SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2021 • május

LIV. évfolyam, 5. 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, Schuller Gabriella (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

VÁROSI SZÍNHÁZ: CREDÓK ÉS UTPIÁK

2 Lehet-e még?
Szerkesztőségi bevezető

3 Az én színházam
Színigazgatói credók Debrecentől Veszprémig

10 Molnár Zsófia: Papírforma
Fenntartói nyilatkozatok

13 Minek nevezzelek?
Víziók városi színházra: Aradi Hanga Zsófia, Fábián Péter, Hudi László, Takács Gábor, Tarnóczi Jakab, Vilmos Noémi

SZÍNPAD ÉS SZERZŐI JOG

21 Molnár Zsófia: Iustitia mérleghintája
A Bourgeois-ügy

24 Megyeri Léna: Csak a legjobbaktól lopnak
Szerzői jogi kérdések színházban és táncban

27 A közzététel és a szabály(ozás)
A szerzői jogról Dr. Sápi Edit és Dr. Tomori Pál jogászokkal Turbuly Lilla beszélgetett

MENEKÜLTSZÍNHÁZ

30 Jászay Tamás: Rendes feltámadás
Milo Rau/IIPM & Fruitmarket & Langfilm: The New Gospel (Az új evangélium)

33 Musca Szabolcs – Graça P. Corrêa: Mindenhol fehér emberek
Menekültperformansz, fikciós esztétika, a másság és empátia dramaturgiája

38 Stephen Elliot Wilmer: Posztmigráns színház
Dramaturgia menekülteknek

RENDEZŐPORTRÉ

42 Gabnai Katalin: Az üvegműves
Bagossy László munkáiról

KÖNYV

46 Szabó Attila: Az elbeszélés határvonalai
A Kronosz Kiadó Színháztudományi Kiskönyvtárának két kötetéről

Címlapon: (fent) Milo Rau/IIPM & Fruitmarket & Langfilm: The New Gospel (fotó: Thomas Eirich-Schneider); (lent) Jelenet a Passajar próbafolyamatából, Festival Todos, Lisszabon, 2017 (fotó: Maria Ramos). Belső borítón: Hamlet, a címszerepben Polgár Csaba, r.: Bagossy László, Örkény Színház (fotó: Horváth Judit).

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.
E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

LEHET-E MÉG?

Jelen lapszámunk vezető blokkjában óvatos kísérletet teszünk arra, hogy lehet-e még a magyar színházi szakmában fontos szakmai felvetésekről érdemi párbeszédet kezdeményezni. Nem vagyunk naivak, kristálytisztán látjuk a hazai színházi élet teljes átpolitizáltságát, abban az értelemben azonban mégiscsak naivak vagyunk, hogy dafke megpróbáljuk; vesztenivalónk nincs. Vesztenivalója a teljes magyar színházi közösségnek volt, van és lesz mindaddig, amíg nincs (mert nem tud lenni) minimális közös akarat a valós szakmai párbeszédre a területet érintő művészeti és/vagy strukturális kérdések bármelyikéről. Akik persze ma – kellő hatalmi hátszéllel – a párbeszéd fontosságát hangsúlyozzák, legszívesebben menekülnének (és menekülnek is) előle, mindazonáltal túlzott jóhiszeműség azt gondolni, hogy a süket fülek politikája kizárólag a 2010 utáni világ: a felülről kérlelhetetlenül levezényelt átalakítások, a NER-kompatibilis művészet, az ideológiai alapú színházcsinálás („a remény színháza" stb.) sajátossága, velejárója. Ha nem is a hatalmi arrogancia, de a status quo, a rutin, a kényelem, a pozíciók védelme korábban is gyakran felülírta a párbeszéd igényét, lesöpörte az asztalról a változtatni akarást, az építő szándékokat. Nem kellett ahhoz a Magyar Teátrumi Társaság, hogy a POSZT pontos öndefiníció híján mindvégig beazonosítatlan repülő tárgyként lebegjen a magyar színház egén (hogy miként végződött a történet, az más lapra tartozik). Nem kellett ahhoz a NER – legfeljebb abban, hogy az ellenszenv politikai indulattá konvertálódjon –, hogy a független színházak és alkotók helyzete a 2010-es rövid és átmeneti periódus kivételével permanensen rendezetlen, kiszolgáltatott és bizonytalan legyen. Nem kellett ahhoz – legfeljebb az utolsó lökethez – Vidnyánszky Attila, hogy egy tehetséges rendezői középnemzedék ne találja meg a helyét a hazai színházi struktúrában, és ha talán végleg nem is, de huzamosabb időre külföldre távozzon. A párbeszéd sosem volt erőssége a színházi szakmának, mindig is úri huncutságnak számított, mert körülményes és időigényes, ezért aztán nem is vált praxissá, demokratikus mintává. Magányos „hangadók" voltak csak – és vitára hangolások. A magyar színház élő lelkiismeretei. Mint például lapunk korábbi főszerkesztője, Koltai Tamás, vagy Schilling Árpád, akik nem szűntek meg, ha máshogy nem ment, hát újságcikkekben, tanulmányokban ostorozni a káros gyakorlatokat, a színházi működés visszásságait. Eredményre ugyan ők sem jutottak, szavuk pusztába kiáltott szó maradt, de ők legalább megpróbálták. Ma próbálkozni is legfeljebb a legfiatalabbak próbálkoznak. Ilyen-olyan frontokon, ha kellett, persze eddig is simán egymásnak estek a magyar színházi élet különböző szereplői, voltak adok-kapok szócsaták, állítások és cáfolatok, kiszorítósdik és helycsinálósdik. De hogy valaha is bármilyen fontos színházi ügyben sor került volna az eltérő vélemények kulturált ütköztetésére, kibeszélésére, megvitatására, hogy végül kialakulhasson valamiféle konszenzus, amely jobb, előremutatóbb, progresszívabb irányba vezet, mint a korábbi rossz gyakorlat vagy exlex állapot, ilyenre nemigen volt példa, és ez a teljes magyar színházi szakma tragédiája.

Ezen kéne változtatni, ezen is kéne változtatni, amikor a most reformnak álcázott hatalmi diktátumok ideje lecseng.

Mi a magunk szerény eszközeivel mindenesetre megpróbálunk elindítani egy beszélgetést a mai magyar színház egyik alapvetéséről, a Budapesten kívüli kőszínházi működésről, ami majd mindenkit testközelből érint. Kezdjük talán ott, hogy miért *városi színház* ennek a blokknak a hívószava, miért gondoltuk azt, hogy a közös gondolkodást rögtön egy új fogalom bevezetésével érdemes megalapozni. A városi színház olvasatunkban repertoáralapú kőszínházat jelent, helyezkedjen el az Budapesten kívül bárhol az országban, legyen egy- vagy többtagozatos, nemzeti vagy nem nemzeti besorolású kulturális intézmény. A városi színház mellérendelő, européer, tiszta és semleges elnevezés. Szakít a főváros-vidék dichotómiába kódolt alá-fölé rendeltségi viszonyokkal, igyekszik decentralizálni a kulturális közgondolkodást, nem utolsósorban megteremti a lehetőségét annak, hogy a színházi szakma leszámoljon sok-sok évtizede berögzült és rendkívül káros reflexeivel, amelyekkel főváros és vidék, vidék és főváros egymáshoz viszonyul(t) – az egyiknél gőg, a másiknál frusztráció lappang, tisztelet a kivételnek. A városi színház kifejezés arra is jó, hogy tudatosítsa: a színháznak a helyi közösséggel, szűkebb és tágabb környezetével, a várossal és vonzáskörzetével dolga van. A városi színház: a város színháza. A városért van. Ez nemcsak feladat, cél és küldetés, de hihetetlen nagy felelősség is, hiszen még megyeközpontok esetében is gyakran a színházak az egyedüli kultúraközvetítők, szerepük mindenestül meghatározza az adott település művészeti arculatát, generációk nőnek fel úgy (már akik egyáltalán eljutnak színházba!), hogy a színházról alkotott képüket kizárólag az formálja, amit helyben látnak. A Magyarországot kulturális szinten is jellemző vízfejűség, a művészeti mobilitás korlátozottsága ugyanúgy táptalaja a társadalmi egyenlőtlenségeknek, mint az oktatáshoz, az egészségügyi szolgáltatásokhoz való teljes körű hozzáférés hiánya. Egy fővárosi (kő)színház megengedheti magának azt a luxust, hogy eldöntse, kihez akar szólni, hová pozicionálja magát. Egy városi színháznak nincs döntési lehetősége, nem válogathat. Mindenkihez kell szólnia, de nem abban az értelemben, ahogy általában értik, hogy minden (vélt vagy valós) nézői igényt kiszolgálva feladja művészeti vállalásait, hanem hogy mindenkiről és mindenkiért szól, aki közel s távol az adott közösség tagja. És úgy kell megszólítania a környezetét, hogy az ténylegesen megszólítva érezze magát. Ehhez pedig ki kell lépnie abból a skatulyából, amelyet kőfallal maga köré épített. A jó városi színház társadalmilag felelős színház. Tudatában van annak, hol él és működik, tanulja a várost, tanulja az embereket, és reagál is a környezetére, párbeszédet generál, közös játékra ösztönöz, kritikus gondolkodásra nevel. Sokan félreértésben vannak, mert a társadalmi folyamatokra való érzékenységet, a köz dolgai iránti fogékonyságot és az ebből fakadó politikus színházi magatartást úgy állítják be mint (aktuál)politizálást. Ez badarság. És merő rosszindulat. Egy városi színház nem lehet nem politikus. Az a városi színház, amelyik nem politikus, el is vesztette minden figyelmét, érzékenységét és nyitottságát az iránt a közösség iránt, amelyért dolgozni akar. Ha a városi színházak repertoárja egy az egyben le- és felcserélhető, akkor baj van, mert nincs halló fül és látó szem a helyi viszonyokra.

Ha a városi színházak ugyanazt a bő két-három tucatnyi színművet forgatják maguk között, az hiátus, és nem erény, mert azt jelzi, hogy a megélhetési-termelési szempontok előbbre valók a kreatív alkotómunkánál. Ha a fennen lobogtatott népszínházi eszménynek, amely szinte kivétel nélkül minden színigazgatói pályázatból visszaköszön, nem része az igényesség, a színvonal, a tenni akarás, a tűz, akkor egyszerűbb – és talán költségkímélőbb is –, ha vándortársulatok turnézzák végig az országot a honi drámairodalom örökbecsű klasszikusainak egyenrendezéseivel, ahogy erre már mutatkoznak is jelek (vö. Déryné Társulat). Ha egy városi színház profiljába nem vagy alig férnek be (még csak nem is kortárs, de) ötven évnél fiatalabb drámák és színpadi szövegek, az bajosan nevezhető igazán korszerű színháznak. Ha egy városi színház nem fordít figyelmet az új színházi formákra, nem telik meg fiatal tehetségek energiáival, újító szándékaival, elveszti a kapcsolatot a mával. Ha egy városi színház csak szórakoztatni akar, semmi mást, akkor összetéveszti a szó eredeti, görög jelentésében vett teátrum feladatát a cirkusszal. „Egy kulturált ország színházi élete akkor egészséges, ha tehetséges és ambiciózus emberek – akár pozícióban vannak, akár pozícióba akarnak kerülni – hitelképesen bizonyítják, hogy izgalmas színházat tudnak csinálni, s ebben támogatja őket mind a fenntartó szerv, mind a szakmai és állampolgári közvélemény (utóbbi úgy is mint közönség). Ha e feltételrendszerből kivonnak két elemet – a minőséget és a kockázatot – megindul az erózió."[1] Az idézet Koltai Tamástól származik, és egész pontosan húsz évvel ezelőttről. Ne tegyünk úgy, mintha megállt volna az idő.

A szerkesztőség

1 Koltai Tamás, „Káeuróp a", in *Bohóc ül a koronában – Színikritikák*, Budapest: Palatinus Kiadó, 2002, 233.

AZ ÉN SZÍNHÁZAM

Színigazgatói credók Debrecentől Veszprémig

Huszonegy nem fővárosi színigazgatót kérdeztünk meg körkérdésben arról, mi az a színházeszmény, amelyet most, jelenkorunkban hitelesnek, előremutatónak és a helyi közösség számára is adekvátnak és korszerűnek tart. Kérdéseink a következők voltak:

1. Mi az a színházi credo, amit igazgatóként magáénak vall?

2. Hogyan fest az Ön olvasatában egy releváns, 21. századi vidéki/városi kőszínházi koncepció?

3. Hogyan képzeli el az Ön által vezetett színház szerepét a helyi kultúra, a helyi közösség életében?

A huszonegy színigazgatóból megkeresésünkre kilencen reagáltak, válaszaikat – ahogy érkeztek: hol kérdésekre bontva, hol összefüggően – városok szerint alfabetikus sorrendben, minimálisan szerkesztve közöljük.

DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ

Gemza Péter

1. 2018-ban egy olyan pályázatot adtam be a Csokonai Színház vezetésére, amely a debreceni teátrum valóságára épített, figyelembe vette a rendelkezésre álló és fejlesztendő infrastrukturális és személyi feltételeket, ugyanakkor egyértelmű irányokat és célokat fogalmaztam meg. Alapelvként fektettem le, hogy Debrecenre mint európai regionális központra tekintek, hogy nyitni szeretnék a fiatal alkotók és a színházi nevelés felé, illetve hogy a közösséget minden formájában – társulati, városi, regionális, nemzeti – értéknek tartom. Ezen elvek határozzák meg a Csokonai intézményi stratégiáját. A nemrég kiadott etikai kódexben (amellyel arra törekedtünk, hogy a hazai kulturális intézményrendszer legkonkrétabb és legkomplexebb ilyen típusú dokumentuma legyen) egyértelműen fogalmazunk a debreceni társulat küldetését illetően: „A Csokonai Színház a nemzetközi művészeti áramlatokkal termékeny kapcsolatot ápoló, nyitott, innovatív alkotóközösség. Művészeti programjában központi szerepet kap a regionális és nemzeti értékek legmagasabb színvonalon történő képviselete, a kortárs dráma és az általa felvetett társadalmi kérdések, a színházi nevelés és a fiatal alkotókkal való együttműködés."

Gemza Péter. Fotó: Debreceni Csokonai Színház archívum

2. Abban biztos vagyok, hogy a vidékiség vagy a kőszínháziság (a kettő együtt pedig különösen) nem jelentheti azt, hogy egy színház lemond a 21. század követelményeiről. A Csokonai Színház vezetőjeként fontos számomra, hogy Debrecenre ne provinciális végvárként, hanem regionális központként gondoljunk, és hogy a kőszínház ne az innováció hiányát, hanem erős társulatot, széles műfaji spektrumot, stabil működést, nemzeti színházi felelősséget jelentsen. Ez utóbbit erősítette meg a tény, hogy a 2020 augusztusában készült, vitrinszínházi *Hamlet*-produkciónk bekerült a Highlights of Hungary legjobb kreatív teljesítményei közé. A Csokonai Színház elkötelezett a kortárs dráma és az általa felvetett társadalmi kérdések képviselete mellett, a DESZKA Fesztivál és az évi 3-4 ősbemutató fontos vállalás. Az elmúlt években olyan társadalmi ügyekről beszéltünk kortárs szövegek segítségével, mint a gyermekhalál, a függőségek, az iskolai bullying vagy a családon belüli erőszak. Az én szememben a 21. századi színház mint intézmény maga mögött hagyja a szokásjogot. Napjaink kihívásainak megfelelő szervezeti struktúrát alakít ki, újrafogalmazza azokat az etikai alapelveket, melyek a társulat mindennapi működését irányítják, és 21. századi eszközökkel, 21. századi kérdésekről is kommunikál. A felújítás alatt álló színházépületek olyan infrastrukturális lehetőségeket biztosítanak majd, ahol a színháztechnika és a térélmény is 21. századi, nem csak a tartalom.

3. Az individualizmus nagymértékben gyengíti a bizalmi kapcsolatokat, így a közösségek erősítése és a fokozott társadalmi szerepvállalás lesz a jövő színházának feladata. A Csokonai Színház a minőségi – de nem a populáris és az elit bináris rendszerében magát elhelyező – kultúra legfontosabb pillereként a helyi közösségekre nyitott, széles műfaji spektrumon játszó előadó-művészeti szervezet. A debreceni színház a hazai színházi repertoár megújítójaként érzékenyen reagál a szélesebb értelemben vett régió aktuális kérdéseire, a 21. századi európai társadalom problémáira. Fontos számomra, hogy a Csokonai katalizátorként működjön egy egyre növekvő nemzetközi közösséget is magába foglaló európai középváros, egy gazdaságilag dinamikusan fejlődő egyetemi város kultúrafogyasztó rétegének formálásában. Emellett a debreceni színház egyfajta inkubátorként kínálkozik a helyi és a távolabbról érkező, de Debrecennel és a régióval párbeszédet kezdeményező tehetséges alkotók számára.

EGRI GÁRDONYI GÉZA SZÍNHÁZ
Blaskó Balázs

1. A kultúraközvetítés leghatékonyabb, esszenciális műfaja a színház, hiszen egyedül a színház tud ma szintetizáló-komplex, gyors és hatékony választ adni példafelmutató, sajátos lehetőségeivel a morális biztonságát vesztett köz- és magánélet kétségbeesett kérdéseire: Ki vagyok? Hová megyek? Van-e értelme az életemnek? Lehetek-e boldog?

A színház véleményformáló erő, a színházteremtés véleményformálás. A kiérlelt, megfogalmazott és állhatatosan képviselt vélemény: magatartás. A magatartás: példa.

A harcaiban edződött, nagy lélek megnyilvánulásai s az önmagához hű, példaértékű magatartás legyen emblematikus lenyomata az oly régóta hiányolt nagy, emberi, köz- és magánéleti mintáknak.

A színház hitalapú misztériumjáték. Drámai töltete a jó és rossz, a hit és kísértés, a vágy és szenvedély, az önmérséklet és önkorlátozás határainak kijelölése, végső soron a „Szabad-e azt, amit lehet?" – szabad-e megtenni korlátozás nélkül, amit módunkban áll megtenni – örök dilemmája.

Ez a művészet (színház) örök tárgya, alfája és ómegája. A tételt a végletekig leegyszerűsítve: az ember örök döntéskényszere „Isten és ördög" között a lelkiismeret nyugalmáért folytatott küzdelemben. E harc eredménye a moralitás, az erkölcsi megbékélés, fölmagasztosulás vagy a bukás, gyónás, a megbocsátás elnyerésének reménye.

Ez a végtelen történet ismétlődik az alapművekben, az óriáskerék forog, a végkifejlet ismert, a folyamat mégis újra és újra katartikusan lenyűgöző. Ezen örök ismétlődés és örök változás felmutatása a legklasszikusabb színházi érték.

Az igazságfelismerés empatikus, érzelmi átélésének kiváltása, e felismerés létrejöttének optimális, atmoszferikus

Blaskó Balázs. Fotó: Gál Gábor

megteremtése a legmagasabb rendű színházi, művészi cél. Ez az érzet a megtisztulás kegyelmi állapota: a katarzis. *Katarzis nélkül nem létezhet színház.*

Úgy is fogalmazhatnék, hogy a fentiekben szereplő és körvonalazott színházeszmény testesíti meg a 2011-ben a színházi köztudatba emelt és azóta is különböző előjelekkel nevemhez kapcsolódó „A remény színháza" ars poeticáját. A tagadás helyett az állítás, a „nem" helyett az „igen" kultúráját érdemes megteremteni. *A lét értelmetlensége helyett a konstruktív életigenlés értelmét kell sugároznia a színháznak.*

2. „Klasszikus-konzervatív értékeket tükröző, közvetítőeszközeiben modern, nemzeti népszínház." Ez a koncepcionális mondat, mindhárom nyertes igazgatói pályázatom címoldalának jelmondata.

Meggyőződésem, hogy a műfajok sokszínűségét kiszámítható egymásutániságban, sorrendszerűen felvonultató műsorterv szolgálja leginkább egy kiemelt kategóriájú vidéki kőszínház alaptevékenységi küldetését.

A Gárdonyi Géza Színház elmúlt 10 évében kialakult az alábbi műfaji sorrend: október eleje – alapvető társadalmi kérdéseket felvető produkció; október második fele – mesejáték; november közepe – operett; december eleje – középfajú dráma (vígjáték, krimi stb.); január második fele – olyan zenés játék, amely a legszélesebb közönség rétegek számára vonzó, a legnagyobb bérletszámot köti le (pl.: *A padlás, A dzsungel könyve* stb.); február eleje – mesejáték; március eleje – önálló táncprodukció a GG Tánc Eger tagozati együttes önálló előadása; április eleje – vígjáték, színmű.

3. A vidéki színházak közönséglátogatottságának megoszlása, és ezáltal a helyi közösség részvétele egy-egy megye legnagyobb kulturális intézményének életében, annak jelentőségét illetően, szinte minden vidéki színházra vonatkozóan azonos. Elsősorban a jövő színházba járó generációinak kinevelése, e korosztályok színházba szoktatásának érdekében a nagyóvodások, alsó és felső tagozatos általános iskolások, középiskolások, egyetemisták jelenléte, ezen generációk minőségi színházi élményhez juttatása a legalapvetőbb célunk. Bérletes nézőink kétharmadát ezen korosztályok adják. Az elmúlt 10 év műsorterveit a magyar és a világirodalom drámairodalmának az iskolai és érettségi tanagyagokkal való megfeleltetése vezette, az említett oktatási intézmények tanárainak megelégedésére. A felnőtt korosztályok kiszámítható és megtapasztalt kulturális igényeit a fentiekben megfogalmazott színházeszmény és küldetéskoncepció szerint, a visszaigazolások tükrében az egri Gárdonyi Géza Színház közönsége teljes megelégedésére tudja szolgálni.

GYŐRI NEMZETI SZÍNHÁZ

Forgács Péter (leköszönő igazgató)

1. Az a hitvallás, hogy a színháznak egy „béke szigetének" kell lennie.

Felnyitotta a szemünket a jelenlegi helyzet, hogy a színház akkor működik maradéktalanul, ha sem külső, sem belső behatás nem befolyásolja az alkotói munkát, hiszen csak úgy lehet dolgozni és alkotni, hogyha a művészeknek semmi másra nem kell koncentrálniuk, csak a művészi munkára. Lehet, hogy ez patetikusan hangzik, de a színházművészet egy olyan közeg, ahol békében és nyugalomban lehet alkotni. Vagyis mindig is arra törekedtem és törekszem az életben, hogy ezek a feltételek meglegyenek. Ez az én hitvallásom.

2. Vidéken színházat csinálni nagyon nagy felelősség, sokkal több odafigyelést igényel – különösen a nézők tekintetében –, mint egy fővárosi kőszínházban. Mondom ezt azért, mert vidéken minden ízlésnek meg kell felelni, hiszen egy vidéki városnak egy meghatározó színháza van, amelynek ki kell elégítenie mindenfajta réteg igényét. Vagyis egy vidéki színházban nem csinálhatsz rétegszínházat, nem működhet. Ellentétben a fővárossal, ahol a nézők külön-külön is megtalálják az igényüknek megfelelőt, hiszen aki alternatív színházat szeretne látni, azt is megtalálja ugyanúgy, mint az, aki egy klasszikus színházi produkciót szeretne megtekinteni.

Nem kerülhetjük ki azt a feladatot, hogy vidéki nagyvárosban – különösen egy Nemzeti Színház tekintetében – meg kell felelni a klasszikus népszínházi törekvéseknek, de el kell kalauzolni a színházba járó polgárokat mélyebb rétegek felé

Czajlik József. Fotó: Kudász Gábor

is. Összességében ez a nehéz feladat egy vidéki színházigazgató számára.

3. Győrnek páratlan színvonalú kulturális élete van ezért is jogos az elvárás a színházzal szemben, hogy méltó legyen a város pezsgő életéhez. Bátran kijelenthetem, hogy a Győri Nemzeti Színház számokban mérhető módon és a közhangulaton is érezhetően jól szerepel. Mindenképpen szeretném, hogy a színház, ahogy eddig is, szerves része legyen Győr kulturális életének. Olyan közös programok megvalósításával, melyekkel színesebbé, gazdagabbá tehetjük a város életét. Nem szembemenve a város kulturális elvárásaival, épp ellenkezőleg, kiegészítve azokat, és így megalkotva egy gazdag, pezsgő művészi világot.

Konkrétan egy nagy tervet osztanék meg: a város életéből hiányzik egy olyan zenés színházi fesztivál, amely országosan is kuriózum lehetne. Magyarországon sehol sem rendeznek musicalfesztivált – a mi színházunk infrastruktúrája, a város idegenforgalmi fogadóképessége lehetővé tenné egy ilyen nagyrendezvény megvalósítását.

KASSAI THÁLIA SZÍNHÁZ

Czajlik József

A kérdés a 21. században is, úgy gondolom, a helyi adottságokhoz és meghatározottságokhoz képest lehet releváns. Nem ismerem az általános érvényű koncepció kulcsát. Mindennemű kiterjesztés a helyi színház színpadát a helyi közönségtől elválasztó vonalnál kezdődik. Nem hiszek a közpénzen fenntartott, nem fővárosi kőszínházat egy általános térbe képzelő, minden tér- és időbeli meghatározottságot figyelmen kívül hagyó művészeti koncepció megvalósításának sikerességében, legyen az a koncepció bármily különleges. Úgy érzem, a szó legszorosabb értelmében vett függetlenség az alternatív forrásokból finanszírozott szabad alkotói műhelyek és egy nagyon határozott, autonóm művészeti gondolat köré felsorakozott alkotói csoportok sajátja. Meghagyva mindkét elképzelés hitelességét, úgy gondolom, ha a mai, közintézményként működő színházak vezetői nem ismerik a helyi legendák és tévhitek világát, a történelmi és helytörténeti viszonyok rendszerét és a közvetlenül a színház épülete mellett elhaladó és abba belépő emberek – ha úgy tetszik, a város és közvetlen környezete – legégetőbb problémáit, igényeit és vágyait stb., akkor releváns koncepció nagyon ritkán születhet.

A mi színházunk tájoló színház. Ez arányaiban azt jelenti, hogy az előadásaink 30–40 százalékát játsszuk csak le a székhelyünkön, azaz Kassán, a többi előadást a megye, Szlovákia és Magyarország különböző pontjain, városokban, településeken, színházakban, művelődési központokban, szabadtéren. A meghívásunk célja, a közönség összetétele, ezzel együtt az igényszint és a nézői érzékenység, valamint az infrastrukturális feltételek is állandóan változnak.

Egy-egy bemutató útja mindig a kassai törzsközönség és bérletesek előtt kezdődik el – még akkor is, ha az adott előadás célközönsége pl. a kisebb településen lakó, színházat nagyon ritkán látogató közönség lesz –, mert szeretnénk visszahívni, visszacsábítani őket a színházba. Ez azt jelenti, hogy egy-egy bemutató más-más közönséget céloz meg. Azok a nézők, akik rendszeresen látogatják az előadásainkat, de még soha nem jártak a kassai Thália Színház épületében, sokkal többen vannak, mint azok, akik a székhelyünkön már láttak legalább egy előadást.

Emiatt a mi közönségünk elégedettségi szintjét és igényeit lehetetlen összességében lemérni és értelmezni. Egy-egy város vagy település, régió és ország igényszintjeit külön-külön kell lemérni, és arra (releváns) válaszokat keresni. Így áll összsze egy évadterv, egy koncepció. Nagyon ritka az az előadás, amelyik minden rétegnél sikeres. Itt is általában inkább a biztosan elvárható hatásokra épülő színművek és musicalek győznek, és kevésbé az egyedi, szlovákiai magyar létérzésekre és közhangulatra épülő előadások. De mindkettőre van példa. Ahogy van példa a kettő ötvözésén alapuló, széles tömegeket nagy helyi értékkel megszólító előadásra is. Fontosnak tartom a közösségi témák felvetését és a néző kicsalogatását a nézőtér sötétjéből. Vannak olyan előadásaink, ahol a néző szavaz, dönt vagy beszél – elmondja, amit gondol.

Minden évadunkat egy konkrét gondolat vagy célmondat köré építjük fel. Egy érzésre, egy problémára vagy jelenségre fókuszálva. Különböző előadásokon, stílusokon és műfajokon keresztül próbálunk válaszokat adni az évad célmondata által kiváltott kérdésekre. Így tematizáljuk a darabválasztás első ránézésre esetlegesnek tűnő ellentmondásait. Ez nem min-

denkinek fontos. Sokaknak fel sem tűnik, de a legigényesebb nézőink figyelik és várják a közös nevezőt, keresik a szándékot mozgató fő gondolatot.

SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ
Barnák László

1. A közösségnek, a közösséggel együtt kreatív élményt adni. Ahogyan a színpadon is a csapatjáték működtet egy előadást, úgy az intézményvezetésben is szükséges a szűkebb és tágabb munkatársi környezetre való odafigyelés, a velük való építő együttműködés. Naprakésznek kell lenni a művészeti, társadalmi kérdések és változások tekintetében, hogy érvényes válaszokat tudjak adni mint vezető és mint művész. Ennek a nyitottság, az empátia, a tanulásvágy és a konstruktivitás az alapja, amit az elmúlt időszakban a rugalmasság is ki kellett hogy egészítsen.
2. Jó lenne a népszínház kifejezés helyett olyan megfogalmazást találni, amiben a különböző generációk elérésének szándéka, az eltérő színpadi műfajok iránti érdeklődés fenntartása, a helyi közösséget megmozgató tartalomgyártás, a magas színvonalú művészi megközelítés és megvalósítás együtt jár a sokcsatornás, innovatív megoldásokat – technikailag is – kereső kommunikációval. A helyi közösség értékszemléletének ismerete és fejlesztése is cél. A művészeti program meghatározója az alkotók, elsősorban a rendezők személye, nemcsak a készülő előadások, hanem a társulat fejlesztése okán is. Klasszikus és kortárs szerzők megfelelő egyensúlya biztosítja az egyetemes értékek és a korszellem találkozásának dinamikáját. Reflexió a társadalmi változásokra és változásokat generáló társadalmi szerepvállalás elegye szabja meg azt az irányt, ami az intézmény küldetését meghatározza.
3. Központi helyre kell pozícionálni a színházat az adott városban, régióban, hiszen a kultúra területén a színház éri el a legtöbb embert hosszú távon. Egy kőszínház átlagosan 8–9 hónapon keresztül nyújt kulturális élményt, és ez nem csak színielőadásokat kell hogy jelentsen. Komolyzenei koncertek, táncelőadások, gálaműsorok is a repertoár részét képezik. Találkozási pont a kultúrafogyasztó polgárok számára, kultúrára nevelő közeg a diákoknak, kísérletező szellemi bázis azoknak a művészeknek, akik megfordulnak benne. A város kulturális értékét erősítve városmarketing szempontból is igazodási pont.

A Szabadtéri Játékok országosan is ismert és elismert kulturális brand, amit nemcsak ezen a szinten tartani komoly feladat, hanem olyan előremutató szellemiséget és menedzsmentszemléletet igényel, ami által működése a jövőben is követendő példa lehet.

SZOMBATHELYI WEÖRES SÁNDOR SZÍNHÁZ
Szabó Tibor

1. A totális színházban hiszek. Olyan színházban, ahol együtt van a szó, a test, a mozgás, a tánc, a zene, a látvány, a gondolat és a szenvedély. Mindez együtt elengedhetetlen követelménye a ma színházának. Azt szeretném, ha a Weöres Sándor Színház egy határozott arculatú, hosszú távon tervező és gondolkodó, a társművészetekre is nyitott alkotóműhellyé válna. Hiszem és vallom, hogy a színház képes komoly gondolatokat közvetíteni úgy is, hogy közben a befogadó, vagyis a néző olyan esztétikai élményhez jut, amire még hosszú ideig emlékezni fog.
2. Azt gondolom, hogy egy vidéki város kőszínházának a műfaji sokszínűségre kell törekednie, nem lehet rétegszínház. A színház a 21. században is akkor szolgálja leginkább azt a közösséget, amelyben létezik, ha ezt a szolgálatot az aktuális problémákra reflektálva, kortárs színházi eszközökkel teszi – a hagyományos eszközökből megőrizve mindazt, ami érték, és megfelel az újszerű kihívásoknak –, rávezetve a mindenkori nézőt arra a felismerésre, hogy egy vidéki színház nem feltétlenül csak egy szórakoztatóipari termékeket előállító üzem.
3. A Weöres Sándor Színház Szombathely és Vas megye egyik vezető művészeti intézménye, így nemcsak helyi, hanem regionális kultúraterjesztő szerepe is van. A városvezetés részéről megfogalmazódott az igény Szombathely kulturális és művészeti stratégiájának a kidolgozására. Ebből fakadóan is szoros együttműködésre törekszünk a szombathelyi művészeti és kulturális intézményekkel, hogy a lehető legrövidebb időn belül kidolgozzunk egy olyan közös javaslatcsomagot, amely hatékonyan tudja szolgálni a város kulturális életét.

Barnák László. Fotó: Szabó Luca

Crespo Rodrigo. Fotó: Prokl Violetta

TATABÁNYAI JÁSZAI MARI SZÍNHÁZ, NÉPHÁZ
Crespo Rodrigo

A kérdésekre a legutóbbi pályázatomból vett részletekkel válaszolnék. Ugyanakkor az elmélet mellett talán az is fontos, hogy mit tudunk belőle megvalósítani. Ezért – igaz, csak felsorolásként – leírtam az elmúlt öt évad bemutatóit.[1]

„A pályázatban általam vállaltak szerint a Jászai Mari Színháznak a megye első számú kulturális központjaként – folyamatosan tágítva vonzáskörzetét – nem is lehetett más célja, mint hogy a műfaji sokszínűség mellett esztétikai elveiben igényes, valóságos problémákat felvető előadásokat hozzon létre, az intézmény fő profiljában a tartalmasan szórakoztató polgári színházi előadásokkal."

„Egy vidéki színháznak egyszerre kell tudnia és kínálnia mindent, műfajok és stílusok tekintetében, hiszen nincs alternatívája. Egy vidéki színház csak népszínházként működhet. Mit értünk ez alatt az elkoptatott, mégis homályos fogalom alatt? Legfőképpen azt, hogy a népszínház minden nézői igényt ki kell hogy elégítsen. Nem mondhat le egy korosztályról sem, fogékonynak kell lennie minden réteg problémái és preferenciái iránt. Repertoárját a műfaji sokszínűség kell hogy jellemezze, ugyanakkor közérthetőnek is kell lennie. Az eszményképem egy olyan népszínház, amely képes minden műfajt művészszínházi igényességgel megszólaltatni, ugyanakkor előadásairól élménnyel távozik az egyszerűbb néző és a vájt fülű is. Hiszek abban, hogy lehetséges olyan előadásokat létrehozni, amelyek nem riasztanak el senkit sem a színháztól, ugyanakkor az értő közönség számára tele vannak valami »plusszal«.

Kitartó, ügyes munkával a jó színház szép lassan meg tudja emelni a nézői igényszintet. Ehhez az szükséges, hogy mindig az aktuális igényszinthez képest egy lépéssel előbb járjunk: egy fokkal bátrabb színházi eszközökkel éljünk, mint amikhez nézőink hozzászoktak, egy fokkal jobban számítsunk fantáziájukra és asszociációs készségükre, mint amennyire kényelmes, egy fokkal bonyolultabb struktúrájú, mondanivalójú, egy fokkal érzékenyebb problémát feszegető darabokat vegyünk elő, mint amire számítanak."

„A színház alapvető feladata, hogy emberi sorsokat mutasson be (ezzel is szembesítve a nézőt saját életével), minden korban érvényes, alapvető emberi és erkölcsi dilemmákra kérdezzen rá, reflektáljon az aktuális, a nézők életét is befolyásoló, őket is érintő, foglalkoztató társadalmi problémákra, ezzel alakítva a nézők gondolkodását, fejlesztve érzelmi intelligenciájukat. Az önmagát komolyan vevő, felelősséggel bíró, nem az olcsó sikert hajhászó színház látni tanít. Ez egyrészről azt jelenti, hogy emberi sorsokat, jellemeket, magatartásmintákat látva a hétköznapokban is egyre jobban rá tudunk látni önmagunkra és környezetünkre. Megérteni a színpadi hősök motivációit, reakcióit segít jobban megérteni a saját életünket és mások szempontjait egyaránt, összességében pedig értőbb, érzőbb, empatikusabb lényekké válnunk. Másrészről – mivel

1 2016/2017 – Székely Csaba: *Kutyaharapás* (r.: Szikszai Rémusz), Kiss Csaba: *Nappalok és éjszakák* (r.: Kiss Csaba), Peter Shaffer: *Black Comedy* (r.: Simon Kornél), Spiró György: *Az imposztor* (r.: Szikszai Rémusz), *Kalauz Jutka* (r.: Böhm György), Várkonyi Mátyás–Miklós Tibor: *Sztárcsinálók* (r.: Nagy Viktor), Robert Thomas: *Nyolc nő* (r.: Guelmino Sándor)
2017/2018 – Tadeusz Słobodzianek: *A mi osztályunk* (r.: Guelmino Sándor), Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban* (r.: Guelmino Sándor), Bolba Tamás–Szente Vajk–Galambos Attila: *Csoportterápia* (r.: Simon Kornél), Reginald Rose: *Tizenkét dühös ember* (r.: Paczolay Béla), Ferdinand von Schirach: *Terror* (r.: Vidovszky György), Friedrich Schiller: *Stuart Mária* (r.: Forgács Péter)
2018/2019 – Martin Sperr: *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* (r.: Guelmino Sándor), William Shakespeare: *Macbeth* (r.: Szikszai Rémusz), Vajda Katalin: *Anconai szerelmesek* (r.: Megyeri Zoltán), Molnár Ferenc: *Az üvegcipő* (r.: Czukor Balázs), Jaroslav Hašek: *Švejk* (r.: Tapasztó Ernő), Mark Haddon–Simon Stephens: *A kutya különös esete az éjszakában* (r.: Guelmino Sándor)
2019/2020 – Joe Masteroff–John Kander–Fred Ebb: *Cabaret* (r.: Béres Attila), Pintér Béla: *Szutyok* (r.: Guelmino Sándor), Andrzej Saramonowicz: *Tesztoszteron* (r.: Horváth Illés), Mohácsi István: *Francia rúdugrás* (r.: Crespo Rodrigo), Réczei Tamás: *Vonat elé leguggolni* (r.: Czukor Balázs), Andrew Bovell: *Ha elállt az eső* (r.: Guelmino Sándor), Anders Thomas Jensen: *Ádám almái* (r.: Vidovszky György), Ivan Viripajev: *Részegek* (r.: Sebestyén Aba; *pandémia miatt elmaradt*)
2020/2021 – Dés–Nemes–Böhm–Korcsmáros–Horváth: *Valahol Európában* (r.: Szabó Máté), Christopher Hampton: *Veszedelmes viszonyok* (r.: Guelmino Sándor), Paolo Genovese: *Teljesen idegenek* (r.: Szikszai Rémusz), Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *A revizor* (r.: Fehér Balázs Benő), Tasnádi István: *Közellenség* (r.: Vidovszky György), Joe Orton: *Amit a lakáj látott (a kulcslyukon át)* (r.: Guelmino Sándor)

a színháznak nem csak ez a dolga – önálló művészeti ág lévén meg kell tanítania nézőit a saját eszközeit is látni. Egy hagyományos előadásban minden az, ami: olyan, mint egy képeskönyv, realisztikus ruhák és jelmezek vannak, minden egy az egyben »fogyasztható«. Ám ahogy a gyorséttermi ételekhez szokott ízlelőbimbóknak tanulási folyamat eljutni a csúcsgasztronómia kifinomult, bonyolult ízhatásainak értékeléséhez, úgy tanulási folyamat vezet pl. az asszociatívabb színpadi tér jeleinek dekódolásához. Rá kell szoktatnunk közönségünket, hogy használják fantáziájukat, és a meghökkentőbb vagy elvontabb színpadi formák megfejtésében szellemi élvezetet találjanak. A lelkiismeretes színházi alkotónak dolga ínyenceket nevelnie."

VÁCI DUNAKANYAR SZÍNHÁZ

Dr. Varga Katalin

Én magam alig egy éve kerültem a Váci Dunakanyar Színház élére, ráadásul szakmai berkeken kívülről, jogászként. Hasonló „véletlen" eredményeképp lett a színház vezetésében társam Molnár Bence színművész, aki a művészeti irányokért felel. Vállalásunk önmagában sem volt könnyű út, amelynek a világjárvány okozta színházbezárás rögtön kényszerpályát is adott.

Hitvallásunk egyszerű és világos emberi alapértékekre épül, ezek pedig: az alázat, a tisztelet és a szeretet. A dolgunk csupán annyi, hogy az értéket hordozó kultúra és művészet iránti alázattal, a nézők iránti tisztelettel és az alkotók, előadóművészek iránti segítő szeretettel végezzük a munkánkat.

Vác egy harmincezres lélekszámú, nagy múltú és értékekben rendkívül gazdag kisváros, e jellemzők mindegyikét a színháznak is tükröznie érdemes. Épp ezért nem célunk – és adottságaink révén ennek nem is lenne realitása –, hogy alternatívát próbáljunk nyújtani a nagy múltú, kultúrpalota léptékű, minden erőforrással megáldott patinás kőszínházaknak, ez szereptévesztés mellett teljesíthetetlen is lenne.

Mi, világosan látva adottságainkat és az azokban rejlő előnyöket, kettős célt tűztünk magunk elé: egyrészt kiszolgálni Vác és vonzáskörzete lakóinak a napjainkban leginkább jellemző kultúrafogyasztási igényeit, ami a művészet szórakoztató és feltöltő, de nem tanulságok nélküli küldetésével esik egybe. Másrészt szeretnénk találkozási pontjává válni mindazon kezdeményezéseknek, amelyek feszegetik a klasszikus magyar színjátszás határait, legyen szó akár határon túli színházak vendégjátékairól, akár kisebb hazai alkotóműhelyek előadásainak befogadásáról. A 21. század kihívásai között számunkra a legfontosabb, hogy teret adhassunk a színházi előadásmód megújulásának, emellett a művészet elgondolkoztató és igényességre nevelő küldetésének is. Álmunk, hogy e két szempontot ötvözni is képesek leszünk, egyúttal alkalmasak is arra, hogy a klasszikus és egyetemes értékeket kimondva egy új közlésmódot is megjeleníthessünk. Bízunk benne, hogy ez az új hang figyelemre és továbbgondolásra méltón érinti majd meg napjaink képességeiben, elvárásaiban is újszerűen felnövő, de belül rendkívül érzékeny és nyitott generációjának tagjait is.

Ha a klasszikus kőszínházi fősodorban nem is, de városunk életében kifejezetten alkothatunk maradandót és újat. A kultúra értékei egyes platformokon napjainkra számtalan helyről és bőséges kínálatban váltak elérhetővé, mégis fontos feladatunk, hogy a városi intézményekkel, a művelődési központtal, a térségi televízióval, a múzeumokkal testvéri partnerségben együttműködve meghatározó „tartalomszolgáltatóvá" váljunk.

Egyediségünk, szerethetőségünk épp a kisvárosi, közvetlen és emberközeli viselkedésmódunkból adódhat, amelynek elengedhetetlen része kell legyen, hogy az itt élő, értéket teremtő alkotó lángokat mi rendezzük egy irányba, és alázatos szeretettel töltsük meg ezzel a közös fénysugárral a bennünket elfogadó és szerető emberek életét.

VESZPRÉMI PETŐFI SZÍNHÁZ

Oberfrank Pál igazgató és
Kellerné Egresi Zsuzsanna igazgatóhelyettes

A Veszprémi Petőfi Színház vezetése 7 évvel ezelőtt fogalmazta meg jelmondatában azt, amit akkor is, most is fokozottan magáénak érez: „Közösségben a közönséggel!" A veszélyhelyzetben a jelmondatot kiegészítettük: „Minden helyzetben közösségben a közönséggel!"

Úgy vezetjük a Színházat, ahogy azt a veszprémi közönség érdekében a legmagasabb szinten, leginkább átérezhető, megélhető módon tehetjük. Koncepciónkat a való élet és a tapasztalatok hívták elő, az nem valamiféle íróasztalnál készült program.

Évek óta a legnagyobb jelentőségű felismerés vezet bennünket, vagyis az, hogy *a társadalom mentálhigiénés terepének legfontosabb eszköze az* élő, gyógyító, feltöltő erőt adó *színház*.

Tehát túl azon, hogy minden évben egy újabb „portfólión" keresztül létrehozzuk az ún. népszínházi kínálatot (5+1 nagyszínházi és 5 játékszíni bemutató), *társadalmi szerepvállalás*unk útján szolgálni, megérinteni, felemelni, állandóan animálni igyekszünk a veszprémi lakosságot.

Ezt célozzák a színházi térben és annak környezetében megrendezett események (nyílt napok, Bérletek éjszakája, Gyereknap, Lélektől lélekig Érzékenyítő Fesztivál, Rátonyi Róbert Operettfesztivál, gyerek- és ifjúsági táborok stb.) és a „külsős" programok (VIP – Veszprémi Ifjak Pontja a Kossuth utcán, „Maradj otthon, majd mi megyünk!" és „Önök kérték, mi teljesítjük!" programok, Kultúra Napja az általános iskolákban, „Színházat a hősöknek!", Egészségnapok, együttműködések a Fagyöngy [mellrákellenes] Alapítvánnyal, az Auticentrum Egyesülettel, a Csolnoky Kórházzal stb.). De ugyanez a szellemiség vezetett bennünket, például mikor bevezettük 75 év fölötti bérletes nézőinknek az ingyenes bérletet a Korhű program keretében.

Nagyon fontos belátni, hogy a színház nem velünk kezdődött Veszprémben sem, hiszen ami az alapokat illeti, a Medgyaszay István tervezte, 1908-ban elkészült színházépület megnyitásával új lendületet kapott a kulturális élet, és az 1961-ben megalakuló és azóta is jól működő önálló társulati és bérletes rendszer a színházba járási szokásokat is új alapokra helyezte. És bár óriási egyéniségek nőttek ki a veszprémi színházból, indították innen pályájukat vagy fordultak meg itt néhány évig, a Színház mégiscsak a polgárok akaratából született meg, és ma is értük van, az ő pénzükből működik. Nem szabad a színházat önmegvalósító szándékokkal kisajátítani, legalábbis egy megyeszékhelyen nem. És fontos, hogy nem magánszínházról van szó. Egy közönség van, a Színház pedig adottságai folytán inkább kamaraszínház méretű.

MOLNÁR ZSÓFIA

PAPÍRFORMA

Fenntartói nyilatkozatok

A városi színházak feladatát és helyi értékét firtató körkérdésünkkel nemcsak a színházak vezetőit, de a fenntartó önkormányzatokat is megkerestük. A helyi politika részéről jobb volt a válaszadási hajlandóság: a tizenhét megkérdezett polgármesteri hivatalból tíz válaszolt – Békéscsaba, Debrecen, Kecskemét, Miskolc, Pécs, Tatabánya, Székesfehérvár, Szombathely, Szolnok, Veszprém –, sőt, egy helyről két válasz is érkezett. Álljanak itt is a kérdéseink:

1. Mi a városvezetés víziója a város színházáról, milyen szerepet, funkciót szán neki a helyi közösség életében?
2. Hogyan néz ki az Önök olvasatában egy releváns, 21. századi vidéki kőszínházi koncepció?
3. Van-e erre vonatkozó szakmai programja, részletesen kidolgozott szempontrendszere az önkormányzatnak, amely alapján méri, monitorozza az intézmény teljesítményét?

A hazai színházi struktúra nehezen mozdul, nem szívesen feszegeti a történetileg rögzült kereteket. És minden bizonnyal nem is a fenntartó dolga, hogy megpiszkálja a jól bevált színházcsinálási szokásokat – neki leginkább csak érdeke, hogy a felügyelete alatt álló kulturális intézmény, ha anyagilag nem is, lehetőleg társadalmilag kifizetődően működjön. De ne higgyük, hogy ez magyar sajátosság, azokban az országokban, ahol többnyire a társulati színjátszás uralja a színházi életet, ugyanúgy csak akkor van változás, ha annak szándéka és igénye a színház falain belül születik meg. Ehhez viszont szükséges a fenntartó elvi támogatása. Szóval valahol mégiscsak ördögi kör ez. Hosszan sorolhatnánk Európa különféle tájairól mind a pozitív, mind a negatív példákat, amelyekben leginkább az a közös és irigylésre méltó, hogy arrafelé, ha csak ideig-óráig is, de legalább történt valami. Vegyük elő megint a belgiumi NTGent, a genti nemzeti színház példáját: Milo Rau és társai 2018-ban – közhelyesen – mertek merészet álmodni, kidolgoztak egy módszertant, noha tisztában voltak azzal, hogy manifesztum formájában tálalt programjuk „túlzó követelés", és nem is könnyen kivitelezhető.[1] De ahogy a preambulumban megfogalmazták, egyetlen szándékuk volt vele: megtörni a rutint, ténylegesen nyitni a város közössége és hagyományai felé, és vitát generálni. Vagyis nem kényelmesen beleülni a készbe, keresni néhány bejáratott színdarabot, hívni hozzájuk jó nevű rendezőket és színészeket, és megtölteni a nézőteret, hanem tevőlegesen alakítani a város életét, akár arculatát, teszem azt, körbe- és eljátszani a genti oltárt – és ebben a fenntartó láthatóan partner. Eleve hatalmas eredmény, hogy 2018 óta nemcsak Gent, és nem is csak Belgium népe, de a fél világ árgus szemmel figyeli őket. Németországban a repertoárjátszással párhuzamosan a Bürgerbühne-mozgalom hódít meg egyre nagyobb terepet, azaz egyre több színházban lépnek civilek a színpadra, vesznek részt a színház által generált és összefogott projektekben.[2] Ez egyfajta kultúrházi közösségépítő missziót jelent, de nálunk ez a kultúrházak elsorvadásával – noha a politika beszélni beszél a kongó épületek kulturális célú hasznosításáról – újra gyerekcipőben jár.

Mindezt azért érdemes előrebocsátani, hogy lássuk, számtalan megoldás létezik arra, hogyan pezsdíthető fel egy város kulturális élete, és a színházba nagyon sokféleképpen lehet bevonzani a helyi lakosokat, illetve az épület falai közül nagyon sokféleképpen lehet kilépni. A fenntartó önkormányzatoktól érkezett válaszok alapján Magyarországon a helyi politikában nem teng túl a fantázia. A színházak működtetésében fő a folytonosság, nagy újítási akarat, a szokásostól eltérő elvárás nem bukkan fel sehol. A legfőbb cél – ami egyben a teljesítmény mérésének is elsődleges szempontja –, hogy estéről estére tele legyen a nézőtér („az igazi értékmérő maga a közönség", vallja Szolnok polgármesteri hivatala). Ezen a téren a válaszadók – már akik belementek a részletekbe – kivétel nélkül mind elégedettek, illetve Pécsett, ahol februárban volt igazgatóváltás, az önkormányzat reménykedik a javulásban (egyetemi város lévén a fiatal értelmiség visszahódításában). A szakmai színvonal fontosságát is minden városvezető kiemeli, ugyanakkor ezt szintén csupán a látogatottságban

1 http://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/

2 Ehhez lásd idén januári tematikus blokkunkat: *Színház* 54, 1. sz. (2021): 16–21.

Ünnepélyes kulcsátadás Szombathelyen. Jordán Tamás, a búcsúzó és Szabó Tibor, az új színigazgató között dr. Nemény András polgármester.

mérik – Kecskemét és Miskolc kivételével, ahol a „magyar és külföldi fesztiválokon egyaránt díjazott művészek és produkciók" (és tegyük hozzá, nyilván az állami kitüntetések), illetve a nemzetközi és országos elismerések száma szolgál a kiválóság bizonyítékául.

Ami a koncepciót/víziót illeti, semelyik önkormányzat elvárásai nem hatnak az újdonság erejével, ahogyan azt a miskolci polgármesteri hivatal sajtóosztálya ki is mondja: „Az adottságainknak ez a kőszínházi koncepció megfelelő. A mai helyzetben nem találhatunk ki jobbat." A válaszhoz csatolt pályázati kiírásban[3] a szolnoki önkormányzat is egyértelműen fogalmaz az ügyvezető feladataival kapcsolatban: „a színház művészeti arculatának formálása *az előző években kialakított gyakorlat szerint*".[4] Többen, elsősorban a nemzeti minősítésű színházak fenntartói, ennek kifejtésében a törvényi előírásokra támaszkodnak. Ezért a hivatkozásért persze nem törhetünk pálcát az önkormányzatok felett, elvégre egyrészt nekik dolguk, hogy betartsák és betartassák a törvényi rendelkezéseket, másrészt az Előadó-művészeti törvény kellőképpen tágan fogalmaz ahhoz, hogy ha valaki akarja, a maga szája íze szerint csűrje-csavarja a paragrafusokat. A helyi viszonyokra szabott különszerződéseket viszont már nehezebb kijátszani, márpedig a vidéki kőszínházak többsége az 1150/2020. (IV. 10.) kormányhatározatnak[5] köszönhetően tavaly áprilistól közös önkormányzati–állami működtetésben áll (Pécs valamivel később, csupán július végén adta be a derekát). Normális esetben ez sem lehetne a változás gátja – vagyis nem lenne szabad, hogy az legyen –, hiszen a közpénzekből fenntartott kulturális intézmények viszonylag széles mezsgyén mozgó közfeladatokat látnak el, és amennyiben azt a kért mutatók alapján teljesítik, alkotói, művészi szabadságukban a törvény betűje szerint sem korlátozhatók. Ezt egyébként a válaszadók is majdnem mind kihangsúlyozták, Szombathely polgármesteri hivatala például egyenesen a színházhoz irányított minket kérdéseinkkel, mondván, annak szakmai munkájába nem kíván beleszólni, ahhoz csupán az anyagi feltételeket biztosítja. Csakhogy röpke egy év lefolyása alatt máris akadt példa arra, hogy a közös működtetési megállapodásokban magát Társfenntartóként meghatározó Emmi a színigazgató-választásnál megvétózta a szakmai bizottság ajánlását.[6] Vagyis odafentről kértek a pénzért cserébe valamit, egészen pontosan valakit. Úgyhogy elemezgethetjük a válaszokat, de jelen felállásban egy-egy vidéki színház esztétikai irányvonalát és tényleges teljesítményét az adott időszakra úgyis az igazgató személye szabja meg (hogy mennyire alkalmazkodó vagy csapatjátékos, bátor vagy szabálykövető stb.), akinek a kinevezéséhez a lokális társadalmi érdek és politikai akarat már nem elég. Ennek ellenére az együttműködés mindenütt zökkenőmentesnek tűnik, a leírtakból következtetve a munkáltatók vagy azonos értékrendet vallanak vezető beosztottjukkal, ami eleve megalapozza a bizalmat, vagy szoros együttműködésben dolgoznak vele.

Fenntartói elégedetlenségnek nincs nyoma, a városvezetők büszkén tekintenek színházukra mint a helyi kulturális élet zászlóshajójára (ez két helyen is előjött, Debrecenben és Miskolcon) vagy ékkövére (Székesfehérvár), a „csoda" helyszínére, ahol a néző lelki-szellemi táplálékhoz jut (Veszprém). A színházat fontos tényezőnek tartják a helyi kultúrpolitikában (Békéscsaba), illetve a városfejlesztési stratégiában (Debrecen, ahol épp nagy felújítás zajlik), „értékálló, értékközvetítő városmarketing eszközként" (Szolnok) számolnak vele. A magyarországi színháztörténet és a helyi színjátszás története sok helyütt referencia a társulati hagyomány jelentőségének hangsúlyozásában, ahogy a miskolci sajtóosztály fogalmaz: „A közel két évszázados alkotói/befogadói tradíció nemcsak kötelez, hanem irányt is mutat." (Ettől persze még

3 https://cdn.kormany.hu/uploads/document/4/40/404/4043912f6dfe7ffb5be3a5aa51ad0536314449b7.pdf

4 Kiemelés tőlünk. *(A szerk.)*

5 *Magyar Közlöny* 2020. évf., 72. sz. (2020. április 10.): 1958–1959.

6 A közelmúltbeli színigazgató-választásokkal foglalkozó összeállításunkat l. *Színház* 53, 10. sz. (2020): 2–24.

nyugodtan lehetne a repertoárjátszásból kilépő, nyitottabb, hogy ne mondjuk, merészebb és vagányabb projekteket is vinni.) Az alapelvárások közé tartozik, hogy a színház betöltse városi és regionális feladatkörét, ezen felül két helyen, Békéscsabán és Tatabányán került konkrétan szóba, hogy vegyen részt a helyi ünnepségek, rendezvények lebonyolításában, Miskolcon fordított előjellel: ott igyekeznek prominens helyet biztosítani a rendezvényeken a művészek számára. Sokféle kulturális tevékenységet Kecskemét és Miskolc, kimondottan új kezdeményezéseket Békéscsaba vár a színházától. Debrecen komplex, „egyszerre magas minőségű szakmai műhely és a közösség igényeit kielégítő kulturális centrum" létrejöttére számít a megújult terekben, Szolnok úgy tartja, színháza „kulturális központ, szellemi műhely, társadalmi találkozóhely". Itt jegyezzük meg, hogy a város amatőr vagy félhivatásos művészeti együtteseinek egyedül a tatabányai Jászai Mari Színház, Népház ad helyet és szakmai segítséget (mindenesetre ott nem hagyta ki a polgármester asszony ezt az örökölt és vállalt kultúrházi alapfunkciót a felsorolásból). Az önkormányzatok szemében a helyi színház elsősorban a művelődés és a szórakozás tere, ahol a sokszínű, sok műfajú repertoár a lakosság legszélesebb rétegeit – különös tekintettel a gyermek és ifjúsági korosztályra – képes megszólítani és *kiszolgálni*, helyenként gondolkodásra sarkallni. Ennek alapja mindenhol egyértelműen a létező drámairodalom, azon belül a kortárs jelző egyedül Békéscsabán és Kecskeméten kerül be az általános felsorolásba, utóbbi városban a hagyományos mellett a kísérletező színrevitelek igénye is megjelenik. A (klasszikus) magyar írók előtérbe helyezése és az anyanyelv ápolása Szolnokon kívánatos színpadi misszió. A művészeket minden önkormányzat szeretné a városhoz kötni, bevonni annak köz- és szellemi életébe (Miskolc) vagy kimondottan hétköznapjaiba (Szolnok, Veszprém). Erre szolgálnak a színészlakások, amelyekből például Miskolcon mintegy negyven, Kecskeméten egy gyakorlatra érkező egész kaposvári színészosztály elszállásolására elegendő áll az önkormányzatok rendelkezésére. A fiatal művészek pályakezdésének és kibontakozásának támogatása, másképp mondva a szakmai utánpótlás-nevelés Kecskemét mellett Békéscsabán, Miskolcon és Szolnokon kiemelt cél. A lokálpatriotizmus erősítése mellett szinte mindegyik önkormányzat regionálisan és országosan is szeretné pozicionálni a város színházát, ide értve a szakmai ázsió javulását is, nemzetközi láthatóságra Debrecen hajt. Máshol a nemzetközi együttműködés többnyire a határon túli magyar együttesek vendégül látását fedi (Kecskemét, Miskolc, Pécs). A helyi köznevelésben és közművelődésben szinte mindenhol szánnak szerepet a színháznak (ezt hol jutalombérletekkel, hol osztálytermi előadásokkal érik el), a civil szervezetekkel való együttműködést a leghangsúlyosabban Kecskemét emeli ki (akadálymentesítés).

