Kakuts Ágiék és a többiek esténként valamelyikük lakásában összegyűltek, és velük tarthattam én is. Az adott előadásról, a színházról, az életről ott sokat tanulhattam.

A beszélgetés 2020. december 20-án készült.
Folytatjuk.

NÁNAY ISTVÁN

MÚLTFAGGATÁS

Színháztörténeti könyvek

Két szerző három könyvét forgatom párhuzamosan. Nem (csak) azért, mert külön-külön egyik sem könnyű olvasmány, tehát nem lehet egyhuzamban túllenni rajtuk, inkább attól a felismeréstől hajtva, hogy e kötetek „egymásra olvastatják" magukat, hiszen sok bennük a tematikai és metodikus hasonlóság. A kötetek írói ugyanis abból a ma már többé-kevésbé elfogadott állításból indulnak ki, hogy a színháztörténet – legyen az magyar vagy más országbeli, régiós vagy intézményi – nem írható le egy nézőpontú, objektívnak tekintett egységes folyamatként. Ebből következően az események (előadások, történések, trendek) teljes bizonyossággal nem rekonstruálhatók, csak az vizsgálható, hogy egy adott időszakban „bizonyos egyének és közösségek mit tartottak, illetve tartanak fontosnak és rögzítésre érdemesnek"[1] egyes produkciók, színházak vagy kisebb-nagyobb régiók színházi életével kapcsolatban. A szerzők másik közös alapvetése: bármely művészeti produktum, akció vagy folyamat csak társadalmi-történelmi kontextusában értelmezhető. Bár a legfőbb kiinduló elvi kérdésben hasonlóság lelhető fel a tanulmányírók problémakezelésében, konkrét kutatásaik természetesen sok szempontból eltérő eredményre vezetnek.

Múltfeldolgozás – folytatásokban

Szabó Attila egy éven belül két színházi múltfeldolgozás tárgyú kötetet adott közre, amelyek doktori kutatásának termékei. *Az emlékezet színpadai* című könyvének bevezetőjében a szerző kifejti, hogy a jelen művészetének tartott színház az utóbbi évtizedekben egyre inkább a múlt eseményeihez fordul, felvállalva a társadalmi emlékezetfolyamatokban és -aktusokban való részvételt. Ezt a tételt – bár túlzottan igazodva a sablonos szak- és doktori dolgozatok követelményeihez – imponáló szakirodalmi tájékozottságról tanúbizonyságot téve és számos gyakorlati példát felsorakoztatva fejti ki. Theodor Adorno 1958-as alapművének *(Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit)* ismertetése után részletesen tárgyalja a társadalmi emlékezet mibenlétét és szerkezetét, a történelmi traumák (mint amilyen például a holokauszt és Trianon) megnyilvánulási formáit és társadalmi továbbélését, a színház és a performatív emlékezet kapcsolatát, a múltidéző színházi esemény közösségi diskurzust kiváltó hatását, a hajdani eseményeket felidéző színész testi megjelenésének szerepét a múlttal való érzelmi azonosulásban, s nem utolsósorban a nemzeti emlékezés stációit.

Az elméleti tisztázást szolgáló első, terjedelmes fejezetet még három követi, amelyekben a szerző konkrét előadásokat tárgyalva demonstrálja, hogy eltérő politikai konstellációk között miként működik a teatrális-performatív múltfeldolgozás. Elsőnek világszínházi példákat mutat be, dél-afrikait, dél-amerikait és USA-belit. Ez utóbbi esetben 9/11 sokkjának feldolgozását, a világ e sorsfordító eseményére emlékező köznapi és művészi reflexiókat. A fejezet értékes része – filmes alkotások, színházi performanszok említése mellett – két dráma (Anne Nelson: *The Guys* és Neil LaBute: *The Mercy Seat)* elemzése.

Szabó Attila legrészletesebben a közép-európai, közelebbről a romániai színházi múltfeldolgozással, azon belül a kommunista éra következményeinek színházi megjelenítéseivel foglalkozik. Többek között arra keresi a választ, hogy miért nem történt meg, illetve miért késik a Ceaușescu-hatalommal, annak bukásával és a rendszerváltással való társadalmi és művészi szembenézés. Nemcsak a vizsgált korszak politikai analízisére vállalkozik (külön alfejezetben például Traian Băsescu államfőnek a kommunizmust elítélő és a rendszer által okozott szenvedésekért bocsánatot kérő, 2006-ban elmondott parlamenti beszédének elemzésére), hanem részletesen tárgyalja a múltfaggató színi megnyilvánulásokat is. Elemzi Alina Nelega és Székely Csaba monodrámáit *(Amélia sóhaja; Szeretik a banánt, elvtársak?),* Gianina Cărbunariu színházi akcióit az ügynökkérdésről *(X mm Y km-ből, Nyomtatott nagybetű),* illetve az 1990-es marosvásárhelyi etnikai összecsapásról, a román-magyar együttélésről *(20/20),* valamint Theodor Denis Dinulescu *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* vagy Matei Vișniec *A kommunizmus története elmebetegeknek elmesélve,* illetve *A holttesteken lépkedés ruganyosságáról* című darabját. E tanulmányok középpontjában nem elsősorban egy-egy darab vagy előadás esztétikai értékelése áll, hanem a múltfeltárás művészi megoldásaira szolgáló példák, amelyek kiszakíthatatlanok az általuk felidézett esemény közegéből. Politikai, történelmi és esztétikai szempontok együttese, elméleti és színházi megközelítés egyszerre és együtt van jelen ezekben az írásokban.

A szerző a performatív múltfeldolgozás magyarországi megnyilvánulásai közül az 1956-tal való szembenézésre szűkíti le ismertetésének körét. Gondolatmenetének kiindulópontja a forradalom fél évszázados évfordulója, ugyanis 2006-ban meglehetősen ellentmondásos politikai konstelláció közepette zajlott a megemlékezés. Ebből fakadóan Szabó Attila egyrészt Gyurcsány Ferenc őszödi beszédét és az október 23-i ünnepségek utáni tüntetést, annak leverését és ezek következményeit, másrészt az emlékévre készült két ellentmondásosan fogadott színházi előadást – a Mohácsi János rendezte kaposvári *56 06 őrült lélek vert hadak*at és Vidnyánszky Attila színpadra állításában a debreceni *Liberté '56*-ot – párhuzamosan tárgyalja. Bár abban az évben számos más mű is foglalkozott 1956-tal, ezekről csak érintőlegesen esik szó, viszont Kornis Mihály Kádár János-darabja kapcsán érdekes felvetés fogalmazódik meg: a tárgyalt színművekben benne rejlik egy Kádár és Nagy Imre alakját középpontba állító olyan dráma lehetősége, amilyet Németh Lászlótól Székely Jánoson át Sütő Andrásig több írónk megírt történelmünk jelentős ellenfeleinek összeütközéséről.

A másik kiadvány, *A valós színterei* lényegében ugyanazt a tárgykört járja körül, mint az előző kötet. Szerkezeti felépítése,

1 Imre Zoltán, *Az idegen színpadra állításai* (Budapest: Ráció Kiadó, Budapest, 2018), 17.

szakirodalmi összefoglalójának jellege és mélysége is hasonló. Ebből két megjegyzés adódik. Az egyik: nem látom érdemi indokát annak, hogy e témáról külön könyvek szülessenek, még ha részben más nézőpont is érvényesül a két opusban. (Mindkét kötet kiemelten foglalkozik például 1956 és a New York-i 9/11 színházi feldolgozásaival.) A másik kritikai megjegyzésem: zavaró a címben és a kötetben visszatérő fogalom, amely a Carol Martin által kreált szókapcsolat (s egyben kötetének címe: *Theatre of the Real)* szolgai fordítása, de a magyarban a valós melléknévként használatos, főnévi értelmezése – mint annyi más szakirodalmi terminus idegen nyelvből való átültetése és meghonosítási kísérlete – erőltetett és pontatlan.