Ami a teljesítménymérést illeti, szigorúan vett szakmai szempontokat az önkormányzatok nem érvényesítenek, abban nem tartják magukat illetékesnek. A mutatók elsősorban kvalitatívak, a pénzügyi fenntarthatóságot tartják szem előtt, esetleg egy-két olyan adat keveredik közéjük, amely a bemutatott klasszikus és a kortárs drámák megoszlását jelzi a repertoárban. Ugyanakkor az éves beszámolókban és közhasznúsági jelentésekben fontos pont a „társulati művészeti-szakmai közösségépítő tevékenység bemutatása". Hogy ez a tevékenység mennyire valósul meg, annak csupán a társulati tagok és a helyi lakosok a megmondhatói. Mindezeken nincs is mit csodálkozni, elvégre a színház költséges üzem, ráadásul egyrészről az örökölt és nagy közmegbecsülésnek örvendő társulati repertoárjátszás, másrészről a meglehetősen vonalas állami kultúrpolitika megköti a fenntartó önkormányzatok kezét.

Viszont egy dologról egyáltalán nem esik szó a válaszokban: a 21. századi relevanciáról. Talán azért, mert nagyon úgy fest, hogy a mai magyar kultúrpolitikában csupán a hagyománytiszteletnek és -őrzésnek, illetve az abba csomagolt bárminek van relevanciája.

Dedikálás. Fotók: Mészáros Zsolt / Szombathelyi Weöres Sándor Színház

MINEK NEVEZZELEK?

Víziók városi színházra

Összeállításunkkal szeretnénk cselekvő teret adni a képzeletnek. Lássuk, milyen – adott esetben a létező struktúrától különböző – elképzelések/alternatívák/víziók élnek (ha élnek) a színházi területen arról, hogy miben mérjük, miben kéne mérni egy városi színház jelentőségét ma, a 21. században. Mik lennének a legfontosabb működtetési és művészeti feladatai, és azokat mennyiben szolgálja a létező gyakorlat, a jelenlegi színházi struktúra? Több irányból kértünk fel hozzászólókat: helyismerettel rendelkező szakértelmiségieket, független színházi műhelyeket, fiatal színházrendezőket, egyes szakterületek képviselőit, nem utolsósorban pedig olyan, sokat tapasztalt színházi embereket, akik szakmailag értékes és innovatív dolgozatokkal maradtak alul akár az egykori nemzetis (2007), akár a híres-hírhedt újszínházas (2016) pályázaton. Volt, aki élt a felkérésünkkel, volt, aki nem. Akik éltek vele, azok „minidolgozatait", amelyek nem is dolgozatok, inkább hangosan gondolkodások vágyaik városi színházáról, az alábbiakban közöljük.

VÁROSI? KŐ? SZÍNHÁZ?

Aradi Hanga Zsófia *irodalmár, teatrológus, kritikus*

Sokan sokfelé leírták már, hogy az elmúlt év arra mindenképpen *jó* volt, hogy a színház éles helyzetben feltehesse magának a kérdést, hogy miért is van. Mi lehet a feladata egy 21. századi társadalomban? Létezhet-e, kell-e léteznie online, vagy más utakat, formákat, feladatokat kell találnia? Rengetegféle válasz érkezett, felsorolni is nehéz. Mert nemcsak a színházak keresték a választ, de a közönség is. Én is kerestem, és ezt találtam: pécsi színházba járóként nem hiányzott a pécsi színház. Kevés kivételtől eltekintve nem éreztem kielégítőnek az online színházat sem. Hiányoltam viszont az embereket, az együtt figyelő, lélegző, lélegzetét visszafojtó *közösséget*. Hiányoltam a közös gondolkodást, a közös játékot, az egyéni megfejtéseket. Hiányoltam a teret, ahol találkozunk, a nyelvet, amit beszélünk. Hiányolom még most is, nélkülözhetetlennek érzem, és egyre többet gondolkodom azon, milyen lehet az a színház, ami a posztcovid időszakban is nélkülözhetetlen. Milyen lehet egy nélkülözhetetlen városi színház?

Amikor azt a szót írom, város, Pécsre gondolok. Amikor azt a szót írom, színház, a pécsi Színház téren álló patinás épület képe villan fel a szemem előtt. Amikor azon gondolkozom, milyen lehetne egy városi színház, arra gondolok, milyen lehetne az *én* városi színházam, a PNSZ.

A kőszínház szóról az jut eszembe először, hogy *kő*. És csak utána az, hogy *színház*. Mert a kőszínház mindenekelőtt azt az épületet jelenti (nekem), amelyben színházi munka folyik. Olyan épület, ami évek, évtizedek, évszázadok óta *áll*. Különlegesre, egyedire, pótolhatatlan élményre számítunk a falai között. Ha nem azt kapjuk, akkor a kőszínház sem jelent számunkra többet puszta kőnél, egy a sok épület közül, szép, mondjuk, és haladunk tovább – keresni a különlegest, az egyedit, a pótolhatatlan élményt valahol másutt.

Olyan városi színházat képzelek el, ami falak között jön létre, de nem csak a falak között létezik. Ami biztonságot, állandóságot, jelenvalóságot jelent a (kő)falaival, de innovációt, párbeszédet, közösségiséget képvisel a művészetével.

Olyan városi színházat képzelek el, ami eljut mindenhova, mindenkihez. Mert a városi színház a *városé*, így azoké is, akik nemhogy a kőszínház küszöbét nem lépik át, de akiknek maga a színházi élmény is ugyanolyan ismeretlen jelenség, mint az esélyegyenlőség, az integráció, a társadalmi mobilitás. Hoppá, túl messzire mentem? Tekerjük kicsit vissza az utópiakereket!

Olyan városi színházat képzelek el, ami feladatának tekinti, hogy a város összes lakója a sajátjának érezze. Szórakoztat, tanít, nevettet, ríkat, elgondolkodtat, lenyűgöz, megszólítja a gyerekeket, a fiatalokat, a felnőtteket, az időseket. Mindenre és mindenkire gondol. Ez már nem is áll olyan távol attól az elképzeléstől, amely alapján egy többtagozatos, széles repertoárral dolgozó városi kőszínház működik ma Magyarországon.

Mi lenne, ha ez a mindenre és mindenkire gondoló színház nem csak a négy fal között gondolna mindenre és mindenkire?

Egy városi színház működhet a szó klasszikus értelmében vett kőszínházként, amely helyt ad színházi előadásoknak. De lehet emellett olyan színházi *közösség* is, amelyik nincs épülethez kötve. Elmegy iskolákba, szegregátumokba, üres épültekbe, parkokba, foghíjtelkekre – magáévá teszi a tereket, használja a várost, együtt él a közösséggel, amelyért és amellyel dolgozik. Kinyitja a kapuit: befogad előadásokat, művészeket,

Aradi Hanga. Fotó: Kiss Tibor Noé

tanárokat, tanulni vágyókat. Olyan városi színházat képzelek el, ami közösségi kulturális központként működik a falakon belül, és közösségi kulturális misszióként a falakon kívül.

Különösen fontosnak tartom ezt egy olyan városi színház esetében, amelyik az ország egyik elszegényedő régiójának központjában működik. Mint mindig, ebben az esetben is annak a kezében van a felelősség, akinél az erőforrások vannak. Egy városi – főleg egy komoly állami és önkormányzati forrásokat felhasználó nemzeti – színház feladata, hogy azokat is elérje, akik nem engedhetik meg maguknak, hogy belépőt váltsanak. Olyan városi színházat képzelek el, amelyik legalább olyan fontos feladatának tekinti a társadalmi integrációt, mint a repertoár sokszínűségét.

Az elmúlt egy év tanulsága számomra az, hogy a színházművészet leginkább megújulásra képes, rugalmas és innovatív területe a színházi nevelés. Kár, hogy a vidéki kőszínházak működésében még mindig háttérbe szorul,[1] pedig nemcsak a nézőnevelésben, az integrációban és a repertoárszínesítésben, de a különleges, egyedi, pótolhatatlan élmény megragadásában is hatalmas szerepe lehet. Olyan színházat képzelek el, ami hisz a részvételiségben, mert hiszem, hogy a közös játék az, ami a színházat nélkülözhetetlenné teszi. Játszani pedig bárhol, bármikor, bárkivel lehet – városi kőszínházban is!

EPICENTRUM

Fábián Péter *színházrendező, k2 társulat*

2020 nyarán összefogtunk hatan, színházcsinálók: Komáromi György, Bérczes László, Göttinger Pál, Bíró Bence, Benkó Bence és jómagam, és megpályáztuk a Pécsi Nemzeti Színházat. Hetente összeültünk azon gondolkodni és vitatkozni, hogy miképpen lehetne egy magyar vidéki kőszínházat minél progresszívebbé tenni mind a hétköznapi intézményi működés, mind a művészeti vezetés terén. Vitaestjeink gyümölcse egy idealisztikus, ám józanul átgondolt művészeti elképzelésekkel teli, ugyanakkor gazdaságilag nagyon is a valóság talaján tartott pályázati anyag lett. Sajnos nem mi kaptuk meg a lehetőséget a színház vezetésére, így terveinket nem próbálhattuk ki „élesben", de az egész pályázati folyamat rengeteg tanulsággal szolgált. Az én szerepem az elképzelt Művészeti Tanácsban a művészeti vezetés volt, így elsősorban az intézményvezetői koncepciónak erről a részéről tudok – remélhetőleg – hasznosan nyilatkozni. (Álmodozó sorok következnek, melyek tudatosan nem veszik figyelembe az országban jelenleg uralkodó kultúrpolitikai viszonyokat. Ha figyelembe vennék, nem igazán tudnék miről beszélni. Hiszen a mai magyar kőszínházi struktúra – néhány üdítő kivételtől eltekintve – nemhogy nem a huszonegyedik század felé tart, de egyre inkább a tizenkilencedikben gondolkodik).

Színházigazgató

Egy 21. századi vidéki kőszínház igazgatója menedzserszemléletű, és van gazdasági végzettsége, minek köszönhetően átlátja a színház gazdasági működését. Kell, hogy legyen tapasztalata a kulturális szférából, de nem kell, hogy színházcsináló legyen. A progresszív színházigazgató egy jó diplomata, aki összefogja a színházban működő munkacsoportokat, mindemellett folyamatos kapcsolatot képes fenntartani a város többi kulturális intézményével (művelődési ház, galériák, fesztiválok, egyéb színházak), és nyitott a velük való együttműködésre. Egy 21. századi színházigazgató nem a saját művészi ambícióit akarja megvalósítani a színházában, hanem művészeti tanácsot alapít, melybe olyan, a gyakorlat felől érkező színházi embereket hív meg (rendező, dramaturg, koreográfus, színházi nevelési szakember), akik képesek együtt kialakítani és formálni a színház művészeti koncepcióját.

A színházépület és a város

Egy 21. századi kőszínházban a színház épülete nyitva áll a város polgárai előtt, és nem csak az előadások idejére. A színházépületet a város kulturális epicentrumává kell tenni. Ehhez szükséges, hogy a színházban működjön olyan vendéglátó egység, amely nem csak a dolgozók előtt áll nyitva. Az előtérben kiállítások váltsák egymást. A kávézóban egymást érjék az irodalmi estek, a könyvbemutatók, a közönségtalálkozók és a koncertek. A színházépületben párhuzamosan zajló művészeti projekteket azonban a művészeti tanács által végiggondolt

1 Keserű örömmel figyelem Pécsről a debreceni Csokonai Színház színházi nevelési programját. Reménykeltő, hogy ilyen kiemelkedő ifjúsági program működhet – nem csak a fővárosban.

koncepció alapján érdemes szervezni, így a legkülönbözőbb művészeti ágak képesek egymással párbeszédbe kerülni (csak a példa kedvéért: képzeljük el, hogy egy műsoron lévő előadás szerzőjének a kávézóban van könyvbemutatója, a darab témája köré irodalmi estet szerveznek, az előtérben pedig az előadás problematikája köré épülő fotókiállítás tekinthető meg).

Ahogyan a színházépület kinyílik a város polgárai felé, úgy nyit a társulat a város felé. Egy 21. századi vidéki kőszínház társulata minden évadban tart legalább egy bemutatót külső helyszínen, talált térben (gyárépület, könyvtár, kocsma, főtér, osztályterem stb.). A város polgárainak érezniük kell, hogy a színházuk mobilis intézmény, amely szó szerint jelen van a város egészében, gondol valamit a város tereiről.

Színházi nevelés

Egy 21. századi vidéki kőszínháznak van jól átgondolt ifjúsági programja. A repertoárban helyet kapnak olyan, az iskolás korosztályt érintő előadások (gyermek- és ifjúsági előadások), amelyek bátran vetnek fel társadalmi kérdéseket, és nem elégednek meg a kötelező olvasmányok illusztratív színpadra állításával. A repertoárban a nagyszínpados gyerekdarabok mellett helyet kapnak tantermi előadások is, melyekkel a színészek körbejárják a város vagy akár az egész térség iskoláit. Ezekhez az előadásokhoz minden esetben színvonalas feldolgozó foglalkozás készül. Egy 21. századi vidéki kőszínháznak van ifjúsági csoportja, melynek élén egy, a színház által felkért drámapedagógus áll.

Repertoár

Egy 21. századi vidéki kőszínház repertoárjában kiemelkedő szerepet játszanak a város történetét, traumáit, aktuális társadalmi kérdéseit feldolgozó előadások. A színház legyen a közügyek fóruma! Ebből következően a repertoárban vezető hely illeti meg a kortárs szövegekből születő produkciókat. Új magyar drámák, drámafordítások segítségével a színháznak kötelessége becsatornázni a várost a legfrissebb színházi trendek véráramába. A már említett gyermek- és ifjúsági előadások mellett persze fontos, hogy a színházban jelen legyenek (maradjanak) a klasszikusokból készült „szórakoztató előadások" is, melyeknek színpadra állítására azonban lehetőséget kell hogy kapjanak a pályakezdő színházcsinálói generáció legjobbjai, akik képesek az adott szórakoztató műfaj invenciózus újragondolására.

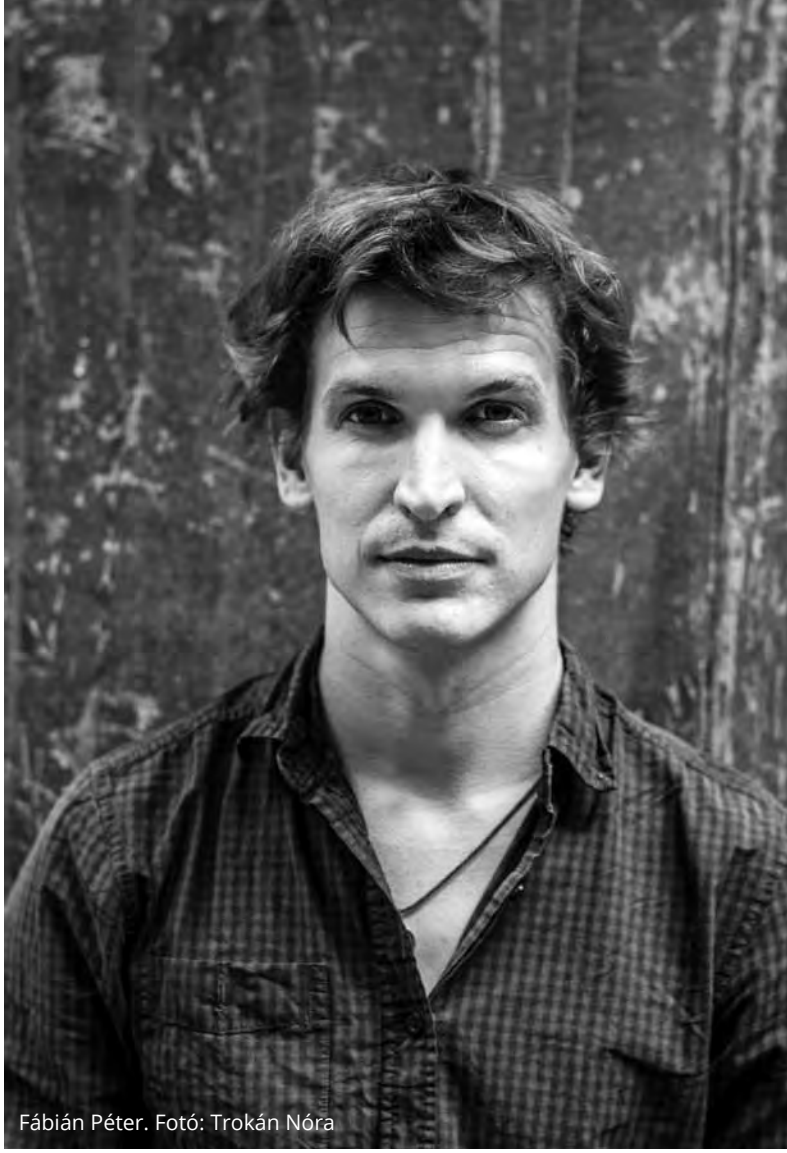
A repertoár kialakításában a művészeti tanácsnak figyelembe kell vennie azt a szempontot, hogy a színészek a legkülönbözőbb munkamódszerekkel dolgozó rendezőkkel találkozzanak. A változatos repertoárral lehet ugyanis legjobban karbantartani a társulat színészeit: aki egy évadban a jól megszokott realista színjátszás mellett dolgozik improvizációs technikákkal, drámapedagógiai módszerekkel, fizikai színházi eszközökkel is, úgy érezheti, hogy egy igazi 21. századi magyar kőszínház tagja.

MOBILITÁS ÉS STABILITÁS

Hudi László *színházrendező*

Mire lehetne alapozni egy városi kőszínházat a 21. századi Magyarországon?

Mielőtt bármit le tudnék írni erről a kérdésről, bénultság fog el. Azért, mert egy vidéki kőszínház – semelyik kőszínház – nem áll magában, hanem egy kontextus része. Az az érzésem,



Fábián Péter. Fotó: Trokán Nóra

hogy az a 21. századi városi kőszínház, amelyik ideaként előttem lebeg, a jelenlegi szakmai-társadalmi-politikai összefüggésrendszerben eleve halálra van ítélve, vagy legalábbis olyan mértékű kompromisszumokra, hogy eredeti értelme erősen veszélyeztetve lenne.

Ha ennek ellenére mégis belevágnék egy ilyen vállalkozásba, akkor az a probléma merülne fel velem kapcsolatban, hogy elsősorban szakmai szempontból nyúlnék a kérdéshez. Azt keresném, hogy a *mobilitás és a stabilitás* együttes szakmai szempontjai hogyan alakíthatnának ki egyensúlyt, és hogyan támogathatják egymást – a színházi működésben. Arra törekednék, hogy az intézmény – eredendő formalitását ellensúlyozva – biztosítsa a szabad, elsősorban nem a formális berendezkedésen alapuló kereteket az alkotáshoz, és ezt a biztonságos szellemi és valós teret a lehető legszélesebb kör számára kinyissa. Ugyanakkor figyelembe venném, hogy a stabilitás legalább ugyanennyire fontos, hiszen nem lehet állandó bizonytalanságban, ideiglenességben tartósan építkezni. Ezért a bizalmat, a perspektívában gondolkodást, az elmélyülés lehetőségének megadását, a kutatás-fejlesztéshez szükséges időt és az ezekhez szükséges keretek kialakítását, valamint a strukturáltságot ugyanúgy szem előtt tartanám, mint a nyitottságot, a sokrétűséget, az állandó megújulásra való törekvést. Azért gondolkodnék így, mert meggyőződésem, hogy nem egyes produkcióknak kell mobilitást és stabilitást biztosítani, hanem annak a tudásnak, ami azokat a produkciókat létrehozza.

Mindennek kapcsán figyelembe venném, hogy a stabilitás formális alkotói eszközei egy intézményben már történetileg

Hudi László. Fotó: Oláh Gergely Máté / Prae.hu

is nyilvánvalóak. Így különös figyelmet kellene fordítanom az alkotói mobilitás kereteinek a kialakítására, mert Magyarországon az egypártrendszerből örökölt színházi struktúra továbbélése miatt ez nem vált kézenfekvővé. Ezért tisztázni kellene, hogy az alkotói mobilitásnak nemcsak logisztikai, területi vetülete van, hanem az jelenti a szakmai nyitottságot, sokrétűséget, és a megújulásra való törekvést, a kutatás-fejlesztést is. Ha ezt elfogadjuk, akkor meg kéne egyeznünk abban, hogy mi az ilyen módon megfogalmazott szakmai mobilitás záloga. Vagyis a kérdés talán így pontosabb: van-e bármi más, ami az alkotói mobilitásnak fontosabb záloga lehet, mint a műhelymunkára alapozó színházi praxis? Fontos problémának érzem azonban, hogy míg a stabilitás formális eszközei egy intézményben nyilvánvalóknak tűnnek, addig a szakmai (és mindenféle) fogalmaink végzetesen viszonylagossá váltak. Így felmerül a kérdés, hogy ki mit ért műhelymunkán. És felmerül az is, van-e olyan releváns szakmai-társadalmi-politikai konszenzus, ami lehetővé teszi az ilyen műhelyek létrejöttét. Mert lehet társulatnak hívni egy intézményben betöltött állások összességét is, és műhelymunkának ennek a formális képződménynek a munkáját is. Az igazi társulat azonban elsősorban nem formális képződmény, és a munkája elsősorban nem formális tevékenység.

Az a gond, hogy amint rendelkezésre állnak a stabilitás eszközei, az intézményi működés, a pénz, a dolgok elkezdenek átértékelődni – az értékekről áthelyeződik a hangsúly az érdekekre: a társulati lét munkahellyé egyszerűsödik, a színpad válik a működés legfontosabb helyévé a próbaterem helyett, az előadáskényszer rátelepszik a műhelymunkára, a reprezentáció igénye elnyomja az alkotófolyamatot, a látszat, a látszani akarás, az önigazolás felülírja a lényeget.

Az alkotói mobilitás és stabilitás érdekében tehát kétfelé szedném a működést egy vidéki színházban. Az egyik folyamatos befogadást tenne lehetővé, hogy a vidéki színház ne önmagába zárkózó intézmény legyen, hanem olyan helyszín, egy olyan kapu, amely a világra, de legalábbis az országra nyitott. Tenném ezt annak érdekében, hogy a lokális párbeszédet tudjon kialakítani a globálissal, a szűkebb helyi közösség a tágabb közösséggel – és fordítva.

De ez a befogadásnak csak az egyik rétege. Ez a városi színház befogadna olyan alkotókat is, akik nem műfajokban, nem irodalmi drámákban, nem mesteremberek munkájában, hanem színházban gondolkodnak. Akik olyan tapasztalattal, olyan tudással és olyan művészi vízióval rendelkeznek, hogy körülöttük igazi műhely tud kialakulni. Az ő számukra hosszú távú együttműködéseket ajánlana ez a színház. Az ő munkájuknak az intézmény stabilitást kínálna, de úgy, hogy annak formális jellege a lehető legjobban respektálja önállóságukat, szabadságukat. Ennek fejében közösen meghatározott jelenlétet várnánk el nemcsak a színházban, de a lokális közösség egészében is, ami egyúttal biztosítaná az intézmény stabilitását is.

Azonban ezek a fajta színházi működések nem ismerősek sem a magyar színházi szakmának, sem a társadalmi, sem a politikai környezetnek. Így kérdés, hogy a magyar szakmának egyáltalán van-e olyan része, amelyik érti az olyan felvetéseket, hogy „nem műfajokban, irodalmi drámákban, hanem színházban gondolkodni", „olyan művészi vízióval rendelkezni, hogy körülöttük igazi műhely tudjon kialakulni". Kérdés az is, hogy a társadalmi elvárásrendszerek mennyire határolnának be egy ilyen működést. A társadalom stabilitásigénye, az ismerős ismétlésének az igénye, a szórakoztatóipari klisék hatalma vajon mennyire szabna határt az ilyen gondolkodásmódoknak? Aztán kérdés az is, hogy a politika és a szakma milyen módon fonódik össze, tekinti zsákmánynak a színházi működést. Mennyire engednék a megszokottól eltérő szakmai koncepciók kidolgozását, és mire hagynának időt a négyéves pártpolitikai periódusok? Másként: van-e esély arra, hogy pártpolitika-mentessé tegyük a szakmaiságot? És fordítva, a szakmai körök mennyire mondanának le arról, hogy a pártpolitikát használják saját szakmai előmenetelük biztosítására?

Mindebből látszik, hogy én egy városi kőszínház működését belülről, annak magja felől, az alkotói folyamatok felől építeném fel, miközben nyilvánvaló, hogy maga a színház mint intézmény kívülről is, a társadalmi igények felől is megközelíthető. Világos, hogy ebben a relációban a színház egy olyan pont, ahol ezek a belülről induló folyamatok találkoznak a kívülről indulókkal.

Az 1980-es évek közepétől Franciaországban dolgoztam a Théâtre Jel alapító tagjaként. Lényegében független társulatként működtünk. A kilencvenes évek elején az Orléans városában működő színház (Théâtre d'Orléans) meghívta társula-

Takács Gábor. Fotó: Csoszó Gabriella

tunkat, és támogatta a munkánkat. Ennek keretében nem az történt, hogy beköltöztünk a színházba, és minden teret elfoglaltunk, ami a színház rendelkezésére állt. Még akkor sem történt ez meg, amikor később a színház kiemelt helyzetbe, tulajdonképpen „vidéki kőszínházi" státuszba került (Centre Chorégraphique National d'Orléans). Ehelyett kialakítottak nekünk egy próbahelyet, először egy nem működő autószerelő műhelyből, ahol egy hozzá tartozó ház is rendelkezésünkre állt, és mindez a színházon kívül helyezkedett el. Fellépéseink nem árasztották el a színház színpadát, csak időnként léptünk fel ott produkcióinkkal, egyébként turnéztunk más színházakban, fesztiválokon, szokás szerint. Viszont később, amikor a társulat státuszba került a színházban, részt vállalt a környező társadalmi életben, főleg tanított iskolákban. Ugyanez az intézmény, hasonló feltételekkel, egy színházi társulattal is együttműködött, amiből ugyanazon keretek között lett egy másik „városi kőszínház" (Centre Dramatique National Orléans). Mindehhez természetesen az is hozzátartozik, hogy ez a fajta színházi működés nem repertoárrendszerben nyilvánult meg. Nem volt célja olyan felfokozott termelés, amelyben a mennyiség a fontos, ehelyett a minőségre helyezte a hangsúlyt, és ennek minden egyes produkció a próbaköve volt.

Ők valahogy így (is) gondolkodtak akkor a városi színházról.

KÖZÖS ÜGYEINK TEREPE

Takács Gábor *színész-drámatanár, KÁVA*

Egy 21. századi, magyarországi, vidéki kőszínház koncepciója egy főként gyerekeknek és fiataloknak játszó részvételi színház felől nézve[2]

Egy budapesti független színház vezetőjeként és egyik színész-drámatanáraként nem teszek úgy, mintha tisztában lennék azzal, hogy milyen lehetőségek, feladatok, kényszerek és vállalások között kell lavírozni akkor, amikor valaki a mai Magyarországon egy vidéki kőszínházat irányít. Első gondolatom az az evidencia, hogy a sikerhez elengedhetetlen a fenntartó (város? állam? város+állam?) és az aktuális pályázó/igazgató víziója és koncepciója közti összhang. Egymás ellenében nem tudnak, és értelmetlen is dolgozni: a közösséget, amelynek ők is tagjai, és amelyet szolgálnak, biztosan csak az érdemi együttműködésük segíti. Amennyiben például van egy közös konszenzusuk arról, hogyan tekintenek a helyi ifjúságra, milyen lehetőségeket látnak a velük való együttműködésben, milyen oktatási és alkotói potenciált látnak bennük (azon túl, hogy a bevonásukkal növelhetik a nézőszámot), az már jelezhet valamit abból a hozzáállásból, amely minél több helyen szükséges volna.

Mindössze tehát azt próbálom most röviden átgondolni, milyen attitűdre, konkrét módszerekre és programokra lenne szükség egy vidéki kőszínházban főként a gyerekek és fiatalok szempontjából, de tágabban értelmezve a helyi közösségek szempontjából is. A korlátozott terjedelem miatt inkább csak egy-egy gondolat felvillantására van lehetőség, de az irány talán így is kivehető lesz.

A két legalapvetőbb színházi paradigmából és metaforából kiindulva úgy látom, minél több olyan intézménynek kellene teret kapnia, amelyik a színházat mint *piacteret* képzeli el. Kívánatos volna, hogy a hagyományosabb, a színházat *Thália templomaként* elgondoló koncepció mellett felbukkanjon – akár egyetlen intézményen belül is – a fórum jellegű elgondolás, amely a színházat a közösség jó értelemben vett forrongó agorájaként működteti, ahol az aktuális, a helyi és a tágabb társadalmat megmozgató kérdések, ügyek, problémák kerülnek terítékre, s azok értelmezésébe fiatal és felnőtt polgároknak is érdemi beleszólása van. Ez a felfogás „a színházat a játék felől definiálja, azaz itt egy dinamikusabb, innovatív, értékeiben nyitottabb, a korszellemre gyorsabban reagáló, pluralista, a szabályokat megkérdőjelező színházi eszme jelenik meg".[3]

A közösség szolgálata ebben az elképzelésben egyfajta nyílt tér felépítését jelenti, amelynek sarokkövei az inkluzivitás és a sokszínűség, vagyis annak következetes képviselete áll a

2 Írásomban jelentősen támaszkodtam a Káva Kulturális Műhelyben alkotó kollégáim, Gyombolai Gábor, Patonay Anita és Sereglei András gondolataira.

3 „Harmadik típusú lehetőségek. Kerekasztal-beszélgetés a színházi reformokról", *Színház* 54, 2. sz. (2021): 2–10, 9.

középpontban, hogy az adott helyi társadalom minél több szegmensének tagjai – a róluk és nekik szóló előadásokon, művészeti projekteken keresztül – magukénak érezzék az intézményt, amely természetesen lehetőséget biztosít a puszta megfigyelésen túl a cselekvésre is, sőt, maga kezdeményez ilyen akciókat. A törekvés iránya szerintem az kell hogy legyen, hogy a színház azok hangját is felerősítse, akikét amúgy meg sem hallani. A másik kulcsszó az önazonosság (identitás) fogalma, amely itt azt jelenti, hogy a helyi színházhasználók – életkoruktól függetlenül – megélhetik a helyi közösséghez tartozást, büszkék lehetnek múltjukra, cselekvő módon vehetnek részt jelenükben, és lesz víziójuk a jövőre nézve.

A fentiekből logikusan következhet egy közösségi, színházpedagógiai és részvételi színházi tagozat felépítése és működtetése. Mindez nem a többi funkció (tradicionális polgári színházi vonulat, zenés és/vagy tánctagozat, hagyományos gyerekszínházi előadások, bábelőadások) rovására, hanem azokat kiegészítve jelenhet meg.

Közösségi, mert a devised theatre[4] területén jártas szakemberek (például: drámapedagógusok, drámainstruktorok, közösségi színházi alkotók) segítségével olyan előadásokat hoz létre, amelyek a színházkészítés hagyományos határait átlépik. Az alkotás lehető legtöbb fázisába bevont résztvevőkkel, az ő konkrét problémáikra és az ő személyes történeteikből építkező közösségi színházi előadásokra gondolok: olyanokra, amelyek a közösségépítést és a társadalmi szerepek kritikáját helyezik a fókuszba.

Színházpedagógiai, mert szakemberek segítségével hosszú távon működő diákszínjátszó csoportokat működtet (és ezek a csoportok előadásokat, műsorokat, művészeti akciókat hoznak létre), és drámapedagógiai alapokon a színházban bemutatott előadásokat előkészítő és feldolgozó programokat készít.

Részvételi színházi, mert befogad komplex színházi nevelési előadásokat (TiE – Theatre in Education), vagy saját színészei külsős színész-drámatanári mentorálással maguk hoznak létre ilyen előadásokat, és viszik el azokat a színház vonzáskörzetében lévő települések iskoláiba. Emellett kísérletezik olyan részvételi műfajokkal, mint a vitaszínház, a színházi társasjáték vagy épp a fórumszínház.

Összegzésül: ha a színház közös ügyeink terepévé válhatna, az társadalmi szempontból is paradigmaváltást jelentene. Különösen fontos mindez a gyerekek és fiatalok felől nézve, akiknek a felnőttekhez képest is sokkal kevesebb lehetőségük van arra, hogy az őket körülvevő társadalom ügyeiről – a performatív módszerek alkalmazásán keresztül cselekvő alkotóvá válva – egymás közt nyíltan és őszintén, félelmek nélkül, minél több szempontot átgondolva vitázzanak és játsszanak, és ezáltal megfogalmazzák saját viszonyukat a vizsgált problémákhoz, ami értékrendszerük alakulásának szükséges és elengedhetetlen feltétele. Lenne.

MINŐSÉG ÉS FELELŐSSÉG

Tarnóczi Jakab *színházrendező*

Az első kérdés az, hogy mit nevezünk városi kőszínháznak. Egyáltalán mit nevezünk színháznak a magyar kulturális közegben? Gyakran ugyanis magát a színházépületet értjük városi színházon, pláne ha a kontextus kívül esik Budapesten, ahol a színház épülete tájékozódási pontként is szolgál (akár emlékműként is funkcionál). Más esetben viszont a szellemi közösséget, a társulatot nevezzük színháznak. Mindkét definíció újragondolásra szorul.

Egy vidéki városban véleményem szerint mérvadó lehet az épület, de ennél fontosabb, hogy a benne működő szervezetek, társulatok a település kultúrájáért felelnek. Ezért ideális esetben a színházcsinálásra alkalmas épületnek a 21. században nyitottabbá kell válnia. Abszurd, hogy egy település központi, legdrágább és számos esetben legméretesebb telkét nap mint nap csupán az adott intézmény kis létszámú dolgozói használják, és a köznép legfeljebb heti pár estén maximum három óra erejéig léphet be oda, ahelyett, hogy egy ilyen adottságú helyszín aktív fóruma volna a városi életnek. Ez a probléma vonatkozik az épületben működő társulatok zártságára is. Gondolok itt arra, hogy tanulságos volna a civileket korábban bevonni egy munkafolyamat állomásaiba, és gondolok arra is, hogy a rezidens társulat vagy művészeti szervezet aktívabb lehetne a város más helyszínein is, elfelejtve a sötétben ülő néző kontra fényes színpadon játszó színész leosztást. Úgy általában jó volna, ha egy intézmény nem annyit érzékelne a nézőiből, hogy a sötétben pár órán át köhögnek, aztán tapsolnak. Hiszen egy vidéki város közönségbázisa viszonylag könnyen átlátható mennyiségű embertömeg, ami a kommunikációra, a következetességre is inkább ad lehetőséget, mint a fővárosi színházi élet. Összességében tehát ideális volna a színház csak szent pillanatokban megnyíló kapuit szélesebbre tárni, a színházcsinálás túlmisztifikálását pedig feloldani; pláne egy olyan mikroközegben, mint amilyen egy vidéki település. Már az is elkeserítő, hogy Magyarországon a templomok – hacsak nem képeznek idegenforgalmi látványosságot – folyton zárva vannak, és csak a szertartások alkalmával nyitnak ki teljesen. Szomorú ez egy olyan, eredendően közösségi intézmény esetében, mint a színház. Ehhez persze előbb el kell érni a megfelelő közönséget.

Alapvetően ugyanis túltermelés van. Madáchi inverz: sok a fóka, kevés az eszkimó. Túl sok az előadás, pláne a megélhetési, ahol a profit az elsődleges mozgatóerő, nem pedig annak a kérdése, hogy egy előadás vagy projekt mit nyújt az adott közegnek. Legtöbbször – azt hiszem – fel sem merül, hogy alkotóként mi a felelősség. Ehhez képest kevés a színházba járó néző. Minden intézmény óriási erőkkel harcol azért, hogy ez a szűkös bázis éppen az ő előadásaira jöjjön. Persze egy vidéki városban a legtöbb esetben csak egyetlen intézmény működik, de ez esetben ugyanilyen harc folyik azért, hogy tíznél több előadást lehessen tartani egy két hónapig próbált produkcióból. Elsősorban az alkotók kizsigerelése problémás abban, ha egy küzdelmes próbafolyamat után csupán öt előadást tud megélni egy produkció; és ez nem feltétlenül annak minősége miatt van így, hanem egyszerűen azért, mert a méretes vidéki színházépületekben gyakran ennyi idő alatt elapad az érdeklődők száma. Márpedig egy jól működő produkció tapasztalataim szerint a tizedik előadás környékén kezd összeérni, estéről estére fejlődni. Itt jegyezném meg, hogy egy ideális – 21. századi, magyar – vidéki színház nézőtere véleményem szerint nem nagyobb 300 férőhelynél, mivel ekkora nézőtérrel időben jobban eloszlik az előadás bemutatása, és a törzsközönséghez minden alkalommal hozzáadódhatnak újabb és újabb nézők, akik éppen akkor érnek rá, vagy addigra hallottak a produkcióról. Ehhez a nézővadászó és színészkínzó harchoz képest ellentmondásos számomra az elmúlt

4 Devised = kitalált, kigondolt, feltalált; a 60-as, 70-es években, a nyugati részvételi demokrácia kibontakozásával előtérbe került színházi stratégiák, módszerek együttese.

évek tendenciája, amely azt mutatja, hogy ugyanazok a címek bukkannak fel különböző magyar városokban, akár egy adott évadon belül is. Ezzel az erővel miért nem turnézza végig egyazon jól sikerült *Énekes madár* (elképesztően és érthetetlenül túljátszott dráma az utóbbi időben) az ország városait és színházait? Ez egy rugalmas megoldás lehetne arra, ha már mindenáron *Énekes madar*akat szeretnénk látni mindenhol.

Véleményem szerint fontos, hogy egy városnak lehessen kötődése az ott dolgozó alkotókhoz, és mint feljebb írtam, fontos, hogy közvetlenebb viszony is kialakuljon az intézmény és nézői, a dolgozók és a város között. Azonban logikusabbnak és gazdaságosabbnak tartanám, hogyha létrejönne egy vidéki kőszínházi hálózat, ahol bizonyos előadások cserélődnének, és körbejárnák a tagintézményeket. A mostani túltermelés elképesztő pénzeket emészt fel, és kialakult egy olyasféle automatizmus is, amelyben erősen megkérdőjelezhető, hogy minden előadás alkotói minőséget kívántak-e létrehozni, vagy csak az volt a cél, hogy feltöltsék a megszokott bemutatószámot, és a színház munkát adjon egy urambátyámnak, aki rendezésből szeretne megélni. Mennyivel ideálisabb volna, ha feleennyi előadás jönne létre nagyon magas minőségben, és ezek az előadások akár évekig futnának országszerte, mindenkihez eljuttatva az adott színvonalat! Ez egészséges versenyt is kialakíthatna, most ugyanis olybá tűnik, hogy minden vidéki színház elvan az ő kis elefántcsonttornyában anélkül, hogy el kellene számolnia magában a minőséggel. Hiszen a műsorát nem látják a többi színházból, és onnan sem látni a többi színház műsorát.

Itt merül fel azonban a tartalom kérdése, amelyen olyan nagyon mostanában nem szokás elgondolkodni a magyar színházi életben; pontosabban inkább a külsőségek mentén folyik a diskurzus egy-egy évadterv kialakításakor. A magyar színházi szakmában továbbra is a klasszikus művek újrajátszása és újrarendezése a fő tevékenység. Ezzel alapvetően nem is volna baj, ha nem önmagában a cím vagy a szerző határozná meg, hogy az adott dráma mellett dönt-e a színházvezetés. Ideális esetben a színház felelősséget vállal. Ideális esetben a színház vezetői kihajolnak az ablakukon, netalán kilépnek az ajtajukon az utcára, körbefordítják fejüket, és megfigyelik, hogy mi történik a világban, az országunkban, és leginkább az adott városban. Milyen érdekes, ahogy járnak és beszélnek az igazi emberek! Milyen különösek, összetettek és konkrétak a problémáik, a szenvedéseik és a vágyaik! Ideális esetben ezután a színház vezetősége visszasétál az irodájába, és hosszasan diskurál arról, hogy ezeknek az embereknek mire lehet szükségük. Milyen közös traumát volna érdemes feldolgozni számukra vagy velük, milyen magas minőségű szórakoztatást érdemelnek, miről volna érdemes kérdéseket felvetni, mivel lehetne valóban felkelteni a városokat elhagyó fiatal generáció érdeklődését. Röpködhetnek a klasszikusdráma-címek is, de a színház ősi lényegéhez, több ezer éves történetéhez közelebb volna, ha az adott közösséget élesen megszólító új történetek, új anyagok jönnének létre, amelyek kifejezetten azokról az emberekről és azoknak az embereknek szólnának, akik meg fogják nézni ezeket az előadásokat. Történjen a feldolgozás dokumentarista, tényfeltáró műfajban vagy egy kortárs nagyoperett formai keretein belül.

Mindehhez persze minőségi, hosszan tartó alkotói és vezetői munkát kell befektetni, ami a jelenlegi helyzetben, a megélhetési színházcsinálás országában nehezen elképzelhető. A kulcs mindenképp a fiatalabb alkotói generáció lelkes és felelős hozzáállásában, energiáiban keresendő. Rugalmasabb, felelősségteljesebb és a külvilágra aktívabban fókuszáló rendszerre volna szükség, amely nem automatizmusként követi a több évtizedes, életszerűtlen formát.

Tarnóczi Jakab. Fotó: Fotó: Süveg Áron

MINDENKI MEGSZÓLÍTÁSA

Vilmos Noémi *színházrendező*

A Covid előtt vallottam a farmeros színházba járás fontosságát, hogy minél bevettebb, bárki számára elérhető, utolsó pillanatban is választható kultúrafogyasztásnak számítson a színházba járás. Ma már mást gondolok a rituálékról, amelyek kiemelődnek a hétköznapokból; a bárki számára elérhetőséget és egyáltalán a színház jövőjét mégis instabilnak érzem azokkal a jegyárakkal, amelyek két-három hónapnyi Netflix-előfizetés értékének felelnek meg. Egy 21. századi városi kőszínháznak felelőssége a lehető legtöbb, legkülönbözőbb városi polgárnak megteremteni a katarzis, az elgondolkozás, a közösségi kulturálódás lehetőségét, így minden kedvezmény, program, pályázat üdvös, amelyik segít, hogy diákok, munkanélküliek és minimálbérből élők 2000 forint alatt ülhessenek be előadásokra.

Ehhez persze nélkülözhetetlen, hogy a színházak ne a csőd szélén álljanak. A mindenkori országvezetés felelősségén túl biztos, hogy sok millió forint megspórolását és néhánnyal több élhető napot jelentene a Földön egy olyan, szín-

Vilmos Noémi. Fotó: Todoroff Lázár

házak közti együttműködésre épülő online adatbázis, ahová bekerülnének a lejátszott előadások díszletelemei, jelmezei és kellékei, amelyek kedvezményesen vagy akár ingyen elérhetőek lennének új előadások létrehozásához.

A „mindenki megszólításának" másik szempontja a repertoár. A magyar kőszínházi kultúra jól teljesít azon a téren, hogy a méltán kánonba került klasszikusokat átadjuk az új generációknak, és tartsuk fenn az utókornak. Ez önmagában véve pozitív, de a kortárs–klasszikus skálán elbillenő arányok sok potenciális néző elvesztését eredményezik, azokét, akik a néhány iskolai színházlátogatás során egész életükre elkönyvelik ezt a műfajt verbálisan nehezen érthető, poros urizálásnak. Másfelől azt a furcsa tévképzetet kelti – amely, ha nincs is kimondva, a saját SZFE-s tanulmányaim során elővett anyagokat elnézve mégiscsak tetten érhető –, hogy ahhoz, hogy valakit drámaíró zseniként tartsanak számon, minimum száz évvel korábban kellett születnie. Shakespeare, Molière és Csehov nevéhez egy érettségi után talán mindenki tud rendelni legalább egy-egy drámát, de korántsem hiszem, hogy három kortárs magyar drámaíró megnevezése azonos sikert hozna. Én első körben radikálisan azt kezdeményezném, hogy három évig minden kőszínház repertoárján legalább annyi ősbemutató szerepeljen, mint bármi más – majd az állóvíz reménybeli felhabzása után a „ma élő" és „nem ma élő" szerzők művei között határoznám meg ugyanezt a felefele arányt.

Strukturális kérdés a vezetői pozíciók betöltésének hagyománya. Az a jelenség, hogy a társulat színészei közül kerül ki az igazgató, felvet kérdéseket. Mennyi kapacitás marad az eredeti hivatásra? Milyen kilátásai vannak egy leköszönő igazgatónak arra, hogy jó szájízzel maradjon a társulatban? Más nézőpontból közelítve: vajon egy idősebb színházigazgató jobban szolgálja-e egy innovatív színház működését, mint egy harmincéves? (A kérdés persze általánosan nem megválaszolható, a jelen kultúránknak mégis kirajzolódni látszik egyfajta válasza.)

Szerintem egy ideális pályázati rendszerben húzónevek helyett egyenrangú tagokból álló csapatok között kellene folynia a versenynek. A pénzügyi háttérért gazdasági szakemberek, a művészeti vezetésért/repertoár-összeállításért elsősorban művelt dramaturgok, az arculatért, kommunikációért, színházi nevelési stratégiáért nem feltétlenül kimagasló mennyiségű szakmai tapasztalattal, sokkal inkább progresszív, hiteles szakmai ígéretekkel rendelkező személyek lennének felelősek. Külön pozíciót teremtenék színházanként egy-egy főnek (elsősorban talán kritikusoknak), aki a külső tájékozódásért felel. Szerepkörébe tartozna évente minden színházcsináló-képző intézményben legalább egy vizsgaelőadás, és minden bejegyzett magyar színházban legalább egy előadás megtekintése. (Ha ez a független társulatokat is beleszámolva irreális vállalkozásnak tűnne, évente különjuttatásban részesülhetne az a három fő/színház/város, aki vagy amelynek kinevezettje a legtöbb helyre eljutott.) Így bevett gyakorlattá válhatna pályakezdő színészek és rendezők egységesen meghatározott arányú kötelező foglalkoztatása; és vagány lenne, ha megteremtődne a Vendégjátékok Hete, ahol a centralizált budapesti színházi nívó, illetve a saját városuk színházán kívül mással sosem találkozó polgárok nagy száma elleni küzdelem jegyében egy hétig minden kőszínház köteles lenne hét különböző város előadásait vendégül látni. A természetesen nyilvános pályázatok kritériuma lenne továbbá a csapattagok 35–45 év közötti átlagéletkora, minimum egy női résztvevő, az elbírálásban pedig a városlakók és az adott színház dolgozóinak szavazatai legalább annyit számítanának, mint az önkormányzat vagy az állam véleménye. Ugyanaz a csapat legfeljebb két ciklusra nyerhetné el a mandátumot.

A virtualizált életmód nem kedvez annak, hogy a tévéből és fontos előadásokból a színészeket az egész nemzet megismerje, de egy-egy kedvenc felbukkanása a helyi előadásokban továbbra is nagy húzóerőt jelent. A színházba járás gyakoriságát és menőségét emelhetné, ha egy város társulata a mainál szervesebb része lehetne a város kultúrájának. Ingyenes, nyilvános koncertek, beszélgetések, akár élő könyvtárak szervezése hozzájárulhatna ehhez. A közönségkedvencek díjazása mellett pedig különdíj kéne hogy illesse azokat a színészeket, akik egy adott évben bármifajta társadalmi szerepvállalásban teljesítettek kiemelkedően.

Egy ideális társadalom ideális színházában közéleti kérdésekről nyíltan beszélni nem számítana vakmerő, provokatív gesztusnak, sokkal inkább a lehető legtermészetesebb dolognak. Ennek jegyében is minden előadás után a színház büféjében kedvezményes italfogyasztás járna mindazoknak a munkatársaknak, legyen az jegyszedő, ügyelő stb., akik egy asztalhoz ülnének nyitott és vállalkozó idegenekkel, hogy beszélgessenek a látottakról.

MOLNÁR ZSÓFIA

IUSTITIA MÉRLEGHINTÁJA

A Bourgeois-ügy

Yoann Bourgeois: Minuit (Éjféltájt). Fotó: Géraldine Aresteanu

Február 5-én kikerült a világhálóra egy videoösszeállítás, amelyben a kép felső részén egy korábbi, az alsón egy későbbi kortárs cirkuszi előadás egy-egy jelenete pereg egymással párhuzamosan. Zavarba ejtően hasonló mozdulatok, beállítások, színpadi ötletek, eszközök, zeneválasztás kettő, hét, tíz, harminc év különbséggel – nem ugyanattól az alkotótól. De a tágabb nagyközönség – Franciaország jelentősebb városi színházaié és a nemzetközi – többnyire csupán a későbbi változatot ismeri: Yoann Bourgeois-ét.

L'usage des œuvres, azaz a művek felhasználása a címe a képekből és jelenetekből összevágott anyagnak,[1] amelynek a végén a névtelenségbe burkolózó közreadó(k) belengeti(k), hogy ez még csak az első rész, több is van ott, ahonnan ez jött. Ki tudja, miért most, színpadi ínség idején, miért így látott napvilágot ez a tízperces kvázi feljelentő video, szavak nélküli vádirat? A francia újcirkuszi köröket és sajtót mindenesetre felbirizgálta,[2] elsősorban nyilvánvalóan azokat, akiknek a műveit – minden jel szerint megint csak – a beleegyezésük nélkül, ugyanakkor a „vádlott" bevett gyakorlatával szemben ezúttal őket nevesítve használták példának arra, hogy gyakorlatilag kétségbe vonják az ágazat jelenleg ország- és világszerte legismertebb és legbefolyásosabb alakjának, illetve munkásságának eredetiségét.

Yoann Bourgeois (1981; a továbbiakban YB) pályája az utóbbi tíz évben egyenesen ívelt felfelé egészen odáig, hogy 2016 óta a grenoble-i koreográfiai központ (CCN2) társigazgatója Rachid Ouramdane koreográfussal (aki idén áprilistól átigazol Párizsba, a Chaillot Színház élére, míg Bourgeois kitölti 2022 végéig szóló második mandátumát). Mindeddig senkinek, sem a szakmának, sem a kritikának egyetlen hangos szava sem volt ez ellen (utóbbinak valószínűleg fel sem tűnt), sőt, a francia újcirkusz népe valószínűleg még örült is annak, hogy Philippe Decouflé után akadt megint egy kolléga, aki pozícióba került, akit keresnek a populáris zenészek is, hogy csináljon nekik klipeket, és akinek a neve magasabb szférákban is

1 https://vimeo.com/509288862

2 A továbbiakban idézett cikkeken kívül lásd még: Ariane Bavelier, „Yoann Bourgeois, Celui qu'on fait tomber", *Le Figaro*, 2021. február 22.; Emmanuelle Bouchez, „Le circassien Yoann Bourgeois accusé de plagiat : quand la vérité ne tient qu'à un fil...", *Télérama*, 2021.02.17., https://www.telerama.fr/sortir/le-circassien-yoann-bourgeois-accuse-de-plagiat-quand-la-verite-ne-tient-qua-un-fil...-6822159.php; Anaïs Heluin, „L'affaire Yoann Bourgeois : un tournant pour le cirque contemporain ?", 2021.02.27., https://sceneweb.fr/actu-laffaire-yoann-bourgeois-un-tournant-pour-le-cirque-contemporain/.

felmerült, mégpedig egy olimpiai megnyitó (a 2024-es) potenciális rendezőjeként. Bourgeois előadásai valóban tetszetősek, a számok érdekesek és kellőképpen líraiak, gondoljunk csak a Budapesten a Trafóban is vendégszerepelt *Éjféltájt*ra. Az összeállításban ebből a produkcióból is vannak idézetek bőven: az összecsukló bútorok, az egyensúlyozandó platón elérhetetlen mikrofon (vö. Camille Boitel), a leszakadó reflektor (vö. Lucien Reynes/Cie Cahin Caha)… Átvételek? Plágium?

És innen kezd bonyolódni a kérdés. Úgy tűnik, az érintetteket nem érte meglepetésként a sok hasonlóság, egyik-másik Bourgeois-premieren már mind szembesültek a saját korábbi ötleteikkel – és ma már szégyenérzetként lecsapódó szótlanságukkal. Vagy mert a rendező – akivel jó barátságot ápoltak, többen dolgoztak is együtt, ugyanabba a cirkuszisko lába jártak – eleve lefegyverezte őket („Szóltam ám a csapatnak, hogy a nézőtéren itt van a függeszkedés királynője!", idézi fel nyilvános Facebook-bejegyzésében Chloé Moglia, hogyan fogadta őt YB az *Éjféltájt* bemutatóján, amely az akkori verzióban a Mélissa Von Vépyvel 2007-ben készített előadásukra kísértetiesen emlékeztető függeszkedős számmal kezdődött), vagy mert maguk sem akartak hinni a szemüknek, és fogalmuk sem volt, hogyan tehetnék szóvá a számukra egyértelműt, vagy mindezért együtt.

Az összeállítás egyébként távolról sem kiegyensúlyozott. Vannak a képek alapján tagadhatatlan koppintások, és vannak kevésbé kínos, szabadabb felhasználások, átkeretezések. A szűkebb szakmában eddig is közismert és hallgatólagosan elfogadott jelenségből most viszont ügy lett, de egyelőre csak ketten fejtették ki hosszabban és részletesen az álláspontjukat azok közül, akik YB ország-világlásának kárvallottjai. (Röviden többen is válaszolgattak a *Libération* kérdéseire, ami szintén árnyalja a képet, például: a munkakapcsolat megszűnése után YB egyedüli szerzőként más címmel bejelentette a közös jogkezelőnél a korábbi, másokkal együtt szignált előadás továbbfejlesztett változatát, így azok után az eredeti mű társalkotóinak jogdíj már nem járt.[3]) Nekik a kifosztottság érzésén túl konkrét káruk is származik Bourgeois helyzeti előnyéből: utóbbi a nagyobb figyelemnek köszönhetően könnyebben kap meghívásokat, míg a kisebb és független, a fellépéseikből élő társulatokat turnészervezés közben a befogadóhelyek vezetőitől rendre az a kritika érte, hogy szép, szép, de ilyet Bourgeois-tól már láttunk. A fentebb már említett Chloé Moglia, valamint a Collectif Petit Travers két alapítója, Nicolas Mathis et Julien Clément (2013-ban a Trafó tőlük is hozott már előadást, pontosan azt, amelyik „hatott" Bourgeois-ra, ez volt a 2009-es *Pan-Pot – A szolidan éneklős*) nem indulatból reagált, írásaik nem vagdalkozóak, inkább viaskodóak.[4] Ők a békés rendezés módját keresnék, a párbeszédet, ugyanakkor nem minden keserűség nélkül éles kérdéseket fogalmaznak meg – pláne azok után, hogy pár nappal a video körbeküldését követően YB a francia újcirkusz szakmai weboldalán kicsit leereszkedően, enyhén kioktatóan nyilatkozott. Mentegetőzni esze ágában sincs, sem önvizsgálatot tartani, inkább afféle szomorú, rágalmazási esetnek tekinti a kontextusukból kiragadott jelenetek önkényes egymás mellé helyezését, és a művészettörténeti hatásmechanizmusok párhuzamára támaszkodva kifejti, hogy egyrészt a rekvizitek és a számok nem kisajátíthatóak, azok a közkincs részét képezik, másrészt szó sincs koppintásról, legfeljebb *motívumok* felhasználásáról, átértelmezéséről, amelyeket a sajátos dramaturgia, színpadi írásmód és a beletett szív egyedivé avat. Emellett azt is egyértelműsíti, hogy a nyilvános térben a konkrétumokról nem kíván párbeszédbe elegyedni (mint a különféle cikkekben elejtett megjegyzésekből kiderül, a telefont azért még felveszi, bár dűlőre senki sem jutott vele), a szakmai vitát viszont szorgalmazná.[5]

Állítását a jogászok is alátámasztják, akik szerint ha az ügy tárgyalásra kerülne, a felpereseknek egyenként minden kétséget kizáróan bizonyítaniuk kellene a saját alkotásaik, beállításaik stb. eredetiségét, ami objektíve meglehetősen nehézkes és hosszadalmas. De az alapvetően baráti eszmecserékhez, egyenrangú viszonyokhoz, egymás munkájának kölcsönös tiszteletéhez szokott cirkuszisták nem is akarnak a bírósághoz rohangálni. Beérnék a színlapon egy hivatkozással vagy köszönetnyilvánítással, a jogdíjból egy arányos és méltányos százalékkal – és bár nem mondják ki, de egy bocsánatkérés sem esne rosszul nekik.