Ez a kötet részben egy STEP City Project, részben egy amerikai ösztöndíjas kutatás eredményeként született, és azt hivatott igazolni, hogy „a kortárs színház fontos szerepet játszik egy adott közösség identitásának meghatározásában és alakításában, és hatékony eszközöket tud nyújtani a múltfeldolgozásra, a traumatikus vagy sorsfordító eseményekkel való szembenézésre".[2] A mű ezúttal a múltfeltárásnál hangsúlyosabban állítja középpontba a valósághoz való komplex színházi viszonyulások sokféleségét a dokumentarista drámától a részvételi színházon át a verbatim darabokig.

A téma elméleti összegzését követően esettanulmányoknak nevezett, 2005–2015 között született drámák és előadások alapján készült elemzések követik egymást a színpadi aktualizálásról (Shakespeare és kortárs drámák példáin), a lakásszínházakról (Halász Péter, Krétakör Színház, Kárpáti Péter, Dollár Papa Gyermekei), a holokauszt lengyel dramatikus feldolgozásairól, valamint moldovai dokumentumdarabokról. Különösen ez utóbbi téma revelatív, hiszen egy kevéssé ismert országban született valóságfeltáró (a 2009-es, ún. Twitter-forradalomról szóló) drámákról kapunk érzékletes képet.

Szabó Attila kötetei alapos háttértudásról tanúskodnak, a szerző a témáit sokoldalúan, számos tudományterület eredményeit felhasználva közelíti meg, és elméleti összegzésével éppen úgy, mint gyakorlati példáival fontos lépést tesz a színházkutatás és színháztörténet-írás lehetőségeinek kitágítására. A befogadást azonban nehezíti, hogy a szövegek fogalmazásmódja – különösen az összefoglaló fejezeteké – tudományoskodóan nehézkes és egyenetlen stílusú (különösen zavaró a teméntelen mennyiségű „kerül kidolgozásra" típusú szókapcsolat).

Az idegenség mint színházi probléma

Imre Zoltán *Az idegen színpadra állításai* című kötete sorozattá rendeződő munkáinak *(A színház színpadra állításai,* 2009; *A nemzet színpadra állításai,* 2013) újabb darabja, amelynek alcíme – *A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai* – eleve kijelöli az 'idegen' kifejezés értelmezési körét. A szerző az első fejezetben szintén összefoglalja tárgyának elméleti alapjait és hátterét. Tisztázza, hogy ki mindenkit és mi mindent tarthat idegennek egy adott időszak kultúrája, milyen módon viszonyul a többség az idegennek tekintett kisebbséghez és/vagy mássághoz, milyen kölcsönhatások működnek a különböző, egymás számára „idegen" (színház)kultúrák között, s miképpen válik az évszázadokon át elfogadott Kelet–Nyugat, külföldi–hazai interkulturális kapcsolatháló egyre bonyolultabbá, mikor és hogyan lesz elfogadottá az egy közösségen belüli (intra)kulturális színházi viszonyrendszer.

A rövid bevezető eligazítja az olvasót, miként értelmezze a bemutatott tizenegy igen különböző színházi jelenséget. A több mint másfél évszázadot átfogó tanulmányok egy-egy darab, előadás vagy együttes kapcsán felmerülő problémakört járnak körül. A Pesti Magyar Színház 1837-es nyitóelőadása – amelyen Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése*t és Eduard von Schenk *Belizár*ját játszották – arra ad lehetőséget a szerzőnek, hogy egyik előző kötetének fő témájához visszacsatoljon. Abban a nemzeti színházi eszme kibontakozásáról, a nemzeti színházak feladatköréről és a mi Nemzeti Színházunk történetéről írt, a mostani könyvében ezt a témakört bontja ki ismét, de tovább is gondolja: mit jelentett az, hogy a pesti Német Színház egyik sikerdarabját mutatták be magyarul és a német produkcióéval vetekedő pompázatos kiállításban, jelezve az interkulturális ellentétek kiegyenlítésének szándékát.

A hírneves, világot bejáró fekete amerikai-brit színész, Ira Aldridge 1853-as pesti vendégszereplése (amelyen Shakes-

2 Szabó Attila, *A valós színterei* (Budapest: Prae Kiadó, 2019), 11.

peare-szerepekből összeállított műsorát adta elő), valamint a londoni Royal Shakespeare Company Peter Brook rendezte *Szentiványéji álom*jának 1972-ben megvalósult kelet-európai és benne magyarországi vendégjátéka hatásában és jelentőségében összevethető, bár Imre Zoltán a két eseményt a kötet kronologikus rendjének megfelelően külön tárgyalja. Mindkettő olyan politikai légkörben zajlott, amelyben a nyugati művészet képviselőinek megjelenése nem csupán az esztétikai tájékozódás szempontjából volt fontos, hanem a vendégek a szabadság illúzióját is jelentették.