A struktúra alkotói és terjesztői oldalát egyként képviselő ernyőszervezet, a Territoires de cirque február 22-i kommünikéjében[6] elítélte a bemószerolás módját, ugyanakkor kész szembenézni saját felelősségével: nemcsak a szellemi tulajdon, de a művészek érdekeinek védelmét is erősíteni kell, érdemes alaposabban szabályozni. És van még egy feladat, amelyet kötelességének érez: gátat vetni a hatalommal való visszaélés minden formájának, hogy a rajból kivált nagyhalak ne falhassák fel a kisebbeket. Mert mindezek ismeretében jogos kérdés – Chloé Mogliáé –, hogy mit mond majd az a fiatal, aki alkotói rezidenciára megy Grenoble-ba, amikor az igazgató megkéri, hogy meséljen neki a terveiről…

Végeredményben nagyjából mindenki ugyanazokra a következtetésekre jut. Egyrészt: miért hallgattak, amikor évekkel ezelőtt először gyanakodtak koppintásra? Másrészt: kár lenne, ha az alapvetően kollektív újcirkuszi alkotásokat jogi formulákká kellene silányítani, elvégre az ellentmond az előadó-művészet eleven dinamikájának. Harmadrészt: ez nem jogi, hanem *etikai* kérdés. És „mint minden etikus viszonynak, az átvételnek is beleegyezéses alapon kell működnie".[7]

Frissítés: Lapzártánk után a Le Petit Bulletin *grenoble-i kiadásában*[8] *megjelent egy interjú, amelyben YB végre hajlandó nyilatkozni az ügyről, de a válaszai finoman szólva is arrogánsak. Állítása szerint mediációval próbálkozik, ugyanakkor úgy érzi, a támadással intézményi pozícióját kívánják megingatni, elvégre az érintettek közül senki sem folyamodott jogorvoslatért, értsd: nem perelte be. Hogy a video zárszavával éljünk: vége az első résznek.*

3 Maïté Darnault–Annabelle Martella, „Yoann Bourgeois, le je du cirque", *Libération*, 2021.03.04. (előfizetői tartalom).

4 Julien Clément és Nicolas Mathis (Collectif Petit Travers), „Quel usage pour les œuvres?", 2021.02.25., https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/de-lusage-des-oeuvres/quel-usage-pour-les-oeuvres.

5 „Hogy a kicsinyes veszekedéseken felülemelkedjünk, a vita hasznos és minden bizonnyal izgalmas is lenne. Beszélgethetnénk a művekről, megoszthatnánk egymással a színpadi látásmódunkat, körüljárhatnánk, mit jelent a szerzői kézjegy, közösen gondolkodhatnánk a hagyományhoz való viszonyulásunkról, a kötődéseinkről, a nemzedéki különbségekről… Olyasmikről, amikből esetleg összeállhatna a mi művészetünk, a cirkusz története." Yoann Bourgeois, „L'histoire peine", *Artcena*, 2021.02.09., https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/lhistoire-peine.

6 „Pour une éthique renouvelée de la relation", 2021.02.22., https://territoiresdecirque.com/letters/communiques-tdc/fevrier-2021.

7 Julien Clément és Nicolas Mathis (Collectif Petit travers), „Quel usage…".

8 Aurélien Martinez, „Yoann Bourgeois: »Je réfute de potentiels soupçons de contrefaçon«", *Le Petit Bulletin édition Grenoble*, 2021.04.16., http://www.petit-bulletin.fr/grenoble/index.html.

Rosas danst Rosas. Fotó: Anne Van Aerschot

MEGYERI LÉNA

CSAK A LEGJOBBAKTÓL LOPNAK

Szerzői jogi kérdések színházban és táncban

Előadó-művészeti berkekben az utóbbi évek legnagyobb sajtóvisszhangot kiváltó plágiumügye az volt, amikor 2011-ben Beyoncé a *Countdown* című videoklipjében lemásolta Anne Teresa De Keersmaeker 1983-as *Rosas danst Rosas* című koreográfiája, illetve az abból készült 1997-es táncfilm néhány jelenetét. Természetesen már maga a „lemásolta" kifejezés is vitatható, és az ügy bőven generált is művészeti és jogi vitákat egyaránt – ezzel pedig meg is érkeztünk annak a problémahalmaznak a közepébe, ami az előadó-művészet és a szerzői jog kapcsolatát érinti.

Beyoncé és De Keersmaeker ügye azért kaphatott ekkora nyilvánosságot, mert egyik szereplője egy világhírű szupersztár – sőt, feltehetően ezért derült rá egyáltalán fény, mert a videoklipet milliók látták, köztük olyanok is, akik ismerik a Rosas táncfilmjét. A valóságban vélhetően sokkal több plágium(gyanús) eset létezik színházi közegben, mint amennyi kiderül, és különösen kevés jut tovább a szakmán belüli összesúgás és pletyka szintjén. Ennek oka egyrészt maga a művészeti ág illékony voltában keresendő: még a színházi szakemberek is gyakran csak az emlékezetükre hagyatkozhatnak egy produkció felidézésében, ami jótékony kétséget vonhat egy-egy szemtelenebb másolás köré. Másrészt általánosságban nagyon nehéz határokat húzni például az inspiráció, a hivatkozás, a tisztelgés és az egyszerű lopás között – ezek a fogalmak pedig nincsenek is definiálva se szakmai, se jogi szemszögből. A Beyoncé-üggyel foglalkozó cikkek rendre kihangsúlyozzák, hogy a *Countdown* videoklip teljes egészében különböző kulturális referenciákra épül, hogy a popkultúra szerves része más alkotók munkáinak megidézése, és gyakran felemlegetik azt is, hogy maga De Keersmaeker is felhasznált egy részletet Nizsinszkij *Egy faun délutánja*-koreográfiájából *D'un soir un jour* című előadásában. Bár nyilván nem reprezentatív értékű, mégis érdemes megnézni a *Washington Post* vonatkozó cikke[1] alatti kommenteket, amelyek gyakorlatilag egyöntetűen úgy vélik, hogy „nincs itt semmi látnivaló" – visszatérő érvként felhozva a jól ismert közhelyet, miszerint nincs új a nap alatt. De még a neves angol tánckritikus, Luke Jennings sem látja különösebben problémásnak az esetet, és úgy véli, nehéz lenne bizonyítani, hogy De Keersmaeker jogai és karrierje sérültek volna a klip miatt.[2] Hasonló következtetésre jut a *Washington Post* említett cikkének szerzője is: úgy gondolja, kifejezetten üdvös dolog, hogy

1 https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/beyonce-countdown-video-and-the-art-of-stealing/2011/11/15/gIQAj0WbYN_story.html

2 https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/oct/11/beyonce-de-keersmaeker-dance-move

Beyoncé reflektorfénybe állította egy kiváló, ám nyilvánvalóan csak egy szűk réteg által ismert alkotó munkáját. Talán mindezek a vélemények is hozzájárulhattak ahhoz (a várhatóan csillagászati összegű perköltségen túl), hogy a vitából végül nem lett bírósági ügy, és a kezdetben meglehetősen felháborodottan nyilatkozó De Keersmaeker végül sokkal enyhébb hangot ütött meg, és egyszerűen csak sok sikert kívánt az énekesnőnek. Néhány évvel később pedig ő maga adott egy csavart az ügynek, amikor elindította a *Rosas Remix* projektet, amelynek keretében arra buzdította a közönséget, hogy ki-ki készítse el saját verzióját a *Rosas danst Rosas* ikonikus „székes jelenetéből" – a beküldött videókat később egy installáció keretében mutatták meg a nyilvánosságnak.[3]

A fentieknél még húsbavágóbb problémákra világít rá Farkas Gergő táncművész szakdolgozata (Amsterdam University of the Arts), amely a *Countdown* és a *Rosas danst Rosas* érintett jeleneteinek koreográfiáját veti össze a Lábán-kinetográfia módszerének segítségével.[4] Az elemzést olvasva olyan kérdésekkel szembesülünk, amelyek még nehezebbé teszik a hasonló esetek megítélését: ugyanannak számít-e két, látszólag egyforma mozdulat, ha például az előadók keze egy kicsit más pozícióban, vagy a fejük más szögben van? És megegyezőnek tekinthető-e két mozdulatszekvencia, ha teljesen más dinamikával, más érzelmi töltettel adják elő őket?

Az inspiráció és az intenció kérdése került terítékre néhány évvel ezelőtt egy hazai színházi ügyben is: Balázs Zoltán 2009-ben a Nemzeti Színházban színpadra állított *Amalfi hercegnő*-előadása kapcsán merült fel a vád, hogy a jelmezek (tervező: Gombár Judit) nagyon hasonlítanak – sokan egyenesen úgy fogalmaztak: megegyeznek – Julie Taymor 1993-as, az interneten is megtekinthető *Oidipusz*-produkciójának jelmezeivel.[5] Az *Amalfi* mindössze néhány előadás után lekerült a Nemzeti repertoárjáról, Balázs Zoltán pedig sokáig nem nyilatkozott a témában – végül 2011-ben a *Revizor* interjújában beszélt az ügyről. Elmondta, hogy az előadásban látható dupla fejek és hatalmas kezek tervezésekor Gombárral különböző törzsi szertartások öltözékeiből inspirálódtak (ahogyan vélhetően Julie Taymor is), a felvetett képi azonossággal kapcsolatban pedig a következőképpen fejtette ki a véleményét: „Hogy lett volna képileg ugyanaz? Az egyik egy megromlott és lepusztult, nyers és durva anyagokra épülő atavisztikus, becketti vég-világot ábrázol, míg a másik egy keleti minimalizmussal és esztétikával átszőtt fényes, részleteiben is igényesen kimunkált gótikus látványvilágot fogalmazott színpadra egy olyan tandráma kapcsán, mint az *Amalfi*."[6]

A fenti példákból is láthatjuk: az „ugyanaz" az előadó-művészetben korántsem egyszerű vagy egyértelmű fogalom. Azt gondolhatnánk, ha már morálisan ennyire ingoványos területen járunk, legalább a jogi környezet tiszta helyzeteket teremt – ez azonban koránt sincs így. A magyar szerzői jogi törvény[7] alig tesz külön említést színházról és táncról, a területek sajátosságaira nem tér ki. Általánosságban elmondható – nemcsak hazai, hanem nemzetközi viszonylatban is –, hogy ötletet és koncepciót nem lehet levédeni, ahogy egyes mozdulatokat sem. Nem védethetők le például a balett standard gyakorlatai, a jógapózok, de akár egy olyan ikonikus táncmozdulat sem, mint a moonwalk (amelyet – témánk szempontjából nem mellesleg – egyáltalán nem Michael Jackson talált ki, csak ő tette széles körben ismertté). Kitekintve a nemzetközi helyzetre egy érdekesség: míg Amerikában egy koreográfia csak akkor védett, ha rögzítve van[8] – táncírással, videofelvétellel, szöveges leírás vagy fotók segítségével –, addig Németországban elméletileg a születése pillanatától védettnek számít, akkor is, ha egy próbán, akár improvizáció keretében jön létre. Más kérdés, hogy egy esetleges jogvitában a rögzítés nagyban elősegíti a bizonyítási eljárást.[9]

Jogvitára, különösen pedig bírósági eljárásra a színház és a tánc területén azonban a legritkább esetben kerül sor. Pedig az

3 A kezdeményezést a pandémia alatt újra felélesztették, a videókat folyamatosan lehet küldeni a társulatnak, a korábbi feldolgozások pedig megtekinthetők a projekt honlapján: https://www.rosasdanstrosas.be/en-home/.

4 Gergo D. Farkas, *A comparison of the movement material of Beyoncé Knowles' and Adria Petty's music video Countdown, and Anne Teresa De Keersmaeker's and Thierry De Mey's dance film Rosas Danst Rosas with the use of Laban Movement Analysis*, Amsterdam University of the Arts, 2018.

5 L. többek között: Nánay István, „Koppintás. Még egyszer az Amalfiról", *szinhaz-net*, 2009. május.

6 Herczog Noémi, „A rendező és a »Maladájp«. Beszélgetés Balázs Zoltánnal, a Maladype társualvezetőjével", *Revizor*, 2011. november 19.

7 1999.évi LXXVI. tv. a szerzői jogról.

8 L. https://www.dancemagazine.com/choreography-copyright-26500696-12.html?rebelltitem=2#rebelltitem2.

9 Klaus Kieser, „Plagiat im Tanz", *tanz*, 2011. május.

A zöld asztal. Fotó: archív

egyik első ilyen ügy kifejezetten pozitív precedenst teremtett a színháziak számára: 1951-ben Kurt Jooss német koreográfus követelte az esseni bíróságon, hogy a Rökk Marika főszereplésével készült *Sensation in San Remo* című filmből távolítsanak el egy jelenetet, az ugyanis feltűnő hasonlóságot mutat *A zöld asztal* című előadásának néhány részletével. Hiába állította Rökk Marika, valamint a rendező és a producer is egyöntetűen, hogy nem látták Jooss produkcióját, a bíróság mégis helyt adott a koreográfus kérésének. A bizonyítási eljárás is példaszerű volt: a bíróság megtekintette a film kérdéses jelenetét, a Folkwang-Ballett tagjainak pedig elő kellett adniuk *A zöld asztal* vonatkozó részletét. Figyelembe vettek továbbá olyan árulkodó tényeket is, hogy Rökk Marika egy évvel korábban *A zöld asztal* egyik táncosával turnézott együtt, a film koreográfusa, Sabine Ress pedig részt vett azon a koreográfusversenyen Párizsban, amelyet Jooss megnyert az ominózus táncdarabbal.[10]

A szerzői jog egészen másféle és sokkal gyakoribb érvényesítési módja bizonyos előadások „letiltása". Ilyen esetekben már a hazai színháztörténet is bővelkedik: gondoljunk csak például a hírhedt Bartók-örökösre, aki a zeneszerző szerzői jogainak 2016-os lejárta előtt[11] több alkotó (például Bozsik Yvette vagy Horváth Csaba) életét keserítette meg azzal, hogy nem járult hozzá bizonyos feldolgozások bemutatásához.[12] 2019 szeptemberében a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Delila*-bemutatóját kellett az utolsó pillanatban lemondani Molnár Ferenc örököseinek döntése miatt, akik nem engedélyezték, hogy a Mohácsi fivérek által jócskán átírt szövegváltozat színpadra kerüljön.[13] És gyakorlatilag színháztörténeti jelentőségű az az eset is, amikor 1991-ben Markó Iván úgy távozott – teljesen váratlanul, bejelentés nélkül – a Győri Balett társulatától, hogy az összes koreográfiájának játszási jogát letiltotta, így az együttes egyik pillanatról a másikra repertoár nélkül maradt. Králl Csaba a társulat 30. születésnapja alkalmából írt cikksorozatában[14] említ egy, a Szerzői Jogvédő Hivatal akkori főigazgatójával készült interjút, amelyben Dr. Boytha György azt állította, a társulatnak lett volna lehetősége perre vinni az ügyet – hiszen a szerző csak alapos indokból és írásbeli nyilatkozattal vonhatja vissza a felhasználási jogot, és ebben az esetben is meg kell térítenie az együttest ért kárt. Persze az alapos indok is tágan értelmezhető fogalom, és nem véletlen, hogy a legtöbb ilyen esetben az érintettek nem vállalják a nemcsak idő- és költségigényes, de bizonytalan kimenetelű pereskedést, amelynek lezárultáig továbbra sem élhetnek a produkciók játszási jogával.

Kétséges, hogy lenne-e bíróság, amelyik „alapos indoknak" minősíti Jiří Kylián érveit, aki 2014-ben arra hivatkozva vetett korlátot három szezon idejére koreográfiái előadásai elé a Nederlands Dans Theatre-nél, hogy nem szeretné, ha az együttes, amelynek közel huszonöt évig művészeti vezetője volt, múzeummá válna, és sok évvel a távozása után is az ő munkáira építené a repertoárját.[15] Persze a pereskedés itt fel sem merült, a társulat teljesítette a mester akaratát, és a pedagógiai módszer is hatékonynak bizonyult. Egyébként Kyliánt általában nem különösebben izgatják a szerzői jogok: állítása szerint az ilyesmivel való foglalkozás csak energia- és időpocsékolás, és ha valakit azon kap, hogy másolja az ő munkásságát, egyszerűen azzal vigasztalja magát, hogy „csak a legjobbaktól lopnak".[16]

Kylián feltehetően nincs egyedül a nézeteivel, erre utal legalábbis a *Hollywood Reporter* cikke, amely (szintén De Keersmaeker és Beyoncé ügye kapcsán) azt tárgyalta, hogy mennyire kevés színházi előadást jegyeztetnek be Amerikában.[17] Csak egyetlen adat: a Register of Copyrights 2009-es jelentése szerint abban az évben 545 alkotást regisztráltak „drámai mű, koreográfia vagy pantomim" kategóriában, ami 98 százalékos visszaesést jelentett a tíz évvel korábbi adatokhoz képest. Bár erre vonatkozó amerikai adatokra nem tér ki a cikk, érdemes megjegyezni, hogy hazánkban a színházi szerzői jogdíjak sok esetben rendkívül alacsonyak, így ha feltételezzük, hogy más országokban is hasonló a helyzet, akkor máris érthetővé válik, hogy miért nem foglalkoztatja annyira ez a dolog az alkotókat. Kérdés, hogy a jelenlegi trendek, például a közösségi média térnyerése vagy akár a pandémia által elindított streamszínházi forradalom változtatnak-e a tendenciákon. Egyrészről a YouTube-on terjedő ún. cover dance-ek és a tiktokos dance challenge-ek korában (amelyek lényege, hogy egy adott, rövid koreográfiát minél többen *másoljanak le*) szinte értelmét veszti az eredetiség kérdése. A Beyoncé-ügy és számos más példa bizonyítja, hogy széles körben elterjedt a nézet: „it's all out there", vagyis ma már szinte minden művészeti alkotás valamilyen módon elérhető, ami pedig elérhető, az fel is használható. Ezzel szemben Angliában például kifejezetten szorgalmazza az Arts Council England, hogy a kreatív szektor növelje piaci erejét az állami források bizonytalansága miatt, és ennek egyik eszközét az online megjelenésekhez kapcsolódó reklámbevételek és jogdíjak emelésében látják.[18] Ugyanakkor kétséges, hogy az olyan rétegműfajok, mint például a kortárs tánc mennyire tudnak érvényesülni az online térben, és menynyire tudják ezáltal ténylegesen növelni a bevételeiket. Korábban mindenesetre még a mainstreamben sem volt jellemző a koreográfiák levédése, ám itt már megjelent az első fecske: JaQuel Knight amerikai koreográfus a Dance Notation Bureauval való együttműködése keretében dolgozott azon Lynne Weberrel, hogy különböző popsztároknak készített koreográfiáit lejegyezzék és bejegyeztessék.[19] Ily módon 2020 júliusában ő lett az első, a popzene területén dolgozó koreográfus, akinek sikerült elérnie, hogy szerzői jogi védelem alá vonják egyik munkáját. És hogy melyiket? Beyoncé *Single Ladies* című klipjéhez készített koreográfiáját. Vagyis azt a művét, amelyet – Beyoncé saját bevallása szerint is – Bob Fosse *Mexican Breakfast* című koreográfiája ihletett. Ennek és Beyoncé korábbi vitás ügyének fényében JaQuel Knight sikere minimum ironikus.

10 Uo.

11 Bár viszonylag közismert tény, mégis érdemes megemlíteni, hogy a jelenleg hatályos szerzői jogi törvény értelmében a művek a szerző halálától (vagy alkotótársak által jegyzett mű esetében az utolsó társalkotó halálától) számított hetven év után válnak szabadon felhasználhatóvá.

12 A témában l. bővebben: Csepelyi Andrienn, „Nagyon féltik Bartókot a jövőtől", *Népszabadság*, 2015.10.24.,http://nol.hu/kultura/csak-tisztakottabol-1570955; Csáki Judit, „A művészet visszavág (A csodálatos mandarin – Közép-Európa Táncszínház)", *Magyar Narancs*, 2001.06.07. https://magyarnarancs.hu/zene2/a_muveszet_visszavag_a_csodalatos_mandarin_-_kozep-europa_tancszinhaz-58957.

13 Az egyik Molnár-örökös, Lukin Ágnes írását a témában l. itt: https://molnarcitizen.wixsite.com/molnar

14 Králl Csaba, „Mennyi a harminc? A Győri Balett 30 éve. 3. rész", *Ellenfény* 15, 5. sz. (2010)

15 Angela Reinhardt, „Vergessene Ballette", *tanz*, 2018. december.

16 L. Klaus Kieser, „Plagiat…"

17 https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/why-an-allegation-beyonc-plagiarized-248208

18 „Commercialise to survive", l. „Who can profit from dance? An exploration of copyright ownership", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 35, 1. sz. (2017).

19 https://www.dancemagazine.com/choreography-copyright-26500696-12.html?rebelltitem=1#rebelltitem1

A KÖZZÉTÉTEL ÉS A SZABÁLY(OZÁS)

Kerekasztal-beszélgetés a szerzői jogról

A színház szerzői jogi szempontból sem egyszerű műfaj. Az előadás az alkotók közös munkájából születik, de vita esetén ki dönthet a sorsáról? Mire mondhat nemet egy szerző (vagy az örököse)? Milyen jogi kérdéseket vet fel az online színház? DR. SÁPI EDITtel, a Miskolci Egyetem tanársegédével és DR. TOMORI PÁLlal, az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület igazgatójával TURBULY LILLA beszélgetett.

– Kezdjük egy egyszerű kérdéssel! Előfordulnak-e jogviták abból, hogy a színházak nem kérnek engedélyt egy mű felhasználásához, vagy nem fizetnek jogdíjat érte?

Sápi Edit: A kutatásaim során[1] azt tapasztaltam, hogy az engedélyt megkérik a színházak a szerzőktől vagy a jogutódoktól. Ebben segít, hogy vannak olyan színházi ügynökségek, amelyek ebben szerepet vállalnak: közvetítenek, elkészítik a felhasználási szerződéseket. Ezzel nem szokott probléma lenni. Olyan jogvitával már találkoztam, hogy a kőszínházi előadásra volt engedély, de nyáron elvitték a produkciót egy szabadtéri színpadra, amire már nem kértek külön engedélyt. Ez azonban ritkán fordul elő, általában nincs gond az engedélyek meglétével.

Tomori Pál: A darab egészére nézve ezzel valóban nem szokott probléma lenni. Az előfordulhat, hogy az előadás valamely részére, pl. egy filmrészlet vetítésére nem kérnek külön engedélyt. A színházak rendszerint hosszú sorozatokban gondolkodnak, ezért sem kockáztatnak. A jogdíjaknál néha előfordul vita, némi huzakodás, de ez a terület is rendezettnek tekinthető.

S. E.: Ha van is ebből vita, az rendszerint nem jut el bírósági szintig, a felek rendezik egymás között.

T. P.: Ha egy állami vagy önkormányzati színház egy jól futó West End-darabot szeretne megvenni, amelynek a jogdíja igen magas is lehet, akkor már feltehető a kérdés, hogy ezt ki fizesse meg. A válasz sokszor az, hogy a közönség: a jogdíjat beépítik a jegyárakba.

– A színház azonban az engedély birtokában sem dőlhet hátra, a jog védi a mű egységét, integritását is. Legutóbb a Delila *nyíregyházi bemutatója maradt el, mert a színház nem tudott egyezségre jutni Molnár Ferenc örököseivel. A jogutódok itt elsősorban a szövegátiratot, az abba bekerült erős, általuk trágárnak tartott kifejezéseket sérelmezték.[2] Ilyen esetekben általában a Szerzői jogi törvény 13. §-ára hivatkoznak. E szerint a szerző személyhez fűződő jogát sérti művének mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása, vagy a mű más olyan megváltoztatása vagy a művel kapcsolatos más olyan visszaélés, amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes.*

S. E.: Valóban erre a szakaszra, a mű egységének a védelmére szoktak hivatkozni. Nagyon nehéz megfogni, hogy konkrétan mik azok a módosítások, amelyek már sértik a mű egységét, hiszen erre nincs egzakt zsinórmérték vagy felsorolás. A tapasztalat az, hogy legtöbbször olyan daraboknál nyúlnak bele drasztikusan a nyelvezetbe vagy a történetbe, amelyeknek a szerzője már több mint hetven éve meghalt, vagyis már nem vonatkozik rá a szerzői jogvédelem. Lehetséges, hogy ez a nézőközönség egy részénél „kiveri a biztosítékot", de itt jogi eszközök már nem állnak rendelkezésre.

– A pécsi Bánk Bán-*bemutató volt ilyen legutóbb.*

S. E.: Sok ilyen ügy egyébként nincs a joggyakorlatban. Egy régebbi példa a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* átírása, egyes jelenetek markáns megváltoztatása, amiből per is lett. A német joggyakorlatban gyakoribbak az ilyen jogviták. Általánosságban azt lehet mondani, hogy ha úgy változtatják meg a mű szellemiségét, hogy az eredeti teljesen elhalványul, ha kulcsfontosságú karaktereket írnak ki vagy változtatnak meg, akkor lehet hivatkozni a mű egységének sérelmére.

T. P.: Magyarországon erős a rendezői színház, többek között ettől is jó. Az helyes, hogy vannak jogi korlátok, de például olyan rendezők is vannak, akiknél lehet tudni, hogy – jó értelemben – mi történik egy darabbal, ha a „kezük közé kerül". Ilyenkor praktikus, ha a felek ismerik egymást, és pontosan kommunikálnak, hogy mindenki tudja, mire számíthat.

Olyat is láttunk már nem egyszer, hogy a jogutódok kicsit túlféltik a darabot. Ezt nem lehet a szemükre vetni, ők tiszteletben szeretnék tartani a szerző szellemi örökségét. Ha a jog-

1 L. Sápi Edit, *A színpadi művek szerzői joga*, Budapest:Patrocinium Kiadó, 2019.

2 Ebben az esetben az örökösök az engedélyt meg sem adták, a színház azonban végig bizakodott, így az előadás elkészült, de a bemutató előtt néhány órával lemondták. A jogtulajdonosok itt írtak az érveikről: https://molnarcitizen.wixsite.com/molnar. A színház közleménye már nem szerepel a honlapjukon, arról itt olvashatunk: https://fidelio.hu/szinhaz/molnar-ferenc-orokosei-letiltottak-egy-kesz-eloadast-a-moricz-szinhazban-148156.html.

utód laikus, nincs rálátása a színház világára, megrémülhet, hogy mi lesz ebből a darabból. Holott szinte nincs olyan színház, amelyik ne változtatna. A kivétel az, amikor ún. replica előadásokat vesznek meg, amelyeknél, némi túlzással, harminc oldalon keresztül részletezi a szerződés még azt is, hogy melyik oldalról kell bejönnie a színésznek, és hányat léphet, mielőtt énekelni kezd.

A csodálatos mandarin filmes feldolgozása kapcsán volt a Szerzői Jogi Szakértői Testületnek egy állásfoglalása,[3] amelyben Lendvay Kamilló, a kiváló zeneszerző, zeneszakértő azt mondta: „A remekművek joga a folyamatos újjászületés, de az újrateremtés jogával sem a színpadi, sem más műfajban alkotóknak visszaélni nem lehet." Ezzel mélységesen egyetértek. A megoldás kulcsa itt is a jogtulajdonos és a színpadra állító közti jó kommunikáció.

– Ha már a replica előadások szóba kerültek: a jogtulajdonosok ellenőrzik, hogy pontosan betartják-e a „táncrendet" a színházak?

T. P.: Erről nincs tudomásom. Saját tapasztalatom, hogy a *Nyomorultak*at négy országban láttam, és mindenhol ugyanolyan volt. De úgy gondolom, ezek a rendezések patikamérlegen kiszámított hatáselemekkel dolgoznak, tudják, mi működik a közönségnél, ezért a színháznak sem érdeke, hogy ettől eltérjen. A fő szabály ez, de lehet kivétel is: Szirtes Tamás nyilatkozott arról a *Mamma Mia!* kapcsán, hogy a világon elsőként kaptak engedélyt a darab non-replica előadására.[4] Ez nyilvánvaló elismerés.

S. E.: Úgy tudom, a Madách Színház több Webber-darab kapcsán is kapott non-replica előadásra engedélyt. Ez szerintem is nagy dolog és elismerés az adott színház számára.

– A rendezőre visszatérve: őt a törvény nem sorolja fel a szerzői jog jogosultjai között. Az ő helyzetük, ugyanúgy, mint a koreográfusoké, dramaturgoké, nem tűnik egyértelműnek. A Szerzői Jogi Szakértő Testület a Nemzeti Színházban bemutatott Berzsián és Dideki *kapcsán adott részletes véleményt arról, hogy mikor minősül egy rendezés önálló, szerzői jogi védelemre érdemes műnek, és mikor interpretáló jellegű előadóművészeti tevékenységnek.*[5]

S. E.: A törvény nem közvetlenül a jogosultakat, hanem a műtípusokat sorolja fel, így a színművet és a jelmeztervet is. Ebből arra is következtethetünk, hogy a rendezőnek is egyfajta szerzői joga lehet, de a joggyakorlatban ez nem teljesen egyértelmű. A szerzői jogi oltalom feltétele, hogy az adott alkotómunka a szerző szellemi tevékenységéből fakadjon, egyéni és eredeti legyen. Egy erős rendezői színház lehet ilyen. Mások inkább arra hajlanak, hogy a rendezés interpretáló tevékenység. Ha az eredeti művet átdolgozzák, és egy származékos mű születik a színpadra állítás eredményeként, az átdolgozás megalapozhatja a szerzői jogi oltalmat. Ha a rendező „csak" színpadra állít, ha nem változtat lényegeset a szövegkönyvön, megmarad az eredeti történetnél, szereplőknél, az inkább interpretálás. Az ellentétes véglet, ha nagyon sokat változtat, nagyon átértelmez, akkor már szorítja őt a mű egységének védelme, amiről már beszéltünk. Ez tehát egy elég kaotikus terület jelenleg, de érdemes lenne kikristályosítani, hiszen a rendezők az előadás meghatározó alkotói.