Imre Zoltán két-két példán keresztül érzékelteti, hogy miként kapcsolódott a magyar színház az egyetemes színházi tendenciákhoz, illetve milyen utat jártak be magyar darabok a világ színpadain. Egyrészt Ibsen *Vadkacsá*jának berlini, moszkvai, párizsi, londoni, New York-i és budapesti (Thália Társaság) előadásait hasonlítja össze, valamint azt vizsgálja, hogy a történelmi avantgárd hogyan jelent meg külföldön és Magyarországon 1920, tehát Trianon után, az egyre kiélezettebb jobboldali politikai és ideológiai közegben. Másrészt a *Csárdáskirálynő (Die Csárdásfürstin)* és Lengyel Menyhért *Tájfun*jának világszínpadi útját vázolja fel, igazolva, hogy nemcsak a magyar színház fogadott be külföldi hatásokat, hanem a folyamat fordított irányban is működött.

Az idegen színpadi megjelenítésének talán legismertebb és a zsidóábrázolás miatt különösen problematikus darabja *A velencei kalmár*, amelynek magyarországi előadás-történetét – kiemelve az igencsak eltérő politikai környezetben megvalósult 1940-es és 1984-es premiert – mutatja be a kötet egyik legkomplexebb elemzése. Ennek a fejezetnek mintegy ellenpólusa az, amelyben a *Macskák* példáján keresztül a megamusicalek és a globalizáció összefüggéseit tárja fel a szerző.

Végezetül két olyan esettanulmány is helyet kapott a kötetben, amelyek a maga összetettségében mutatják be az inter- és intrakulturális kontextus teljes spektrumát. Halász Péter budapesti Lakásszínháza és New York-i Squat Theatre-je, illetve Hudi László Mozgó Ház Társulása eltérő társadalmi-történelmi helyzetben működött, de egyként a világszínházi tendenciákból táplálkozott, ugyanakkor gazdagította is azokat.

Mint látható, a két recenzált szerző már példáinak kiválasztásával is utal egymásra, és ez az érzés a három könyvet olvasva gyakran tartalmi szempontból is igazolódik. Imre Zoltán felhívja a figyelmet arra, hogy a kötetében felidézett színházi példák nem alkotnak töretlen folyamatot, nem épülnek egymásra, és valaminek a külföldi meg a hazai sikere ritkán esik egybe. Mégis e tanulmányok nyomán kirajzolódik valamiféle színházi trend, illetve felvillan a színháztörténet-írás egy eddig nemigen kultivált lehetősége: „újra kellene gondolni a nemzeti paradigmában gondolkodó színháztörténet-írás módszertanát. A nemzeti színháztörténet talán jobban megközelíthetővé válhat, ha úgy kezelnénk ezeknek az eseményeit, mint az Európán, illetve az egyes nemzet/államon belüli és kívüli, »két vagy több kulturális hagyomány közötti találkozásokat«. Mert Európában, de Kelet-Európában meg különösen élénk kapcsolatok léteztek és léteznek a különböző régiók, nemzetek és csoportok, egy adott országon belüli és kívüli területek, a különböző társadalmi csoportok és rétegek, valamint az elit és populáris színházi kultúrák között."[3]

S ez a konklúzió tulajdonképpen Szabó Attila köteteire is igaz.