Sápi Edit. Fotó: Mohai Balázs

T. P.: Annyit fűznék hozzá, hogy az erős rendezői színház miatt a rendezők magukra szerzőként tekintenek, nem pedig a színészek interpretáló művészetével azonosítják a munkájukat. A legtöbb esetben ezt joggal teszik. Arra a kérdésre tehát, hogy szerző vagy előadóművész a rendező, azt kell mondjam, amit a nem jogász közvélemény nem szeret hallani: attól függ. Minden előadás olyan sok egyedi jellemzővel bír, hogy nagyon nehéz általános szabályokat felállítani, hogy mikortól szerzői jogi tevékenység a rendezés. A magyar jog nem adja meg az előadóművész pontos definícióját, a nemzetközi szerződések rendelkezéseit használjuk. Ezek szerint előadóművész az, aki elénekli, elmondja vagy más módon előadja a művet. Ebbe a más módon előadásba férhet bele a rendező. (Hozzáteszem, előadóművész lehet akár a hangosító vagy a világosító is, ha a munkájában van személyes, eredeti jelleg.) Egy példa: az Örkény Színházban játszották Bagossy László rendezésében a *Kasimir és Karolinét*, egy feketével keretezett „képkivágatban". Én ezt egy olyan kreatív ötletnek, sajátos nézőpontnak tartom, amely már túl van az interpretáción, és inkább szerzői jogi védelmet érdemlő megoldás. A kérdést

3 https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/SZJSZT_szakvelemenyek_pdf/szjszt_szakv_2003_030.pdf

4 https://szinhaz.hu/2014/09/27/_en_a_tortenetekben_hiszek_interju_szirtes_tamassal

5 A szakvélemény innen tölthető le: https://www.sztnh.gov.hu/hu/szjszt/kereses?title=&field_szakterulet_value=42&field_megkereso_value=All&field_targy_value=&field_szoveg_value=&field_birosagi_hatarozat_value=All.

Tomori Pál. Fotó: László Noémi / Páholy Stúdió

tehát előadásonként lehet megítélni, ez egy mozgó terület az előadó-művészet és a szerzői minőség között. A hazai gyakorlat többnyire a kreatív hozzájárulást várja el a rendezőtől.

– A példából kiindulva: mi a helyzet a színházi jelmezek és díszletek szerzői jogi védelmével?

T. P.: A védelem esetükben is azt jelenti, hogy – hacsak nincs erre valamilyen törvényi kivétel, mint pl. az olyan szabad felhasználás, amikor aktuális, napi hírek között tudósítanak egy új színházi bemutatóról, és ennek során láthatók a darabban felhasznált jelmezek és díszletek is – a jelmez és a díszlet, valamint azok tervének minden felhasználásához, egyebek között például többszörözéséhez, nyilvánossághoz közvetítéséhez, a szerző engedélye és megfelelő díjfizetés szükséges. Jogsértés esetén pedig a szerző rendelkezésére áll a Szerzői jogi törvény teljes szankciókészlete, pl. hogy a jogsértő nyilvánosan tett nyilatkozattal ismerje el a jogsértés tényét, vagy térítse vissza a szerzőnek azt a pénzben kifejezett többletet („hasznot"), amelyhez a jogsértés révén jutott.

– Talán éppen azért kezelhető néhány kérdés nehezen a szerzői jog számára, mert ez a terület annak idején egyéni teljesítmények védelmére lett kitalálva, a színház pedig közösségi alkotás, sok szereplővel.

T. P.: Ez is benne lehet. Egy alkotócsapat munkáját össze kell fogni, ami a rendező dolga, neki kell egységes koncepcióvá összegyúrnia a különböző hozzájárulásokat, és ez is az ő alkotói mivoltát erősíti. De ez sincs mindig így.

– Ki lehet az előadás „ura" abban a tekintetben, hogy ki mondhatja, hogy nem járul hozzá, hogy továbbjátsszák vagy online közvetítsék?

T. P.: Az alkotók (legyenek szerzők vagy előadóművészek) mind valamilyen jogviszonyban állnak a színházzal. Sokan vannak, akik egy előadást megtilthatnak, mert annak idején engedélyezhették is, és sokan ezt nem tehetik meg, mert például munkaviszonyban állnak a színházzal. A konkrét példára mindig van konkrét, végleges válasz, hogy egy adott előadásnál egy adott alkotó megállíthatja-e a további felhasználást, vagy sem. A tipikus eset, ha az eredeti felhasználási engedélytől eltérően akarják felhasználni a művét. Például ha élő előadásra adott engedélyt, és interaktív közvetítésre akarják felhasználni. Ilyenkor minden egyes szerző hozzájárulhat vagy tilthat. Az előadóművészeknek is van ilyen joga, igaz, hogy ezt közös jogkezelésben[6] gyakorolhatják. Itt is a konkrét szereplő konkrét jogait kell megnézni.

Színházi előadások közvetítésénél voltak abból viták, hogy előadóművészeket nem kérdeztek meg. Volt, hogy a színház azt gondolta, minden további nélkül, „szőröstül-bőröstül" rendelkezik az adott előadással. De a tévés közvetítéseknél ez nem jellemző, általában tisztességesen leszerződnek.

S. E.: Én is úgy tapasztalom, hogy ez rendezett terület.

– A szerző (rendező, koreográfus stb.) letilthat egy olyan előadást, amelyhez korábban már hozzájárult?

T.P.: Szerzői műveknél megilleti a szerzőt az a személyhez fűződő jog, hogy alapos okból visszavonja a mű nyilvánosságra hozatalához adott hozzájárulását, vagy a már nyilvánosságra hozott művének további felhasználását megtiltsa (a köznyelvben ez utóbbira használjuk – pontatlanul – a „letiltás" kifejezést). Tudni kell azonban, hogy az ilyen tiltás joga nem feltétlen, és nem is következmények nélküli. Az „alapos ok", személyhez fűződő jogról lévén szó, szubjektív is lehet, tehát fakadhat a szerző valamilyen belső meggyőződéséből, értékítéletéből is, a tiltással okozott kárt azonban a szerzőnek meg kell térítenie. További korlát, hogy munkaviszonyban készült mű esetén a szerző ugyan bejelentheti a visszavonási igényét, de ennek következményeként a munkáltató nem köteles beszüntetni a felhasználást, hanem azzal tehet eleget a szerzői igénynek, hogy az érintett művön megszünteti az szerző nevének feltüntetését.

– Az általános gyakorlathoz képest most a járványidőszak online közvetítései milyen új problémákat hoztak elő?

T. P.: Ez egy viszonylag friss felhasználási terület. Egy 1996-os nemzetközi egyezmény hozta létre az internetes jogosultságok szabályozását.[7] Említsük meg, fontos szerepe volt ebben két magyar szerzői jogásznak: Bogsch Árpádnak és Ficsor Mihálynak, akik akkoriban a Szellemi Tulajdon Világszervezetének főigazgatói és főigazgató-helyettesi tisztségét töltötték be. Utóbbinak köszönhetjük azt az ernyőszabályt, hogy interaktív nyilvánossághoz közvetítés az, amikor a kö-

6 A közös jogkezelésbe tartozó jogokat a jogosultak nem egyénileg, hanem az erre a célra létrehozott szervezetek útján gyakorolhatják. Ilyen szervezet az Artisjus vagy az Előadóművészi Jogvédő Iroda. Azokban az esetekben, amikor a felhasználási szerződést közvetlenül a szerzővel, illetve az őt személy szerint képviselő ügynökséggel vagy „producerrel" kell megkötni, nagyjogról, míg azokban az esetekben, amikor a szerzők igényeit a jogkezelő szervezet kollektíven érvényesíti, kisjogról beszélünk. Ilyenkor a díjfizetés is a jogkezelő szervezeten keresztül történik.

7 A Szellemi Tulajdon Világszervezetének (WIPO) Előadásokról és a Hangfelvételekről szóló Szerződése. Magyarországon az egyezményt a 2004. évi XLIX. törvény hirdette ki.

zönség minden egyes tagja megválaszthatja, hogy mikor és hol akarja megnézni/meghallgatni az adott művet. Tehát önmagában az, hogy valamit streamelnek, nem minősül interaktív közvetítésnek. Amikor az eSzínházban egy bemutatót 7-től fél 10-ig nézhetünk meg, az nem interaktív közvetítés, hiszen az időt nem választhatjuk meg, csak a helyet. A köztes változat, amikor felvételről lehet megnézni az előadást 16 vagy 24 órán keresztül, vagyis az idő nem választható meg teljesen szabadon. Ez már közelebb áll az interaktivitáshoz, de a klasszikus eset az, amikor valami fent üldögél az interneten, és a néző (mondjuk, mert előfizet a szolgáltatásra) akkor és ott hívja le, amikor szeretné.

S. E.: Egyetértek. Az a fajta elérés, amikor meghatározott, de nem túl hosszú ideig lehet megnézni egy előadást, szerzői jogi értelemben nem minősül interaktív közvetítésnek. Itt a színházi szakma és a jog eltérő fogalomrendszert használ. Színházi előadásoknál az interaktív, lehívásra történő hozzáférhetővé tétel ritka. Gyakoribb az a köztes, hibrid megoldás, amikor meghatározott időre teszik lehetővé az elérést.

T. P.: Erre a rövid idejű közvetítésre még nincs bírói gyakorlat. Nincs olyan kapaszkodó, hogy ha 3 órán át van fent az előadás, az még nem, de ha 12 órán át, akkor az már interaktív közvetítés. Az Előadóművészi Jogvédő Iroda erre kidolgozott egy szerintem életszerű és használható megoldást. Az internetes tarifáinkban az ilyen time-shifting, azaz magyarul kb. halasztott idejű streamingnél az első közzétételt követő 72 óráig jelképes összeget, pl. ha a felhasználónak ebből csekély bevétele származik, akkor nézőnként 1 Ft minimumdíjat kell fizetni. De ezt csak a magunk nevében mondhatom. Ha biztosra akarunk menni, akkor azt tudom mondani, hogy ami konkrét időponthoz kötött, olyan, mint egy tévéműsor, hogy 7-kor be lehet kapcsolni, 10-kor vége, azt nem minősítjük interaktív lehívásnak, ami ennél hosszabb időtartamban érhető el, azt már inkább igen. A határt most nem lehet pontosan belőni, jó lenne, ha kialakulna ebben egy szélesebb szakmai, ennek hiányában bírói gyakorlat.

– Mi a jogkövetkezménye annak, ha azt mondjuk, hogy ez már interaktív hozzáférés?

T. P.: A zeneszerzők és a szövegírók esetében – a zenedrámai művek kivételével – az Artisjus adja ki az engedélyt, az előadóművészek esetében pedig az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület. Tehát minden alkotótól, előadótól be kell szerezni az engedélyét.

– Vagyis ha fent van, mondjuk, 24 órát egy előadás, a szerzőtől a rendezőn keresztül a színészekig mindenkitől kell engedély, és az előadóknak díjazás is jár, amit majd a közös jogkezelő szervezeten keresztül kapnak meg.

T. P.: Többféle jó megoldás is van. A mi gyakorlatunk megengedi azt is, hogy előzetes bejelentés mellett az előadóművésszel a rögzített előadás „gyártója", esetünkben a színház számoljon el. Az elszámolás pedig azoknál az előadóművészeknél, akik munkaviszonyban állnak az adott színházzal, megtörténhet akár a munkaviszony keretében is, ha a munkaszerződés az online előadásokra is kiterjed. Eddig ezt nem nagyon szabályozták a szerződésekben, de mostantól valószínűleg jobban figyelnek majd a színházak, hogy a szerződésekben ezt a kérdést is rendezzék. A színházi gyakorlat most alakul, hiszen egy krízishelyzetben vagyunk.

S. E.: És most türelmesnek kell lenni az érintettekkel, hiszen senkinek sem lehet célja, hogy tovább nehezítse a színházak vagy az alkotók amúgy is megterhelő helyzetét.

Szűcs Elemér és Ladányi Andrea A csodálatos Mandarinban (2005), Közép-Európa Táncszínház, kor.: Horváth Csaba. A Bartók-örökösök tiltakozása folytán az előadást a bemutató után Mandarin címmel már zene nélkül játszották. Fotó: Katkó Tamás

JÁSZAY TAMÁS

RENDES FELTÁMADÁS

Milo Rau/IIPM & Fruitmarket & Langfilm: The New Gospel (Az új evangélium)

Jézusok egymás között: „Yvan, nézd csak, ott fogsz meghalni" – így szól Yvan Sagnet kameruni aktivistához Pasolini 1964-es, emblematikus Jézus-filmjének, a *Máté evangéliumá*nak főszereplője, Enrique Irazoqui, miközben kedélyesen a dél-olasz kisváros, Matera fölötti kopár domb irányába integet.

Sokat látott már ez a kietlenségében is festői helyszín meg a környéke, ahol tucatnyi mozifilm forgott az elmúlt évtizedekben. (Meg most is forog: a 2021-es mozipremierrel tervezett huszonötödik Bond-film, a *No Time to Die* nézői is rácsodálkozhatnak majd a hatvanezer lakosú városkára egy adrenalinturbózó autós üldözésben. Milo Rau Jézus-filmjének castingján több civil szereplő büszkén el is mondja, hogy játszott a 007-es moziban is.)

Az itt felvett filmek közül a legnevezetesebbek alighanem Pasolini éteri szépségű mozija, majd negyven évre rá Mel Gibson vértől tocsogó *Passió*ja, amelynek Máriája, a román Maia Morgenstern Rau kedvéért újra magára öltötte a fájdalmas anya szerepét. S hogy mindezek nem pusztán az idelátogató turistacsoportok fun fact igényét kielégítő bonbonok, azt Raunál is bizonyítja egy szép pillanat: a zegzugos, meredek utcácskákon haladó stábot egy nő állítja meg, aki ötvenöt évvel a Pasolini-forgatás után hezitálás nélkül ismeri fel a már említett Irazoquit, aki Raunál egyébként Keresztelő Szent János lesz.

„Egy Jézus-film önmagában igen unalmas dolog" – ezt már Milo Rau mondja egy kerekasztal-beszélgetésen, amelyet a film 2021 húsvétjára időzített online vetítéssorozata után bonyolítottak le. Bár sokan hajlamosak (vagyunk) Raut színházi provokatőrként emlegetni – lásd változatos témáit a belga pedofilbűnténytől az Iszlám Állam központjában újramondott antik mítoszon át a ruandai mészárlás botrányos epizódjának újrajátszásáig, és még sokkal tovább –, amit itt állít, teljességgel rendben van: a történetnek, ahogy ikonográfiájának is minden egyes eleme már-már unásig ismert a nyugati ember számára. Vagyis Raut nem annyira a történet vonzotta, hanem az, amit körülötte talált, pontosabban amit szívós munkával és rengeteg közreműködővel köré felépített.

Amikor a 2019-ben Materán forgatott, 2020 őszén a Velencei Filmfesztiválon bemutatott, majd 2021-től (egyelőre) online forgalmazásba kerülő *The New Gospel* (Az új evangélium) című projektről írok, nem tehetem meg, hogy „csak" a 107 perces játékidejű filmről beszélek, hanem annak közvetlen előzményeiről, a program lefolyásáról, majd annak hatásairól is kell szólnom. És már ezen a ponton muszáj jelezni azt is, hogy ennek a történetnek koránt sincs vége. A Rivolta della Dignità (A méltóság lázadása) mozgalom, az Associazione NoCap (a bevándorlókat rabszolgasorban tartó Caporalato, vagyis az olasz agrármaffia kiterjedt hálózata el-

len fellépő szervezet) által gyártott és forgalmazott termékek vagy a Matera közelében megnyílt első Casa della Dignità (A méltóság háza), amely a filmben látható, akkor még iratok és lakhatás nélkül élő menekültek számára ma már emberhez méltó körülményeket és legális munkát biztosító intézmény, mind mellékdaloknak tűnhetnek, holott valójában éppen ezek a projekt legfontosabb elemei. Mert ezek azok a magok, amelyeket a 2017 óta tartó munkafolyamat során Rau és alkotótársai elvetettek, s amelyekből majd évek, évtizedek kitartó munkájával jöhet létre, helyesbítek: *muszáj*, hogy létrejöjjön valami. Valami, amit még nem látott a világ.

Igen, zavarba ejtően nagy szavak ezek egy cinikus és reménytelen korban, mégsem tudok szabadulni a gondolattól, hogy itt most nemcsak egy tenni akaró alkotó elméjében, hanem az ún. valóságban is megszületik-megszületett egy önmagán messze túlmutató kezdeményezés, amelynek a kifutását még egészen biztosan senki sem látja. A társadalomra érdemi hatást gyakorló művészetről a mi vidékünkön leginkább és legföljebb részeredményeket felmutató utópiaként szokás értekezni, ezért is csodálkozik rá a kis magyar valóság néző-résztvevője arra, hogy mi történik, ha egy társadalomkritikus projekthez legalább olyan komoly előkészítő és levezető szakasz kapcsolódik, mint amilyen a középpontba állított mű maga. Ehhez jegyzetet kell fűznöm: Rau – és megszólalásait, projektjeit valamelyest ismerve nincs okom kételkedni őszinteségében – a már idézett beszélgetésben szól arról is, hogy *Az új evangélium* csupán egyetlen alkatrész a hatalmas, közös erővel megépített gépben. Ami őt a film sikerénél vagy sikertelenségénél erősebben foglalkoztatja, az a felsorolt kísérőprojektek hosszú távú hatékonyságának kérdése: arra, hogy egy színházi lapban maga a mű kritikája helyett ilyen jellegű elemzés szülessen, valójában ő hatalmaz fel.

Minden mindennel összefügg – többször volt ez a benyomásom a filmet és környezetét vizsgálva. A 2019-ben (a bulgáriai Plovdiv mellett) Európa Kulturális Fővárosává választott Matera tényleg ideális helyszínnek látszik a krisztusi szenvedéstörténetet látványos természeti és épített kulisszák között újramondani vágyók számára. Nem meglepő, hogy Milo Raut a díszletekkel kitakart valóság ezúttal is jobban érdekelte: több tízezer menekült él itt, akiket az olasz politika kriminalizál. A többségében színes bőrű bevándorlók papírok és fedél nélkül, nyomorúságos körülmények között tengetik az életüket, éhbérért végeznek kemény mezőgazdasági munkát a környező földeken: az olasz családok asztalára az ő kétkezi munkájuk eredményeként kerül évente sok-sok tonna, paradicsomból és más zöldségekből készült termék, a folyamatba beiktatott multik jóvoltából természetesen az előállítási ár többszöröséért.

A 2007-ben Kamerunból Torinóba tanulni érkező Yvan Sagnet 2011-ben a megkeresett pénzből tanulmányait fedezni kívánó mezőgazdasági idénymunkásként találkozott először a maffiafőnökök által irányított paradicsomtermelés rideg valóságával. A kizsákmányolók ellen a Materától kétórányi autóútra található Nardòban szervezett első komoly sztrájk egyik rendezője és hangadója volt Sagnet. A megmozdulásoknak köszönhetően az olasz parlament végül törvényt fogadott el a caporali, vagyis az agrármaffia haszonélvezői ellen. A színházi aktivista Rau és a politikai aktivista Sagnet találkozása 2018-ban szinte szükségszerű volt, már csak azért is, mert a 2015 óta léptéket váltott menekültprobléma miatt a kérdés mostanra újabb árnyalatokat kapott. Törvény ide vagy oda, a helyzet nem látszott sokat javulni közel egy évtized alatt, és ez lett a Sagnet No Cap egyesülete, illetve a Rau művészeti projektjeit koordináló IIPM – International Institute of Political Murder által összefogott Rivolta della Dignità mozgalom alapköve.

A mozgalom manifesztuma[1] az evangélium egy versét tűzi ki mottóként: „Nem megszüntetni jöttem [a törvényt], hanem teljessé tenni." (Máté 5:17) A mozgás szabadságát, tisztességes lakhatást, emberi munkakörülményeket, a munka értékét kifejező árakat, az ember méltóságát követelő, hat pontból álló nyilatkozat kimondja azt is, hogy egyetlen ember sem illegális. Forradalmi(an egyszerű) gondolatok, egyben Milo Rau hibrid mozijának meg a belőle kibontakozó rendszernek a megingathatatlan alappillérei. Hibrid, hiszen egyrészt rész-

1 https://rivolta-della-dignita.com/manifest/

Fotók: Thomas Eirich-Schneider

leteiben, de azért megkapjuk az evangéliumi történetet, szóval meglesz az áhított Jézus-film, másrészt viszont látunk egy dokumentumfilmet egy szárnyait bontogató politikai mozgalomról, amelyben kitapinthatóak a napi egymásnak feszülések éppúgy, mint a hosszabb távon is gondokat okozó problémák, harmadrészt pedig a mindezekről szóló werkfilmnek is jut hely és idő. Sok ez egy kicsit, igen, a nézőnek pedig muszáj erősen figyelnie, ha a hiányokkal, ugrásokkal elmesélt történetet minden ízében érteni akarja.

De nem is biztos, hogy ez az egyetlen, a „helyes" olvasási mód, hiszen a film narratívájának látványos lyukai arra ösztönzik nézőjét, hogy kiegészítse, kikövetkeztesse a lehetséges és szükséges tartalmakat. A dolog attól válik felvillanyozóan izgalmassá, ahogy a jó ideig párhuzamosan futó szálak – sokáig felváltva, azaz külön-külön látjuk a fekete Jézust és tanítványait, illetve a nyomorúságos körülmények között tengődő menekülteket – szépen egymás felé kanyarodnak, hogy végül szétbogozhatatlanul összefonódjanak. Rau, a pedagógus elemében van: mindaz, amit cirka kétezer éve egy Jézus nevű radikális reformer és forradalmár követelt Rómától, ma erőlködés nélkül számonkérhető az Európai Unión és csatolt részein.

Hogy a két gyújtózsinór találkozása micsoda detonációhoz vezethet, abból ízelítőt nyújtanak a passió bizonyos epizódjait életre keltő jelenetek, mint amikor például a tanítványai társaságában egy szupermarketbe beszabaduló Sagnet-Jézus törni-zúzni kezd a nem fair trade kereskedelem jegyében forgalmazott termékek között. Abszurditásában is ismerős a Pilátus színe előtt lezajló jelenet: Sagnet-Jézus megaláztatását egyfelől mobillal veszik-közvetítik a színészekből és városlakókból összeverődött tömeg tagjai, másrészt a prokurátort rasszista bekiabálásokkal igyekeznek rábírni a helyes döntésre. A főszereplő bőrszínére ezen kívül csupán egyetlen, sokkoló jelenetben történik utalás. A római katonák castingján egy helyi férfit az improvizációk során arra kér Rau, hogy egy könnyű műanyag széket korbácsoljon, alázzon, szidalmazzon, mintha Krisztus lenne az. Az egyébként hívő katolikus, a szereppel messzemenőkig azonosuló férfi a legocsmányabb négerező szólamokat hosszan cifrázza: a templomban felvett jelenet döbbenetes kor- és kórkép.

Nem halogathatom tovább, itt muszáj szólni a film legnagyobb botrányáról (?), a fekete Jézus alakjáról. Elég a máris bőséges recepció szalagcímeit átfutni, hiszen mindenki e tény hangsúlyozásával kezdi és fejezi be írását; igaz, a sajtóanyagok is arról beszélnek, hogy az európai filmtörténet első színes bőrű Megváltóját látjuk a vásznon. Kínos vagy sem, de bevallom: többszöri megnézés után sem érzem központi jelentőségűnek Yvan Sagnet bőrszínét. Ezzel véletlenül sem a gesztusnak a mai nyugati gondolkodásban képviselt, nagyon is tudatos radikalizmusát kérdőjelezem meg: persze, hogy hangsúlyos a döntés, de Rau annál érettebb alkotó, hogy mindössze egy polkorrekt tézist illusztráljon markáns választásával. Mint sok más vállalásánál, itt is egy kínosan egyszerű kérdést tett fel, hogy adekvát válaszokat találjon rá, azt tudniillik, hogy kicsoda, mit mondana ma Jézus, illetve kik lennének a tanítványai. Rau missziója nem kevesebbet céloz, mint az evangélium kortárs újrafordítását.

Már a feltett kérdésektől összeszorul az ember torka, de szerencsére Rau és alkotótársai kellő iróniával közelítenek a felvetéshez. A film werkepizódjai rokonszenves és esendő pillanatokat idéznek fel a forgatásról, mert a rendező nem engedi, de legalábbis határozott keretek közé szorítja a pátoszt. Tény, hogy nem mindegy, milyen magasan van a feszületen a lábtámasz, ha azt akarjuk, hogy Mária megérinthesse fia lábát, de az utolsó vacsora éjszakáján a paradicsomültetvényen az apró személyautóból kikászálódó római katonák is megmosolyogtatnak.

Rau ügyesen sáfárkodik itt is: amikor Matera polgármestere jókedvűen közli, hogy Pilátust tán nem játszaná el, mert egy vezetőnek mégiscsak a szolgálat dolga, cinikus énem felkacag, majd kürénéi Simonként mélységesen igaz pillanatot ajándékoz neki Rau. Vagy a „színész" saját magának? Egészen különös hatása van annak, hogy a bibliai történet szereplőit civilben is látjuk tevékenykedni: tüntetnek, blokádot szerveznek, dolgoznak vagy csak beszélgetnek, bohóckodnak. Nem akarom ezt misztifikálni, mégis az a benyomásom, hogy amikor felöltik jelmezeiket, hogy újramondják az evangélium szavait, a gyakran törődött, meggyötört alakok megnőnek, mindig lesütött tekintetüket felemelik, napcserzett arcuk megnemesedik.

Pasolini filmjének végén Krisztus feltámadt, Raunál viszont már a kereszttől való levételt sem látjuk, csak egy hosszú pillanatra a jelenet után fázósan takaróba burkolózó Sagnet-t. A záró képkockákon a narrátor Máté evangéliumának utolsó szavait mondja: Jézus a tanítványait buzdítja a nagy munka folytatására, miközben mi az esti Földközi-tenger sötétszürke, fenyegető hullámait nézzük. Vagyis nem egészen: az ezt követő vége főcím alatt a forgatás óta eltelt idő eredményeit összegzik az egykori szereplők. A flott és szellemes befejezés végképp meggyőz a leglényegesebbről: folytatása következik.

MUSCA SZABOLCS – GRAÇA P. CORRÊA

MINDENHOL FEHÉR EMBEREK

Menekültperformansz, fikciós esztétika, a másság és empátia dramaturgiája

2017 nyarán két hónapon keresztül követtük nyomon a *Passajar* próbafolyamatát. A *Passajar* egy részvételi színházi projekt volt Portugáliában négy színházcsináló és Kongóból, Iránból, Irakból, Szíriából és Zimbabwéből érkezett menekültek közreműködésével.[1] A produkció egy közösségi finanszírozásból közel egy évtizede működő, társadalmilag elkötelezett előadó-művészeti fesztivál, a lisszaboni Festival Todos keretében valósult meg. A fesztivál jellegzetessége, hogy a belvárosi kerületekben menekültek és marginalizált csoportok részvételével hoznak létre művészeti akciókat, amelyeknek célja a társadalmi folyamatokba való beavatkozás. Az akciók kurátora és 2019-ig a fesztivál művészeti vezetője Madalena Victorino volt. Ez a sokrétű előadó-művészeti munka fontos (bár behatárolt) kísérletet tett új formák kutatására a színház és a migráció kapcsolatában és a menekültperformanszok műfajában.

Ebben a kutatásban három kérdés foglalkoztatott bennünket: egyrészt, hogy a másság és a különbözőség hogyan jeleníthető meg konkrét alkotási folyamatokban; másrészt, milyen esztétikákat generálhat egy menekültek részvételével létrehozott színházi alkotás, és melyek azok a performatív és dramaturgiai folyamatok, amelyek által ez létrejöhet. Továbbá, hogy milyen etikai pozíciókat mutathat fel egy ilyen munka, szem előtt tartva, hogy az alkotók egy sor összetett kérdéssel szembesülnek, amelyek az egyéni és kollektív identitást, a változó ideológiákat és a bonyolult szociokulturális hátteret érintik.

Minden reprezentációs, narratív vagy részvételi folyamat, amelynek hatása van a résztvevő személyek életére, magában foglal etikai-politikai döntéseket.[2] Emma Cox figyelte meg, hogy „a migráció, lényegénél fogva, találkozás az idegennel – idegen emberekkel és idegen helyekkel".[3] Ennek következtében „a migráció színháza figyelmet fordít az érkezők és az adott terület lakói vagy birtokosai közti kapcsolódás elképzelésére. De ki az »elképzelő«?" A mi kérdésünk ezen túlmenően az, hogy milyen etikai és ideológiai szemléletmódok határozzák meg egy migráció-fókuszú előadás dramaturgiai tengelyét?[4] Hozzásegíthet-e új, a menekültkérdést árnyaló és maguknak a menekülteknek hangot adó értelmezéshez egy empátiavezérelt, affektív és „nyitott erkölcsre"[5] épülő színházi munka? Vagy ellenkezőleg: az előadás esztétikai keretében feloldódnak, semlegesítődnek ezek az egyéni menekültidentitások?

A *Passajar* áthelyezte a fókuszt a reprezentációról a találkozásra. Maria Ramos és Estêvão Antunes felidézik, hogy a fő célkitűzés egy olyan előadás létrehozása volt, amely a menekültekkel való találkozásból inspirálódik – közös munka *velük*, nem *róluk*. A kreatív csapat ezen kívül azt a döntést is meghozta előzetesen, hogy elkerülik komplex menekülttörténetek direkt újrajátszását (re-enactment) vagy közvetítését (mediating). Ezzel a kitétellel elfordultak a migráció színházának hagyományos formáitól, elutasították a mainstream történetalapú modelleket (pl. dokumentum-, verbatim és fórumszínház) és a konkrét meneküléstörténetek, események színházi újrajátszását. Ehelyett a csoport – a kommunitárius felfogásban gyökerező humanizmus jegyében – a mozaikos, szekvenciákból álló performansz formáját választotta, felhasználva az absztrakció és a nem realisztikus reprezentáció modalitásait.

Egy nemzetközi kutatóhálózat tagjaiként (Migrant Dramaturgies Network) megfigyelői minőségben követtük a folyamatot az előkészítés fázisától abban a reményben, hogy elsődleges tapasztalatokat szerezhetünk a menekültekkel folytatott előadó-művészeti munka gyakorlatairól. Az első találkozón megállapodtunk a kreatív stáb tagjaival, hogy a próbákon való jelenlétünk végig megegyezésen alapszik. Távol maradunk, amennyiben/amikor a résztvevők kellemetlenül érzik magukat a jelenlétünkben. Részvételünk a próbák idejére korlátozódott, hogy tiszteletben tartsuk a stáb felelősségét a munkában részt vevő menekültek iránt, valamint ne akadályozzuk a folyamat gördülékenységét. A próbák során a résztvevők beleegyezésével közeli képet nyerhettünk a menekültek élményeiről. Reméljük, azzal, hogy a menekültek narratíváját állítjuk elemzésünk

1 Habár a portugál passajar hasonlít a passagem (passzázs), passageiro (utas/passenger) és passer (áthaladni/passing through) szavakhoz, de azokat a hosszú és laza öltéseket jelenti, amelyek egybentartják a szőttest, mielőtt az végső formáját elnyerné. A *Passajar* előadóművészeti projekt alkotói André Júnior (zenész), Margarida Gonçalves (színész, táncos), Maria Ramos (koreográfus/táncos), Estêvão Antunes (színész/rendező), a facilitátor: Madalena Victorino (koreográfus) és a további résztvevők: Birivan Moustafa, Haitham Khatib, Josephine Manjonjo, Jugaulond Manira, Júnior Manira Shema, Khoshnaf Alosh, Millicent Matambanadro, Miriam Santos, Mirna Moustafa, Mohamed Yahya Dabah, Patrícia Quirós, Rohaf Alosh és Valerie Mayo.

2 James Thompson, „Digging up Stories. An Archaeology of Theatre in War", *The Drama Review* 48, 3. sz. (2004): 150–164.

3 Emma Cox, *Theatre and Migration* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 3.

4 Uo., 4–5.

5 Henri Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, angolra ford. R. Ashley Audra és Cloudesley Brereton, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1977.

Passajar, próba, 2017. Fotó: Madalena Victorino

középpontjába, változtatunk azon az elkerülhetetlen hierarchián, amely akaratlanul is jelen van a nem menekült művészek által facilitált menekültperformanszok esetében.[6]

A felfüggesztésről: menekültek, performansz és másság

A négy színházcsináló és a *Passajar* mentora, Madalena Victorino párhuzamokat próbált keresni a menekültek és a ma Portugáliában dolgozó független előadóművészek helyzete között. A csoport a következő állítást fogalmazta meg: „mi mind migránsok vagyunk, mivel ilyen vagy olyan módon, de mind máshonnan jövünk". Ez az általánosítás relativizálja a menekültek szembetűnő kiszakítottságát, a szegregációt és az erőszakot, amelynek ők hazátlanságuk és hontalanságuk folytán áldozatai. Ahogy Hannah Arendt az 1940-es évek (a maitól eltérő) történeti kontextusára utalva megállapítja: a menekültek olyan emberi lények, akik elveszítették az otthonukat, foglalkozásukat, nyelvüket, „az érzéseik természetes kifejezésének képességét" vagy a mindennapok ismerősségét.[7] A menekültlétet általánosnak bemutató megállapítás tehát nemcsak megfeledkezik az egyénileg átélt tapasztalatokról, hanem figyelmen kívül hagyja a kulturális különbségeket és a kényszerállapot (menekülés) egyéni/közösségi következményeit is.

A kreatív stáb tagjai – független alkotókként saját bizonytalan pozíciójuk tudatában, és miután egy előkészítő látogatás alkalmával a lisszaboni menekültközpontban Bobadelában megismerték a menekülteket és a történeteiket – azt a döntést hozták, hogy az előadást a *felfüggesztettség* fogalma köré építik. Ahogy Maria Ramos és Estêvâo Antunes megjegyzi: „A kiindulópont a felfüggesztettség volt. A menekültek élete folyamatos függő állapot – egy helyen maradni, de mindig készenlétben a továbbállásra (Antunes); és benne van a saját életünk felfüggesztettsége mint színházcsinálóké a portugáliai viszonyok között (Ramos)."[8]

A próbák alatt tovább alakult ez a koncepció a koreografált jeleneteken és különböző, mozgásalapú gyakorlatokon keresztül, mint amilyen például a parkour, ami egy elsősorban nyilvános városi terekben gyakorolt, harcművészetekből kifejlesztett tréningforma. A felfüggesztettség igazi jelentése azonban csak a menekültekkel való közös munkafolyamat során alakult ki. A menekültcsoport résztvevői, számos cserélődés után (egészségügyi és bürokratikus akadályok miatt), Afrika és a Közel-Kelet több országából érkeztek a fesztiválköz-

6 Keziah Berelson – Tamsin Cook, „Recognizing voice and redistributing power: Community theatre with refugees and asylum seekers in Leeds", *Performing Ethos* 9, 1. sz. (2019): 67–79

7 Hannah Arendt, „We Refugees", in *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, ed. Marc Robinson, 110–119 (London: Faber and Faber, 1994), 110.

8 Személyes beszélgetés Estêvâo Antunesszel és Maria Ramosszal, Lisszabon, 2017. szeptember 25. és október 17.

pontba, a Centeno Palotába. Ahogy ebben a gyarmatosítás korából származó portugál csempékkel díszített 17. századi épületben szobáról szobára követtük őket, a bizonytalanság, a zavar és az „oda nem illés" érzetei váltak rajtuk láthatóvá. A kreatív stáb a későbbiekben tudatosan használta ezt a zavart, a kizökkentség (displacement) érzését, és különböző gyakorlatokat építettek az idegenség élménye köré.

Ahogy Emma Cox és Marilena Zaroulia megfigyelte, a migráció színházában „a test tölti be a reprezentáció helyét". A migrációról és menekültekről szóló kortárs performanszokban egyre meghatározóbb „az emberi test súlyának vagy súlytalanságának a kérdése", utalva ezzel a sokszor tragikus tengeri átkelésekre.[9] A tér és a test a menekültidentitás kulcselemei. A migráció színházának tehát központi témája a destabilizált identitásformák bemutatása a jelen egyre labilisabb emberi, politikai és gazdasági viszonyai között.

A *Passajar* próbáin a résztvevők az instabilitás érzetét tárták fel és dolgozták ki egy közösségi koreográfiában. Az egyik első próbán Maria Ramos így instruálta a menekült közreműködőket: „ujjbegyünkkel belemarkolunk a levegőbe, kapaszkodunk az ismeretlenbe" (2017. szeptember 6.). A különböző koreografikus elemek kombinációjában a közösség repetitív mozgása volt látható, amelynek során ki-ki elesik, elveszíti az egyensúlyát, kifullad, reménytelenül kapálózik, valami után kutat a levegőben. Vitathatatlanul ez volt a legerősebb performatív eleme az előadásnak. Nemcsak fizikalitásában mutatta meg az alkotók személyes sérülékenységét egy közösségi erőfeszítésen keresztül, hanem egyszerre ábrázolta a testi elidegenedést és a valahova tartozás vágyát, és tette láthatóvá a művészek, az önkéntes táncosok és a menekült résztvevők közötti szoros összetartást. Sarah Ahmed találóan mutatott rá *Strange Encounters* című könyvében arra, hogy a menekülteket gyakran ábrázolják „kívülállóként (oda nem tartozóként) a mindennapi életben, amelyet belaknak, és a közösségben, amelybe megérkeznek".[10] A *Passajar* alkotói kísérletet tettek ennek a kívülállásnak a megváltoztatására, legalábbis az előadás társadalmi-művészeti keretei között.

Az előadás a menekültek életélményeit és élethelyzeteit absztrakt performatív elemekké transzformálva működtetett egy színházi metanyelvet, azonban a menekültek történetei mélyen meghatározták az improvizációk irányát és a produkció jeleneteit. Maria Ramos a szíriai Haitham Khatibbal közös duettjének alapját például Khatib damaszkuszi árnyszínházi munkája adta. Ramos a vele készült interjúnkban felidézte, mit mondott Khatibnak: „Hogy el tudjuk mondani a szenvedésünket és fájdalmunkat, nem kell azt szó szerint leírni, elég eltáncolni!" Így amellett döntöttek, hogy közös táncjelenetükben Khatib bonyolult és kifinomult kézmozdulatokkal lép interakcióba Ramosszal. A rövid duett megidézte a médiában szereplő képeket a háború elől elszökő és a bevándorlási hivatal elől elrejtőző emberekről, miközben Khatib törékeny teste magán hordozta a mély személyes trauma valós élményét.

A próbaidőszak másik pontján a cipőt választották mint olyan tárgyat vagy katalizátort, amelynek segítségével a menekültek kifejezhették és megoszthatták emlékeiket. Az alkotók megkérdezték a Zimbabwéből menekült nőket, Josephine-t, Milicentet és Valerie-t, hogy van-e kedvük elmesélni a Hararitól Lisszabonig tartó útjukat „a cipőik szemszögéből, avagy eljátszva a gondolattal, milyen más cipőjében járni". Azonban ahogy a nők elkezdtek mesélni, kiderült, hogy a cipők mint metaforák és tárgyak leegyszerűsítő és alkalmatlan közvetítői ezeknek a meneküléstörténeteknek. Ennek a három nőnek azért kellett elhagynia a férjét és a gyerekeit, mert aktívan részt vettek az ellenzéki párt munkájában, és a rendőrség ezért üldözte őket. Az ő történeteik végül nem kerültek be a produkcióba, de a munkafolyamat során számtalan jelenetet inspiráltak.

Az egyik ilyen jelenet Josephine Manjonjo visszaemlékezése volt a Lisszabonba vezető útjukról: „Nem tudtam, mi vár majd rám, ki vár majd rám... Senki nem fog engem fogadni, ez egy új hely, mindenhol fehér emberek, elég rémisztő. De már mondhatom, hogy letettem a régi pár cipőmet; most másik pár cipőt viselek, és remélem, hogy ezzel az életem is jó irányba változik." (Próbafolyamat, 2017. augusztus)

Margarida Gonçalves alakította ki azt a másik jelenetet, amelyben a három zimbabwei nő a fehér falnak támaszkodva összehangolt mozdulatokkal lassan lecsúszik, a földre esik, majd erőtlenül emelkedni kezd és feláll, majd újra visszabukik, miközben a tekintetüket mindhárman végig a nézőkre függesztik, védtelenül.

Ahogy a fenti példákból is kitűnik, a *Passajar*ban nem használták direkt módon a menekültek történeteit. A felfüggesztettség koncepciója mentén a fókusz inkább a másság dekonstrukciójára és a menekültidentitás fogalmának elmozdítására került. Interjúnkban Antunes úgy emlékszik: „Azt akartuk, hogy a néző ne tudja, ki a menekült és ki a rezidens művész." Ebben az értelemben tehát a *menekülttestek* semlegesítődtek azáltal, hogy elsősorban *performatív testekként* (performing bodies) jelentek meg az előadás közegében. Menekülteket és egyáltalán a migrációt mint metaforát használni természetesen nagyon problematikus. Ahogy Sara Ahmed rá is kérdez: „Hogy olvashatnánk egy menekültnarratívát anélkül, hogy az idegen alakját eleve adottnak tekintsük? Illetve hogyan másképp beszélhetünk egy menekült szubjektumról anélkül, hogy redukálnánk az »idegenre«, egy olyan egyénre, akinek premisszája az otthon elvesztésének univerzális tapasztalata?"[11]

A *Passajar* válasza egy fikciós esztétika, amely ellene megy a kulturális klasszifikációnak és a rasszista megbélyegzésnek.

Fikciós esztétika

A *Passajar*ban létrehozott fikciós esztétika megértéséhez érdemes visszatérni Haitham Khatib történetéhez. Khatib a damaszkuszi Nemzeti Színházban dolgozott árnyjátékokban bábosként, és anyagi okokból filmvágásoknál cenzorként. Amikor kitört a polgárháború Szíriában, elhagyta Damaszkuszt, hogy meglátogassa az édesanyját Aleppóban. Később ezt a tettét kormányellenesnek minősítették, és Khatibot menesztették a munkahelyéről. Ezután hozta meg azt a döntését, hogy elhagyja Szíriát. Egy újságcikkben ezekről így nyilatkozik:

> „Nehéz időszak volt egy nehéz korban, amikor hatalmas kertek válnak a szemed láttára temetőkké, [...] amikor gyerekek játszanak a törmelékek közt, és emberi testrészeket találnak, és ez senkit nem érdekel, senki nem sír, vagy érez bármit is, akkor a túlélők is halottak. A szív egy üres doboz. Én megőriztem a lelkem, de sok

9 Emma Cox – Marilena Zaroulia, „Mare Nostrum, or on Water Matters", *Performance Research* 21, 2. sz. (2016): 141–149, 146, 145.

10 Sara Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (London and New York: Routledge, 2000), 78.

11 Uo., 79.

> fájdalommal fizettem érte. Ez olyan, mint mezítláb sétálni üvegszilánkokon. Próbálok jó emlékeket gyűjteni, kiegyenlíteni a rosszakat, és a művészet jó terápia."[12]

A *Passajar* nyitójelenetében Khatib fogadja a közönséget a Gomes Freire Palota erkélyén énekelve az adhant (imára hívás), miközben a nézők a palotával szemben, az út másik oldalán várakoznak. Majd az épületben a közönség tagjait így köszönti: „Üdvözöllek titeket a palotámban! Sok minden változott, fáradt vagyok, nagyon fáradt, de nagyon örülök, hogy itt vagytok..." Aztán Estêvão Antunes elismétli a szavait portugálul, azt játszva, hogy Khatib mása/tükre. Egy következő jelenetben Antunest látjuk egy széken egy kicsi, üres szobában. Alvómaszkot és fülhallgatót visel, és ültében dülöngélve mondja a Khatib történetéből merített monológot:

> Néha vagy, néha nem vagy / Kezemben cipelem minden utam / Messzire érek, de el nem hagyom magam / A forradalom háborúba fordult / Kijutottam / Azt érzem, elveszítettem az országomat / Azt érzem, soha nem térek vissza / Mintha növény lennék, amit a földből kitéptek / Talajtalan növény / Akkor történt, mikor megtagadtam / A semmiért elhagytam a palotámat / A szív / néha nem gondolkodik / Az én szívem gondolkodik / Mozdulatlanná válok / Minden megáll / Minden felfüggesztődik / Súlytalan vagyok / Névtelen / Érintés nélkül / Szagok nélkül / Ötvenhét / Én vagyok, aki megáll / Minden más körülöttem forog, amíg vonalakká nem válik / Átszakítom a hálót, és a másik oldalon találom magam / Már nem tudom, hol fordulhatnék vissza / Elfelejtem / Elvesztem magam / A lélek megvakul / Már nem képes emlékezni / A kezek / Az emlékek / Az anya / Az ősz / A víz / A szemek / A test / Az árnyék / Minden homályos / Szembenéz a nappal / Csak én maradtam / A két kezem és én / Saját magam társasága / Önmagamat tükrözöm vissza / Nem vagyok bábu / Itt nincs terv / Itt nincs terv / Megérintették a vállam / Levágni és kiradírozni / Törölni, ami ott van / Csak én látom / A filmem nem létező képekből áll össze / Több ezer ilyen van / Emlékek nélkül akarnak minket / Emlékek nélkül / Néha vagy / Néha nem vagy[13]

A szövegbeli és a performatív kisajátítás (appropriation) referenciális kapcsolatot őriz a valós narratívával, de az absztrakción és töredékességen keresztül átfordítja azt egyfajta performansz-költészetté. Ebben az esetben a „fikciós" a valóstól (emberek és események) való távolságot jelzi, nem egy új, képzeletbeli narratíva kialakítását. A hangsúly nem az egyéni történeteken vagy az elbeszélő személyén van, hanem az esztétizált élményen, amely talán kitágítja a valóságról alkotott képzetünket.[14] Ilyen értelemben a fikciós esztétika nem a valós ellentéte, de nem is azonosul teljesen a fikcionálissal (pl. karakterek). Ebből kifolyólag a produkció dramaturgiája felfüggeszti az azonosíthatóságot és megkérdőjelezi a másságot. Egy ilyen dramaturgiai konstrukcióban az empátia már nem speciálisan a menekültek mint áldozatok felé irányul, hanem a tágabb, univerzális emberi létezés felé. Így a fikciós esztétika felbontja az amúgy is problematikus hierarchiát áldozatok (menekült-előadók) és szemtanúk (közönség) között. És az előadás a személyes narratívákat a nonverbális jelenetekben feloldva segítheti a nézőket a mássággal való találkozást mint etikai élményt megélni.[15]

A *Passajar* a migrációt metaforikus szintre emelte: az igazi menekültutaktól és komplex identitásoktól elválasztva reflektál a térbeli instabilitásra és a homogén, egyértelműsíthető identitás hiányára. A kulturális vagy etnikai bélyegek felfüggesztésével az előadás egy multikulturális és hibrid identitást kínál. Ahogy Haitham Khatib látta a produkciót: „Ez a darab egy mozaik. Különböző életek apró darabkáiból alkottunk valamit, ami különbözik mindazon életektől."[16] A töredékesség valóban fontos dramaturgiai eszköze a *Passajar*nak. A résztvevők folyamatos mozgásban tartották a közönséget az épületben: egyik szobában egy szóló, másikban egy duett vagy épp vetítés menekültek arab neveiből, a folyosón a fal mellett is előadók álldogáltak, akik előtt elsétált a néző. A performansz tehát galériaként működött, mozgás, szöveg, audiovizuális jelenetek és képek segítségével járta körül a felfüggesztettség fogalmát. Ez a dramaturgiai struktúra az előadókat (menekülteket és nem menekülteket egyaránt) kitette a közönség tekintetének, és arra ösztönözte a nézőket, hogy reflektáljanak a látottakra a zsúfolt terekben felkínált intim közelségben. Ugyanakkor a jelenetek absztrakciós szintje lehetetlenné tette konkrét ideológiai jelentések vagy politikai álláspontok társítását.

Az előadásban ritkán adódtak direkt referenciák aktuálpolitikai helyzetekre, de az utolsó jelenetben ez történt. Ebben a részben az alkotók az egyik menekült, Josephine Manjojo (Zimbabwe) kijelentését használták: „Nincs hangunk, nincs hatalmunk, nem tudunk beszélni, nem áll szabadságunkban összegyűlni, és még ha hallatod is a hangod, senki nem hall meg téged." (Próbafolyamat, 2017. augusztus) A zárójelenet során az előadók elhagyták a palotát, kiszaladtak az utcára, és mintegy a szabadulás gesztusaként átvágtak a téren, ahol se tankok, se rendőrök, se paprikaspray, se könnygáz nem volt, csak maga a tér, ahol ünnepelhették a szabadságot, és megélhették, hogy szabadon összegyűlhetnek (lásd a következő fotón). Sara Ahmed szerint „a migráció olyan helyváltoztatás, amely destabilizálja és felülírja a határépítés minden formáját".[17] Az előadás utcára vonulása egy olyasfajta szabadságélményt hangsúlyoz, amely az önszerveződésre és végső soron az önreprezentációra ad lehetőséget. A fizikai és mentális tér határait átlépve a *Passajar* közösségi élményt kínált az előadóknak és a nézőknek, „reflektálva a (személyes/kulturális/nemzeti) identitás szemantikai konstrukciójának instabilitására".[18]

Habár a *Passajar* elkerüli a konkrét menekülttörténeteket, így az etnikai specifikumokat, mégis egy olyan univerzális álláspontot képvisel, amely morálisan effektív és létfontosságú lehet a történelem jelen szakaszában. Az univerzális

12 Maria João Guardão, „Celebrar os mundos do mundo, para derrubar os muros", *Diário de Notícias* , 2017. szeptember 8., www.dn.pt/artes/interior/celebrar-os-mundos-do-mundo-para-derrubar-os-muro-8755595.html (hozzáférés: 2018.07.22.).

13 Antunes portugál nyelvű monológját a cikk szerzőinek angol fordításából ültette át a fordító magyar nyelvre. *(A szerk.)*

14 Michael Balfour, „Refugee Performance: Encounters with Alterity", *Journal of Arts and Communities* 2, 3. sz. (2012): 177–195, 182; Jonas Tinius, „Rehearsing Detachment: Refugee Theatre and Dialectical Fiction", *Cadernos de Arte e Antropologia* 5, 1. sz. (2016): 21–38, 29.

15 Michael Balfour, „Refugee Performance…", 191–192.

16 Maria João Guardão, „Celebrar os mundos…"

17 Sara Ahmed, *Strange Encounters*, 81.

18 Azadeh Sharifi, „Theatre and Migration: Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre", in *Independent Theatre in Contemporary Europe*, szerk. Manfred Brauneck, 321–415 (Bielefeld: Transcript Verlag, 2017), 390.

Passajar, zárójelenet, Festival Todos, 2017. Fotó: Maria Ramos

kategóriák a modernizmusban jellemzően hímsoviniszták és kolonialisták voltak, ezért a posztmodern elméletek elfordultak az univerzális fogalmaktól, és inkább a lokálisra, a különbségekre és a specifikumokra támaszkodtak. Azonban a migrációs trendek és globális elvándorlások jelen idejében azon a kritikus ponton vagyunk, amikor közös alapokat és horizontot kell találnunk, amelyek egy új emberi jogi etika kiindulópontját képezhetik. Miközben a globális esélyegyenlőtlenség elleni küzdelem nem ignorálhatja az identitás kérdését, a kizárólag identitásalapú politika ma kimondottan leegyszerűsítő jellegűnek hat, főként, mivel a neoliberalizmus bekebelezte és áruba bocsátotta az identitás kategóriáit. Ahogy Matthew Causey és Fintan Walsh állítja, jelenleg „domináns az a vélemény, miszerint az identitásalapú küzdelmek politikailag limitáltak, és a különböző típusú alapvető és közösségi akcióknak van itt az ideje. A neoliberális kultúra mára magába olvasztott minden olyan identitásalapú törekvést, amely valaha politikai képviseletet nyújtott. [...] Nem tehetünk továbbra is úgy, mintha az identitások megsokszorozódása védelmet nyújtana a kisebbségeknek; ha mégis így teszünk, azzal hallgatólagosan belenyugszunk az egyenlőtlenségekbe, és abba a társadalmi-politikai rendszerbe, amely újratermeli azokat."[19]

A *Passajar* mint művészeti intervenció kísérletet tett arra, hogy nemzetközi színtéren újraértelmezze a kapcsolatot a menekültidentitások komplexitása és az uralkodó politikai irányvonalak és sztereotípiák között, ezáltal az *idegen* fogalmának újraértelmezését kínálta fel.

Fordította: Gábor Sára

A cikk egy hosszabb tanulmány rövidített, szerkesztett változata. Eredeti megjelenés: Szabolcs Musca *&* Graça P. Corrêa, *„»White People All Over«: Refugee Performance, Fictional Aesthetics, and Dramaturgies of Alterity-Empathy", Contemporary Theatre Review 30, 3. sz. (2020): 375–389, doi: 10.1080/10486801.2020.1762580. A közreműködésért és a jóváhagyásért köszönettel tartozunk a szerzőknek és a lap szerkesztőségének.*

19 Matthew Causey – Fintan Walsh, „Introduction: Performance, Identity, and the Neo-Political Subject", in *Performance, Identity, and the Neo-Political Subject*, szerk. M. Causey és F. Walsh, 1–20 (New York and London: Routledge, 2013), 2.

STEPHEN ELLIOT WILMER

POSZTMIGRÁNS SZÍNHÁZ

Dramaturgia menekülteknek

Szerkesztőségünk még 2020 elején azzal kereste meg Stephen Wilmert, a Trinity College Dublin professor emeritusát, hogy a menekültkérdésre adott színházi válaszok közül melyeket tartja fontosnak azóta, hogy két évvel korábban a hontalanság európai színreviteleivel foglalkozó könyve[1] megjelent. Mi történt azóta ezen a területen, miközben Európában – ahogy cikkében írja – egyre inkább a „reakciós irányvonal érvényesül"? Hogyan tudott erre – még a világjárvány előtt – reagálni a színház? Láthatóak-e ezzel ellentétes pozitív folyamatok?

Cikkemben arra szeretnék reflektálni, ahogyan az utóbbi időben a nacionalizmus különböző válfajai elterjedtek a világban, és arra keresek választ, miként állhat ellen e jelenségnek a színház, azzal a felvetéssel élve, hogy a berlini Maxim Gorki Theater lehetséges példa erre.

A vasfüggöny lebontása után az EU schengeni övezetté alakítása, valamint az európai egyetemek hallgatóinak külföldi résztanulmányait lehetővé tevő Erasmus-program a nacionalizmus gyengítését célozta. Ezek az intézkedések több mint egy évtizeden át látszólag pozitív hatást fejtettek ki, aminek következtében új kozmopolitizmusról és szekuláris társadalomról beszélhettünk Európában. A 2001. szeptember 11-i terrortámadás és a 2008-as pénzügyi válság óta azonban a nemzeti érzületet fegyverként használó populizmus, valamint a szélsőjobboldali ideológusok előretörését tapasztaljuk, és számos olyan szélsőjobboldali csoport és politikai párt jelent meg, amelyek a bevándorlás veszélyeivel riogatva gyűjtik zászlajuk alá a híveket. E társadalmi irányzat a New York-i ikertornyok elleni támadáshoz hasonló terrorakciókra, az al-Kaidához és az Iszlám Államhoz hasonló militáns terrorista csoportok létezésére, valamint az Afrikából és a Közel-Keletről induló tömeges bevándorlásra adott reakcióként erősödött meg. Az olyan szélsőjobboldali pártpolitikusok, mint a francia Marine Le Pen és a holland Geert Wilders tevékenyen elősegítették az idegengyűlölet elterjedését, ahogy hozzájárultak ehhez azok a politikusok is, akik olyan főbb irányvonalat képviselnek, mint amilyet a magyar Orbán Viktor, az olasz Matteo Salvini, a brit Boris Johnson és az amerikai Donald Trump. Ugyan a populista nacionalizmus európai térnyerése legegyértelműbben Magyarország, Lengyelország, Szlovákia, Ausztria és Olaszország politikájában érhető tetten, úgy tűnik, mindenütt, még Skandináviában is feltűntek újabb szélsőjobboldali csoportok és politikai pártok. Napjainkban az alt-righthoz, az identitárius mozgalomhoz, a neonácikhoz és neofasisztákhoz hasonló mozgalmak más-más országokban élő tagjai az internet révén érintkeznek, vetik össze ideológiájukat az olyan korábbi csoportosulásokéival, mint az Egyesült Államokban működött Ku-Klux-Klan, a németországi nácik, az olasz és spanyol fasiszták stb., és olyan történelmi eseményekről tartanak megemlékezéseket, mint az ottomán törökök legyőzése az 1683-as bécsi csatában.