Szabó Attila, *Az emlékezet színpadai,*
Pécs: Kronosz Kiadó, 2019, 346 oldal, 3200 Ft

Szabó Attila, *A valós színterei*, SzínText 04,
Budapest: Prae Kiadó, 2019, 186 oldal, 2990 Ft

Imre Zoltán, *Az idegen színpadra állításai,*
Budapest: Ráció Kiadó, 2018. 464 oldal, 3799 Ft

3 Imre Zoltán, *Az idegen színpadra állításai…*, 436.

DARIDA VERONIKA

A KERESÉS SZÍNHÁZA

Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologikum felé

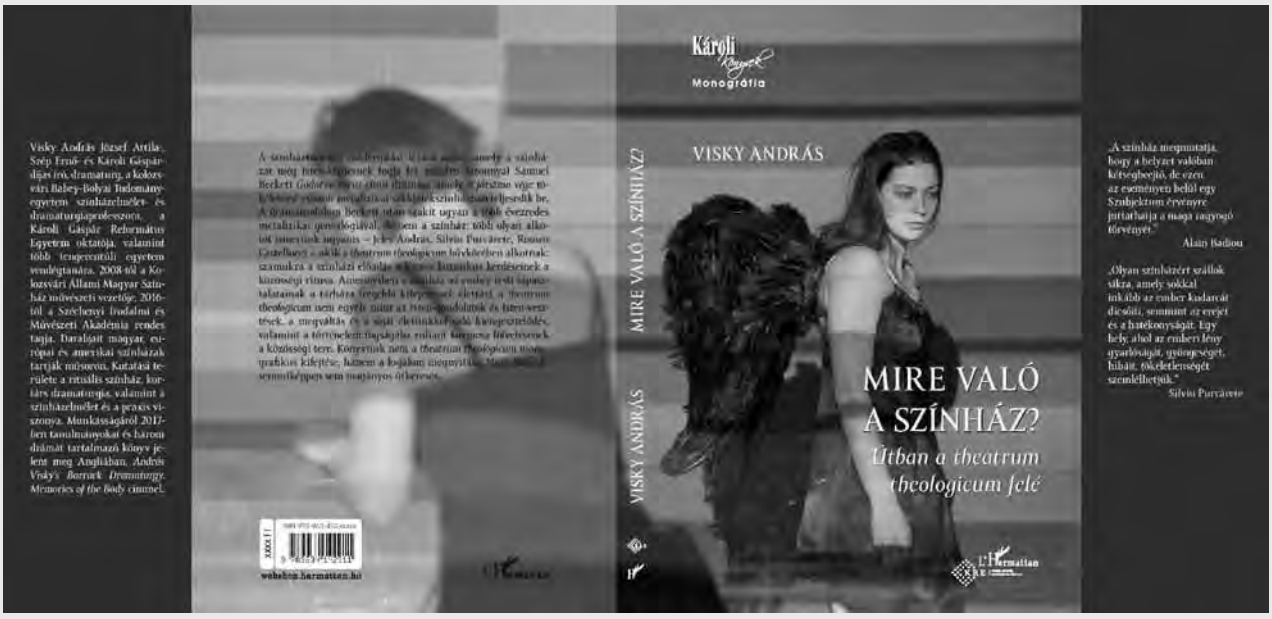
„Nem keresnél, ha már meg nem találtál volna."
Blaise Pascal

„Rabul ejtettek a színházi játékok. Zsúfoltak voltak nyomorúságom képmásaival és belső tüzem gyújtó taplóival"[1] – írja Augustinus a *Vallomások*ban, miközben csodálkozva fedezi fel, hogy az ember a fájdalmat is szeretheti, élvezetét lelheti benne. Később a színház iránti rajongása a visszájára fordul, barátjának, Alypiusnak gladiátorjátékok alatti őrjöngése miatt, melyről így számol be: „Midőn megpillantotta a vért, ugyanakkor hörpintett az embertelenségből is, és nem fordult el, hanem merőn odanézett."[2] Ezt a nézői tapasztalatot Visky András könyvének végén egy Pseudo-Augustinusnak tulajdonított fiktív szöveg is felidézi. Nézni eszerint annyit jelent, mint részt venni, vagyis tettessé válni.

Hozzátehetjük, hogy a színházi látványosság akár kollektív őrületet kiváltó hatása, az erőszak, a szenvedély és fájdalom képeiben gyönyörködő nézők feltételezett bűnössége távolította el az egyházat számos korban a színháztól. De valóban félni kell a színházi látástól? Vagy a valódi hit ereje abban mutatko-

1 Augustinus, *Vallomások*, ford. Városi István (Budapest: Gondolat, 1987), 73.

2 Uo., 163.



zik meg, hogy nem esik kétségbe a szenvedés ábrázolása láttán, hanem szelíden és nyugodtan szembenéz a borzalommal?

A „theatrum theologikum" nem a kegyesség és szemlesütés, sokkal inkább a kegyetlenség és a szembesülés színháza. Nemcsak vállalja a botrányt, mely a tisztánlátás botránya, hanem mintegy törekszik is a botrányosságra. A kötet címében feltett kérdésre – „Mire való a színház?" – Matthias Langhoff válasza, hogy a színház a botrány megszervezése és fenntartása. A „theatrum theologikum" egyszerre profán és szent botránya abban áll, hogy a hit és az emberi létezés alapvető kérdéseit újra és újra megfogalmazza. Mindezt Beckett utáni színházként teszi, vagyis a radikális kételkedés jegyében. Állandó keresésében, vállalt nem tudásában nem annyira tagadja, mint inkább zárójelezi Isten létezésének kérdését, mintegy fennhagyva számára azt a lehetőséget, hogy bármikor – akár a legprofánabb aktusban is – megnyilvánulhat.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy a „theatrum theologikum" nem egy létező kategória, és Visky András új könyve sem akarja így definiálni. Sokkal inkább egy keresési és útirányt jelez, melynek mentén különböző színházi törekvések – Romeo Castellucci, Jeles András, Silvio Purcărete, de akár Tompa Gábor, Heiner Goebbels, Aureliu Manea, Urbán András színháza – egymás mellett tárgyalhatók. Olyan posztszínházakként, melyek már a *mise en scène* korszaka és a 20. századi politikai tapasztalatok után létrejövő, a diktatórikus vagy önimádatra építő struktúrákat elvető, nyitott rendszerek. Visky András tézise szerint napjaink színházában sokkal nagyobb igény mutatkozik egyfajta „új intimitásra": a Másik közelségére és az önfelismerés (szintén a Másik által lehetséges) tapasztalatára. Ez pedig akár az ágostoni fordulathoz hasonló „misztikus" élményt is nyújthat.

Mit érthetünk „misztikus néző" alatt? Olyan nézőt, aki arra vár, hogy a színházi előadás valódi, saját életére kiható és abban gyökeres fordulatot hozó esemény legyen. Misztikus fordulatról a könyvben elsősorban Kertész Imre és Samuel Beckett párhuzamos fejlődési folyamata, egymással mély rokonságban álló életműve kapcsán olvashatunk. Mindkét író olyan lényegi tapasztalatot élt át, melyet teljes átalakulás követett, mely megváltoztatta a világhoz és a nyelvhez való viszonyukat. Augustinus (a fordulatot követően Szent Ágoston) *Vallomásai*ból tudjuk, hogy a misztikus pillanat az időben megragadhatatlan. Viszont retrospektív módon már csak a fordulat előtti és utáni énről beszélhetünk. Ennek az új énnek fő feladata vagy küldetése, hogy „megtérését" másokkal is megossza, saját történetét mind pontosabban felidézze. Ez egyaránt jelentheti a részletek kidolgozását, a döntő eseményhez való állandó visszatérést (mint Kertész trilógiájában: *Sorstalanság*, *A kudarc*, *Kaddis*), de az alapelemekre való redukciót is (mint Beckett „lessness" dramaturgiájában). A Beckett és Kertész közötti összhang legjobban a *Születésem előtt feladtam* és a *Kaddis a meg nem született gyermekért* egymás mellé állításakor érezhető, ahol a becketti mű mintha bevezetést adna a kertészi vallomásregényhez.

A *Kaddis* a tanulmánykötetben végig fontos referencia: Visky András felidézi vele kapcsolatos első olvasmányélményét, amikor a regény nagymonológja vagy magánybeszéde szinte kikényszerítette belőle a hangos felolvasást, ez pedig olyan „tapasztalatzuhatagban" részesítette, melynek nyomán megszületett *Hosszú péntek* címmel bemutatott színdarabja, a *Kaddis* autentikus átirata.[3] Ennek (Tompa Gábor által rendezett) próbafolyamatában szintén fontos szerepet kapott a Beckett-szöveg értelmezése, így végül mindkét mű közös alapját alkotta annak az új színpadi szövegnek, mely nem a papíron vagy a deszkákon, hanem csak az olvasóban vagy a nézőben „beteljesülve" válthatja be önmagát.

Ez a példa rámutat Visky András kötetének egyik sajátosságára: nem egyszerűen a színházteoretikus, hanem a színházcsináló beszél, aki elméleti ismereteit – íróként, dramaturgként vagy rendezőként – annak szolgálatába állítja, hogy a nézőt másfajta, már nem értelmi, hanem érzéki, sejtszintű és felforgató tudás felé irányítsa.

Szerzőként a teoretikus is megélt tapasztalatokból dolgozik. Ezt láthatjuk Georges Banu esetében, aki az *Eseu în fărîme* (Eszszé-törmelékek) című írása nyomán rendezett előadásban maga is színpadra állt saját történetének narrátoraként, a soliloquium (az én önmagához intézett beszéde Isten tekintete előtt) ágostoni hagyományát folytatva. Banu felejtéstöredékeinek eszköztelen színpadi felmutatása azt a színházelméleti tézist igazolja, mely szerint „a színházban, mivel a színház mindegyre felejt, az emlékezés aktusa boldog esemény lehet".[4] Vagy még inkább, Visky András színházára gondolva, felszabadító esemény.

3 Visky András, *A meg nem született*, *Színház* 38, 7. sz. (2005), drámamelléklet; online: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2005_07_drama.pdf.

4 George Banu, *Teatrul memoriei* (Bukarest: Editura Univers, 1993), 122. (A szerző kétféle, román és franciás írásmóddal is használja a nevét: George/Georges. *A szerk.*)

A könyv egyik alapvető és személyes vállalása a barakkdramaturgia újragondolása, melynek elméleti fogalmát Visky korábbi tanulmányai definiálták, míg színdarabjai gyakorlati igazolását adták.[5] A barakkdramaturgia alapja a fogságtapasztalat, hiszen „a színház az a hely, ahova közösen *bezárkózunk*, szabad elhatározásunkból foglyokká válunk, majd a velünk együtt, a mi közreműködésünkkel végbemenő esemény hatására *kiszabadulunk*". Vagyis a bezárkózás és a kiszabadulás közötti zárt térben és időben kell visszaemlékeznünk a múlt feledésbe merült történéseire, miközben azzal szembesülünk, hogy a megéltek kifejezésére nincs adekvát nyelvünk. A barakkdramaturgia elsősorban arra az univerzális testemlékezetre hagyatkozik, mely az át nem éltet is képes átélni, míg a nyelvet csupán szilánkosra törve, fragmentumként használja. Néző és színész együtt keresi, a másikban és önmagában, az igaz történet nyomait. Ha elfogadjuk, hogy „az igaz történet igazságtevő történet is egyben", akkor annak közös, nyelven túli kifejezése minden résztvevő számára „szabadításeseményt" jelent. Ez a színházforma ugyanakkor nagy kockázattal jár, és nem mindig váltja be önmagát. Ám épp sérülékenységében rejlik ereje, ez teszi végtelenül emberivé. A barakkdramaturgia emellett autista dramaturgia, vagyis a beszéd és a tér olyan költészete, mely az emberi esendőséget, kiszolgáltatottságot, gyengeséget mutatja fel, miközben az ismétlődéseket, megakadásokat, monotóniákat szervezőelvvé teszi.

A színház új formák keresése. Visky Andrást elsősorban az olyan szokatlan színházi formák foglalkoztatják, mint a poétikus színház, melynek egyik legszebb példája Urbán András *Rózsák* című előadása Tolnai Ottó költeménye, *A kisinyovi rózsa* nyomán. A színpadi műben megjelennek Tolnai motívumai, de nem az utánzás (mimikri) szintjén; épp ellenkezőleg: a színpad performatív terébe állított költői képek megelevenednek, „tiszta tetté" válnak, olyan rögzít(het)etlen jelentések hordozóivá, melyeket a nézőknek kell, önmaguk számára, értelemmel felruházniuk. Urbán rendezése azt példázza, hogy a poétikus drámai szövegek erős és autentikus színházi formát követelnek, mely képes arra, hogy a felfokozott nyelvi hangzást és hatást a néző testi tapasztalatává változtassa.

A formakeresés a próbafolyamatot döntően jellemzi. Legalábbis azokat a próbákat, ahol a rendező maga is kereső, az alkotótársak (így a dramaturg) felé radikálisan nyitott attitűdöt mutat. A könyv fontos részét alkotják a színházi próbanaplók, melyek őszintén elénk tárják a színpadi mű létrehozásának valamennyi örömét és kínját. Máig jól emlékszem, hogy egykor milyen lelkesen olvastam Nádas Péter *Nézőtere*nek végén az „Egy próbanapló utolsó lapjai"-t, mely a *Takarítás* 1980-as, győri ősbemutatójának (rendező: Ács János) előkészületeibe engedett bepillantást. Ott az író, itt a dramaturg szemszögéből követhetjük nyomon a felkészülést: a 2013-as, szöuli *Danton halála* (rendező: Tompa Gábor) és a 2020-as, temesvári *Az ember tragédiája* (rendező: Silviu Purcărete)[6] bemutatói kapcsán. Ez utóbbi a közeli dátum miatt különös jelentőséggel bír. Az elmúlt időszakban hozzászokhattunk a színház hiányához, ám ez a próbanapló, indirekt módon, visszaigazolja a színház létfontosságát. Mindehhez hozzájárul, hogy Visky András szerint Purcărete színháza a „theatrum philosophicum" valódi felmutatása. A „parúzia" (Krisztus második eljövetele, a végítélet) színházaként valóságosan az „igazságosság és az igazságtétel" színháza. A leglényegibb színház, mely a végső dolgok felé irányítja tekintetét. Ugyanakkor talán soha nem volt nagyobb szükségünk Purcărete az elesettek felé forduló, együttérzést és részvétet képviselő színházára, mint a pandémia idején. Erről azok is meggyőződhettek, akik ősszel (a pandémia miatt online formában megrendezett) Interferenciák fesztiválon felvételről látták az előadást. Habár a személyes jelenlét élménye hiányzott, és az egymástól elszigetelt nézők között nem jöhetett létre a nádasi „rituális összelélegeztetés művészetének" tere,[7] de a felszabadult és felszabadító hatású játék ismét bebizonyította, hogy hívőként és hitetlenként egyaránt szükségünk van az „életöröm és az istenkérdés" színházára, amennyiben az önmagunk megértéséhez visz közelebb.

Visky András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologikum felé*, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020, 266 oldal, 3490 Ft

5 *Tanítványok* (2001), *Júlia* (2002), *A szökés* (2005), *Visszaszületés* (2009), *Alkoholisták* (2009), *Megöltem az anyámat* (2010), *Pornó* (2012), *Caravaggio terminál* (2014). L. Jozefina Komporaly, szerk., *András Visky's Barrack Dramaturgy. Memories of the Body*, UK/Chicago: Intellect Bristol, 2017.

6 Az előadásról szóló kritikánkat l. Jászay Tamás, „Quod erat demonstrandum", *Színház* 53, 5–6. sz. (2020): 82–84.

7 Nádas Péter, *Nézőtér* (Budapest: Magvető, 1983), 78.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
Ari-Nagy Barbara (1973) dramaturg, Budapesten él
Bérczes László (1951) rendező, az Ördögkatlan Fesztivál társigazgatója, Budapesten él
Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
Gáspár Ildikó (1975) rendező, Budapesten él
Gyarmati Kata (1977) dramaturg, Budapesten él
Hodászi Ádám (1987) rendezőasszisztens, drámatanár, Pápán nevelkedett, Budapesten él
Khaled-Abdo Szaida (1987) szabadúszó író, dramaturg, rendező, Pécsett él
Králl Csaba (1964) tánckritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él
Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él
Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
Néder Panni (1987) rendező, Berlinben él
Trencsényi Katalin (1971) dramaturg, Londonban él
Upor László (1957) dramaturg, egyetemi oktató, Budapesten él
Varga Zsófia (1990) dramaturg, Budapesten él