A kulturális nacionalizmus túlzó formáit, például az etnikai nacionalizmust, a vallási nacionalizmust, a fehér nacionalizmust, a fehér felsőbbrendűséget hirdető csoportok ma már veszélyeztetik az európai színházak autonómiáját. Egyes országokban a jobboldali erők megkísérelték korlátozni a színházi produkciók jellegét. Németországban például gyakoriak a színházak elleni fenyegetések. A Pegida mozgalom heti rendszerességgel tart a bevándorlás ellen tiltakozó tüntetést a Staatschauspiel Dresden előtt. Miután menekülteknek segítettek, a drezdai színház alkalmazottai „gyűlölködő leveleket kap[t]ak, a színházi dolgozók Facebook-oldalán olyan kommentek jelen[t]ek meg, mint »Kiirtunk benneteket« – az illetők teljes nevével".[2] Az AfD nevű bevándorlásellenes párt előadásokat akart leállíttatni, többek között Maxi Obexer

1 Stephen Elliot Wilmer, *Performing Statelessness in Europe*, London: Palgrave, Macmillan, 2018. A könyvből 2018. júliusi számunkban részletet közöltünk, recenziót ugyanabban a lapszámban Adorjáni Panna írt róla.

2 Georg Kasch, „Viele Theater in Deutschland bringen Fluchtgeschichten auf die Bühne und heißen Geflüchtete willkommen" (Több német színház kimenekülésekről szóló történeteket állít színpadra, és szívesen fogadja a menekülteket), *Amnesty Journal*, 2016. február.

Illegale Helfer (Illegális segítők) című darabjának potsdami bemutatóját, illetve Falk Richter a Schaubühnében játszott rendezését, a *FEAR*-t (Félelem). Richter ezzel kapcsolatban így nyilatkozott: „Gyűlölködő és a darab levételét sürgető levelekkel bombázták a Schaubühnét, és engem is."

2016-ban Bécsben olyasmi történt, ami bizonyos szempontból a 2019-es új-zélandi christchurchi terrortámadásokat vetítette elő. A bécsi identitárius mozgalom Néma Többség nevű csoportja menedékkérőkre támadt a Bécsi Egyetemen rendezett egyik előadás alatt, ahol több szereplő, többek között egy terhes nő is megsérült. Ezután két identitárius tüntető akcióhős módjára felmászott a bécsi Burgtheaterre, és a bevándorlás ellen tiltakozva zászlót tűzött ki az épület tetejére – mindezt videóra vették, majd feltöltötték a YouTube-ra, hogy világszerte hozzáférhető legyen.

Magyarországon a saját „illiberális demokráciáját" dicsérő Orbán Viktor újraválasztása után Schilling Árpád, az ország egyik jelentős rendezője bejelentette, hogy önkéntes száműzetésbe vonul. Imre Zoltán magyar színháztudós nemrégiben azt írta nekem a Magyarországon uralkodó viszonyokról: „A magyar kőszínházak vezetőit rövid pórázon tartja az országos politika, mozgásterüket megszabják a helyi politikusok, mivel ők döntenek a színházak anyagi támogatásának elosztásáról… A legtöbb vidéki színházat jobboldali rendezők irányítják erős helyi politikai támogatással. Budapesten a színházak többségét […] úgynevezett liberális színházi rendezők igazgatják, de nagyon gondosan megválasztják, mit és hogyan mutassanak be. A mai Magyarországról és a mai problémákról szóló darabok jelenleg hiányoznak a magyar színpadokról."

Lengyelországban, ahol a vallási vezetőknek és a katolikus rádiócsatornának, a Radio Mariának éppoly nagy a befolyása, mint a jobboldali politikusoknak, számos kiemelkedő színház és fesztivál anyagi támogatását megszüntették, 2017-ben pedig Oliver Frljić *Átok* című előadása, amely a Wyspiański lengyel nacionalista drámaíró 19. századi művének adaptációja, hatalmas felzúdulást keltett, mert nyíltan támadta a római katolikus egyházat. A darabban szereplő egyik színésznőt személyi testőrnek kellett megvédenie a színfalak mögött, és kirúgták egy televíziós sorozatból.

Miközben Közép-Európában e reakciós irányvonal érvényesül, a színház világában pozitív fejleményeket tapasztalni egy kozmopolitább felfogás irányába. Az egyik ilyen előrelépésként azoknak a színházaknak a száma említhető, ahol tevékenyen foglalkoznak a migráció kérdésével, hajlékot, ingyenbüfét és nyelvórákat biztosítanak a menekülteknek és a menedékkérőknek. 2015-ben, amikor Németországba több mint egymillió menekült érkezett, legalább hatvan színház segítette őket. A Nobel-díjas Elfriede Jelinek *Die Schutzbefohlenen* (Az oltalmazásra szorulók) című darabjában a hamburgi Thalia Színház az ókori görög tragédiát használta keretként, hogy a Németországban és Ausztriában menedéket keresők helyzetére világítson rá. A szereplőgárdában húsz menekültet felvonultató előadást meghívták a berlini Theatertreffenre, és a darabot a német nyelvterület több más színházában, többek között a bécsi Burgtheaterben is bemutatták. A müncheni Kammerspiele és a Theater Bremen szintén számos eseményt szentelt a menekülteknek. Ennek ellenére az efféle próbálkozások továbbra is kockázatot jelentenek a színházak számára.

Most pedig szeretnék rátérni a berlini Maxim Gorki Theater tevékenységére, amely példaként szolgálhat arra, hogyan szállhatnak szembe a színházak a jobboldali populizmussal. A Gorki Színház, Németország egyik legnagyobb összegekkel szubvencionált teátruma, az elmúlt években újító módon közelít a nyelvhez és a szereposztáshoz. Ellentétben más német színházak kultúrnacionalista irányelveivel (az ország színpadain például még mindig feketére festik az afrikai szereplőket alakító fehér színészek arcát), a Gorki az országon belüli kisebbségi és bevándorlócsoportok, mindenekelőtt a jelentős létszámú, csaknem hárommilliós török kisebbség nézőpontját és érdekeit mutatja be. Az irányelvek 2013-ban változtak meg, amikor Shermin Langhoff került a Gorki élére.

Winterreise (imázskép)

A berlini polgármester döntése, hogy egy török bevándorlót tegyen meg Berlin egyik jelentős támogatásban részesített színházában művészeti igazgatónak, a kulturális diverzitás színházi bevezetésének jelentős kinyilatkoztatása volt. Langhoff korábban a Ballhaus Naunynstrasse nevű független színház vezetőjeként dolgozott, amely török-német közönségnek mutatott be darabokat. Amikor átvette a Gorki irányítását, egy kivételével lecserélte a társulat német tagjait, és főként török és kelet-európai bevándorlókat vett fel helyettük. Meglepően változatos repertoárt vezetett be, amelyet posztmigráns színháznak nevezett el, mivel társulatának tagjai nem bevándorlónak, hanem posztmigránsnak tekintik ön-

magukat, akik már letelepedtek Németországban, és a német állampolgárokkal azonos státust élveznek. Szemben szinte az összes államilag támogatott német színházzal (amelyek rendszerint fehér német színészeket alkalmaznak), a Gorki állandó társulata immár soknemzetiségű, és különféle nyelveken szólal meg a színpadon, míg a közönségnek németre fordított, vetített feliratok segítenek a megértésben. A kulturális és etnikai nacionalizmus megfordításaként ezek az előadások azt mutatják meg, mit jelent kozmopolita városban élni. A Gorki ráadásul művészileg is rendkívül sikeres, előadásaival rendszeresen a legrangosabb színházi díjakat nyeri el.

Langhoff egyik legnagyobb horderejű döntésének az számít, hogy 2016-ban „száműzött-társulatot" hozott létre. Egy kulturális alapítvány nagy összegű adományából a Gorki hét, többségében szíriai menekültet vett fel, hogy a menekültként

The Situation (imázskép). Fotók: Esra Rotthof

Németországban megtapasztalt élményeikre alapozva készítsenek műveket. A „száműzött-társulat" megalakításának létjogosultsága abból a törekvésből fakadt, hogy a migránsokat ne múló hóbortként kezeljék, ehelyett valamiféle állandó hatalommal ruházzák fel. A társulat megalakításakor a Gorki több kérdésre keresett adekvát választ: Hogyan válhat a színház olyan térré, ahol a menekültek önmaguk sorsa felett rendelkező személyként jelennek meg? Hogyan előzhetjük meg sikeresen, hogy ez a becsatornázás egy kiváltságos intézmény arrogáns gesztusának tűnjön?

A felvételi folyamatot követően – amelynek során százhúsz jelentkezőt hallgattak meg – alkalmazásba vett, Afganisztánból, Palesztinából és Szíriából származó hét színész közül hárman korábban, 2016-ban dolgoztak már a Gorkinál a *The Situation* (A helyzet) című előadásban, míg négyen abszolút újoncnak számítottak a színházban; közülük ketten (Mazen Aljubbeh és Kenda Hmeidan) egyenesen Damaszkuszból érkeztek, hogy csatlakozzanak a társulathoz.

Shermin Langhoff másik stratégiai húzása az izraeli rendező, Yael Ronen leszerződtetése volt. Ronen az elmúlt tíz év során a kulturális diverzitás dramaturgiáját alakította ki. Újító módszere azon alapul, hogy szöveg nélkül lát munkához, és a kiválasztott színészek csoportjával jár körül egy meghatározott témát, amiből azután eredeti színdarab születik. Ahhoz, hogy kidolgozza a szövegkönyvet, Ronen a színészekkel együtt fejti fel a kijelölt témát, gyakran velük közösen ellátogat a készülő színmű célterületére, ahol szakértőkkel konzultálva és személyes élményeket feljegyezve gyűjtik össze az anyagot. A színészek a folyamat részeként naplót vezetnek a külvilággal való találkozásokról, valamint az egymással folytatott beszélgetésekről és egyéni meglátásaikról. A szövegkönyv létrehozásának második szakasza a próbateremben zajlik, ahol a rendező, a dramaturgok és a színészek az összegyűjtött anyagok alapján felvázolják a jeleneteket, és kialakítják a darab keretrendszerét. A színészek személyes naplói és élményei szolgálnak alapul a drámai helyzetek kidolgozásához, amelyekben nemegyszer önmaguk eltúlzott másait alakítják a színpadon.

Mielőtt a Gorkihoz szerződött volna, Ronen a berlini Schaubühne és a tel-avivi Habima Színház színészeit hozta össze, hogy *Dritte Generation: Work in Progress* (Harmadik generáció) című, sok vitát kiváltó előadásában a történelem a németekre, izraeliekre és palesztinokra nehezedő terhét vizsgálja. 2015-ben Berlinben élő balkáni színészeket alkalmazott a Gorki *Common Ground* (Közös nevező) című darabjában, amely az 1990-es évek balkáni háborúira reflektál. *A helyzet*ben, amit szintén a Gorkiban mutattak be, izraeli, palesztin, szíriai és kazah színészekkel világított rá, miféle terhet jelent a közel-keleti konfliktus a Németországban élő bevándorlóknak és menekülteknek. Az ilyen előadások a hontalanokat vetik össze az állampolgárokkal, vagy a különböző nemzetiségeket, nyelveket, vallásokat és kultúrákat állítják szembe egymással.

Ronen ezt a felfogást szélesíti ki, amikor a száműzött-társulattal dolgozik a Gorkiban. Az egyik első előadásuk, amely egy kívülálló szemszögéből láttatja a német társadalmat, a *Winterreise* (Téli utazás) címet kapta, középpontjába pedig egy németországi buszkirándulás került. Az előkészületek során a társulat tíz várost járt be, amelyek partnerként működtek közre a produkció létrehozásában. Akárcsak a *Harmadik generáció* és a *Közös nevező* esetében, a színészek ezúttal is naplót vezettek, és közben filmre vették az utazás különféle

momentumait, hogy a felvételeket képi háttérként használják a dialógusokhoz. Az így létrejött előadás, a *Winterreise*, amelyet 2017-ben mutattak be, és amellyel a társulat nagy sikerrel vendégszerepelt mind a tíz városban, a német nyelvterületre került színészek új környezetükre adott reakcióit és a Közel-Keleten megélt korábbi éveik emlékeit dolgozta fel. Ahogy az Ronen más műveire is igaz, a darab erősen önéletrajzi ihletésű, a színészek a színpadon a saját nevüket használják, szerepük nagyját egyértelműen maguk írták meg, történeteik egyik részében újrakeverték személyes élményeik részleteit, másik részét pedig kitalálták. A szokványos közel-keleti turistautakkal ellentétben a *Winterreise* a visszájára fordított élményt tárja a közönség elé, amelynek tagjai a saját hazájukat láthatják viszont a külföldiek kritikus szemével.

Az út első állomása Drezda, ahol Niels, aki német idegenvezetőt alakít, és a „történelmi és romantikus Németországot" akarja megmutatni a színészeknek, közli velük, hogy a bevándorlásellenes Pegida csoport tüntetést szervezett a szállodájuk elé. A színészek attól félnek, hogy a Pegida szimpatizánsai ellenük fordulnak, ezért inkább a hotelszobájukban maradnak. Ronen azzal oldja a máskülönben akár csúnyán elfajulható helyzet komolyságát, hogy a színészeket szórakoztatón naivnak mutatja, amikor a rasszista tüntetők transzparenseire reagálnak. Amikor Karim kinéz a szálloda ablakán, megkéri Husseint, hogy némettudását javítandó segítsen neki elolvasni a Pegida feliratait.

> Karim: „Fatima Merkel." Ki az a Fatima?
> Hussein: Frau Merkel.
> Karim: Azt hittem Angelának hívják.
> Hussein: Annak, de lehet, hogy ez a középső neve. Mint Barack Hussein Obama.
> Karim: Angela Fatima Merkel?
> Hussein: Nem tudom. Még sosem hallottam róla.
> Karim: „Abschiebung."
> Hussein: Kiutasítás. Takarodj innen!
> Karim: Hová takarodjon?
> Hussein: Bárhová, csak takarodjon!
> Karim: Kicsoda?
> Hussein: Szerinted?
> Karim: Fatima?
> Hussein: Milyen Fatima?
> Karim: Angela Fatima Merkel. „Merkel muss weg!" [Merkel, takarodj!]
> Hussein: Lehet. Nem is tudtam róla, hogy muszlim.
> Karim: *(kifelé mutat)* Nyilván az, [ott] egy kép [róla] hidzsábban.

Weimar történelmi városa helyett a busz Buchenwaldba viszi el a színészeket, akik csalódottan és dühösen reagálnak, amiért egy haláltárbort kell meglátogatniuk, hiszen némelyikük úgy érzi, épp ez elől sikerült nemrégiben elmenekülnie Szíriából. Mazen megjegyzi: „Nem akarok kiszállni. A Niels azt mondja, mutatni akarja romantikus és klasszikus Németországot. Aztán Pegidát és Buchenwaldot mutat." Előtörnek a múlt emlékei, némelyik színész elveszett élete és elvesztett szerettei után sóvárog. Kendának hiányzik a kedvese, aki Damaszkuszban elhagyta őt, hogy Németországba szökhessen. Mazen észrevesz valakit Buchenwaldban, aki a barátnőjére hasonlít. Maryan egy nyilvánvalóan eltúlzott és komikus jelenetben Nielstől kér tanácsot, mondván, nem érti a németországi kapcsolatokat: az imént találkozott annak a német férfinak a barátnőjével, akivel a hétvégét töltötte, és a lány spárgával kínálta, hogy egyen vele és a barátnőjével. „Nem tudtam, hogy van barátnője, és a barátnőjének is van barátnője, és hogy mind Spargelt akarnak enni. Velem. Mi a baj magukkal, németekkel?"

A darab lassanként legalább annyira szól a Közel-Keletről őrzött emlékekről, mint a német társadalomra és szokásokra adott reakciókról, mivel mindegyik színész számos személyes élményt oszt meg a múltjából. Noha – akárcsak *A helyzet*ben – nehéz megállapítani, hogy ebben a múltban kinél-kinél mennyi a kitaláció, monológjaik életszerűnek hangzanak. Karim például arról mesél, hogy Palesztinában parkourozott. Ahogy a színpadon bemutatja, mennyire jól fut és ugrik, azt demonstrálja, hogy a parkour a szabadság érzetét nyújtotta neki, amitől máskülönben megfosztották őt az izraeli tiltó szabályok: „A falak életem nagy részét meghatározták. A parkour szabadított meg… az unalomtól… a megszállástól… a puskaropogástól."

Kenda ugyanilyen hitelesen idézi fel damaszkuszi életét a kedvesével, elmeséli, hogyan szerveztek partikat a barátaikkal, mígnem azok mind elhagyták Szíriát, vagy meghaltak: „Egyedül az ürességet éreztem, amit az emberek hagytak maguk után." Hussein hasonlóképp önéletrajzi ihletésű történetet mond el arról, mennyi veszéllyel dacolt, miközben Szíriából Törökországon és Görögországon át csempészek segítségével, több hamis útlevelet használva Európába szökött.

A német idegenvezető szerepében Niels a többiek Németországra adott reakcióinak szórakoztató ellenpontjaként szolgál. Elnézést kér tőlük, amiért számukra kellemetlen úti célokat választott, és csak nehezen képes elmagyarázni nekik bizonyos helyi szokásokat, amelyeket különösnek találnak, például a két éve tartó hetenkénti Pegida-tüntetéseket és a németek illemhelyi és mosdási konvencióit. Az előadás nem kizárólag a kulturális különbségekkel, hanem a kényszerű száműzetésben élők magányával és honvágyával is foglalkozik. Alapvetően az elvándorlás központi problémáját veszi górcső alá: amikor valaki az otthon érzetére vágyik egy számára új társadalmi közegben. A *Winterreise* mégis valamennyire pozitív jövőképet fest. Ahogy a buszkirándulás véget ér, Mazem összefoglalja az élményeit, és ez egyfajta indoklásul szolgál a száműzött-társulat létére: „A színházi emberek az egész világon egyformák, a körükben rögtön otthon, biztonságban érzem magam, akár egy családban. Ránézek az új színházi családomra, és azt gondolom, hogy hozzá tudok szokni… Csodálatosak."

Összefoglalva: a Gorki Színház és Yael Ronen munkásságának példája a nacionalizmus terjedésének egyik fő problémáját tükrözi. Mivel a nemzeti kormányok, intézmények és kulturális gyakorlatok oly gyakran ösztönözték már a polgárokat arra, hogy statikus, nem pedig időben alakuló jelenségként ragadják meg a nemzeti identitás lényegét, azok a bevándorlást fenyegetésként fogják fel kulturális, etnikai és vallási nacionalizmusukra. A Gorki Színház előadásai felfedik és megkérdőjelezik a társadalom normatív elképzeléseit azzal kapcsolatban, mi számít nemzetinek. Ellentétben más színházak felfogásával, amelyek egynyelvűnek és homogénnek feltételezve jelenítik meg a nemzetet, a Gorki közönsége megismerheti a színházak repertoárjából kirekesztett vagy azokban semmibe vett népcsoportokat (különösen azokat, amelyek nemrégiben érkeztek az országba), és a saját anyanyelvükön hallhatja megszólalni a színészeket, ahogyan az egy kozmopolita társadalomban természetes lenne.

Fordította: Galamb Zoltán

GABNAI KATALIN

AZ ÜVEGMŰVES

Bagossy László munkáiról

Fecskét is jó fölszálltában látni. Ám hogy mennyivel jobb követni egy ember szakmai röptét és pályára állását, azt különösen azok tanúsíthatják, akiknek élményt jelent egy alkotó indulásának és küzdelmeinek figyelése, még akkor is, ha csak távolról tudják őt követni. Ez az írás kortársi élménybeszámoló, nem történészi munka. Nem láttam Bagossy László minden rendezését, nem is olvastam mindegyikről elegendőt, de a munkáival való találkozások minden esetben hosszan foglalkoztattak. Azt meg személyesen tapasztaltam, hogy édesapjának, a pécsi kulturális élet egyik erős emberének, idősebb Bagossy Lászlónak óriási jelentősége volt a magyar amatőrszínjátszás felívelő szakaszában. Ma is emlékszem a Pécsi Amatőr Színpad játékaira, köztük az 1975-ben bemutatott Peter Weiss-darab, a *Mockinpott úr kínjai és…* című, döbbenetes erejű, sok díjat elnyert közelszínházi előadására, s arra, hogy a főhős nevét „magyarítás" végett Moc-kin-pot-nak kellett ejteni.

De emlékszem az esztétika szakos, gitáron is játszó, rendkívül szótlan pécsi egyetemistára is. Ő, mint akkor mind a többiek, a szerkesztési félév végén gépelt papírlapokon adta le a dolgozatát, melyet aztán hosszan őrizgettem. Nem emlékszem, mi volt a címe, csak arra, hogy vonaton olvastam, és Kelenföldig könnyesre nevettem magam rajta. Az egész csúfondáros és szellemes munka olyan közelmúltbéli és kortárs „majdnem jó" költők verseiből állt, akiknek soraiból érződött a jóindulatú kapaszkodás, de már az adott művükön belül kiderült, hogy poétai igyekezetük ellenére folyton lebillennek a maguk alá helyezett sámliról. Ez nem volt elég, a dolgozat írója zárójelekben pontosan jelölte, javaslata szerint ki mondja el az adott verset, s ezek az előadóművészek – tapasztalatom szerint is – épp olyan „majdnem-majdnem" tehetséggel bírtak, mint a felvonultatott költők. Valamikor 1989-ben ismertem fel, hogy milyen elképesztő belső humorral s milyen biztos minőségérzékkel rendelkezik ez a hallgatag hallgató. Nem tudtam, s csak mostanában olvastam, hogy 1984 óta rendszeresen jelentek meg versei és kritikái a *Forrás*, az *Alföld* és a *Jelenkor* lapjain. Ifjabb Bagossy László, a pécsi egyetem irodalom- és művészettudomány szakos diplomájával nyert felvételt Székely Gábor rendezői osztályába, s 1995-ben kapott oklevelet a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Első könyve a Pozsonyi Pagony kiadónál jelent meg, 2009-ben, *A Sötétben Látó Tündér* címmel. Színházi munkái időrendben követhetők a *Wikipédia*-oldalán. (A következőkben csak az általam látott előadásokkal való találkozásaimat sorolom, bár nem mindegyiket érintem. Említésük vagy elhagyásuk nem jelent azonban rangsorolást, nem minősítem a produkciók egészét, részemlékekkel foglalkozom, rendezői kézjegyeket keresve.)

Öccse, az 1968-ban született Bagossy Levente, a család képzőművészeti tehetséggel leginkább megáldott tagja, s ma már a legjelentősebb díszlettervezőink egyike, igen gyakran dolgozik együtt rendező bátyjával. Egyik közös munkájuk volt 1996-ban a Kecskeméten bemutatott Büchner-darab, a *Leonce és Léna* „egy kis operettnek" becézett produkciója a maga álombéli padlást idéző díszletével, furcsa, olykor amőbaszerűen mozgó előadásával, Kiss Jenő Popó királyával és az ő erősen elrajzolt udvarnépével. Ketten dolgoztak 1997-ben a Bárka Thomas Bernhard-bemutatóján, a koromfekete díszletben játszódó, kívülállók számára meglehetősen nyomasztó *Ritter, Dene, Voss*on is. Meg kellett volna néznem újra talán ezt az akkor dramaturgiai ördöglakatnak tűnő darabot, de inkább elijedtem tőlem, noha éreztem, hogy világos ruháikban azok ott fent (Lázár Kati, Udvaros Dorottya és Kovács Lajos) nagyon „meg vannak egyezve" abban, amit játszanak, csak én nem vagyok elég ennek felfogásához. És azt is éreztem, hogy a Győrffy Miklós által fordított szöveghez ötvösi pontossággal nyúl egy rendező, vés, rajzol, mélyíti, csipkézi, kedvére formálja mindazt, ami elhangzik.

Az első nagy és mellbevágó siker a Kamrában 2002-ben bemutatott s aztán 2018 júniusáig játszott Urs Widmer-darab, a nyolcszereplős *Top Dogs* volt. Ekkor nemcsak arra kellett figyelni, hogy Bagossy színészvezetése milyen frissítően hat a társulatra, s különösen például Rajkai Zoltánra, hanem arra az először itt megjelent mérhetetlen indulatra és könnyes dühre is, ami majd szétvetette a Kamra szűk terét. Megkezdődött egy talán életre szóló háború, a hazugsággal szemben vívott csaták – nagy és erős előadások – láncolata. Fontos itt megjegyezni, hogy a svájci szerző darabja lényegében csak kanavász. Volt tehát egy helyzet, ami engedte, sőt igényelte a betűbarát rendező erős dramaturgiai beavatkozását. Az állástalan felsővezetőkről szóló darab 2003-ban elnyerte a legjobb előadás díját a POSZT-on. Alighanem ekkor láthattam –Antal Csaba központi pásztal kettéosztott terében – Bagossy rendezésében a pécsi színház szabadon kezelt szövegű *Revizor*át is, mely kiváló lehetőség volt az alkotói harag igába fogására, s a fő hazugok – Bezerédi Zoltán mint Polgármester és Széles László mint Hlesztakov – pompázatos és nagyon mai helyzeteket villantó összeeresztésére.

Furcsa álomjáték volt 2004-ben Ronald Schimmelpfennig német honban élő törökökről/arabokról s magukat kereső hontalanokról szóló *Az arab éjszaka* című darabjának „ülőszínházi" változata az akkori Madách Kamarában. Hatalmas Hold alatt, vörösen izzó keleti szőnyegek fala előtt – ismét Antal Csaba díszletében – öt széken ült öt remek színész, és beszélt és beszélt, mi pedig elkezdtünk mozizni. Különösen élvezetes volt, hogy míg Vajdai Vilmos Schuberttől kölcsönzött zenei motívumai csobogva járták át a történetet, a mese lebegő széleit meg-meglebbentette valami jóféle irónia. Ha létezik olyan, hogy „természetes költészet", amit színházi közegben jómagam a zavaró igyekvés nélkül, a kifejezés pontosságából adódóan elért és megépített szimbolikus pillanatok üvegszerű aurájaként érzékelek, úgy az – számomra, s tán épp ettől az időtől fogva – lépten-nyomon megjelenik Bagossy munkáiban.

Ónodi Eszter a Top Dogsban.
Fotó: Lehotka Judit Zolka

Ugyanazon a színpadon, de már teljes mértékben az Örkény István Színház kebelében 2005-ben került sor saját írása, *A Sötétben Látó Tündér* című mesejáték bemutatójára. Ritkán adódik, hogy írói, rendezői, tervezői, színészi tehetségből egyaránt a legjobb jusson a közönségnek. Akkor megtörtént. Ez a mesebeszédként meghatározott írásmű magyar népmesék motívumaiból szőtt, szecessziós gyöngyözésű színpadi monológ. Mint annak idején megpróbáltam megfogalmazni: „Tökéletes lüktetésű prózavers ez, a magyarul beszélés örömének nagyvonalú felkínálása mesélőnek és hallgatónak. Szimbólumrendszerében nem találhatnak kivetnivalót az ortodox néprajzosok sem. A feldolgozás módja Tompa Mihály gyöngyházfényű regéit idézi impresszionista hárfafutamokkal, a színházi élményhez oly szükséges félelemről pedig a népi horror borzongató motívumai gondoskodnak. A Tündér szerepében – Bagossy Levente díszletében, rönktrónuson üldögélve egy rőzsepalota boltíve alatt – Pogány Judit meséli el, miképpen is jött világra háromezer évvel ezelőtt, irinyó-pirinyó testvérkéivel együtt, s miképpen tanulta meg a sötétben látás nagy mesterségét, melyet most nekünk is tanulmányozásra ajánl. Pogány Judit pont addig tartja a szünetet, pont akkor emeli pálcáját csendülő harangszóra, amíg és amikor a belső kép ki tud teljesedni. A színpadkép pedig pont akkor cserélődik, mikor a belső látomás már homályosodni kezd, s változás szükséges. Az előadás egyik bravúrja annak megmutatása, miként lehet színházban úgy mesélni, hogy a szöveg agyunkban megjelenő belső képeit ne összetörje, hanem kiteljesítse a külső képek sora."[1] Bagossy egyik rendezői kézjegye az érzet és a rajta tapadó gondolat pontosan bemért idejű beültetése, s ha szükséges, annak dajkálása is. Szívósan igyekszik meggyőződni arról, hogy célba ér bennünk, amit elindított.

Bagossy Levente emlékezetesen fehér díszletében 2007-ben került a Radnóti Miklós Színház színpadára Térey János *Asztalizene* című írása. Térey akkor már nagy tekintéllyel rendelkező szerző volt, s ezt a Kovács Krisztina dramaturg segítségével majd felére húzott alapműből született előadást is általános szakmai leborulás fogadta. Erősen hatott rám, hogy ezt az igen kellemetlen, a szerző saját hőseinek szánt méregetős megvetését sugárzó szöveget milyen mély kíváncsisággal kezeli a rendező, s hogy az eleve stilizált, verses szövegből miképpen próbál – nagyszerű színészeket helyzetbe hozva – darabot építeni. „A szöveg mesterfokú műviségét (az ürességet, mint tartalmat)" – Tarján Tamás megfogalmazása ez Térey egy másik darabjáról, a *Protokoll*ról írott kritikájában – olyan alamuszi erővel közvetíti, hogy a néző szeretne mondat közepén ordítva kirohanni, de persze nem teszi, mert fogva tartja ezeknek a fölöttünk libegő lampion-embereknek a vergődése. Föl szokták tenni a kérdést, hogy vajon miért nem játsszák sokfelé ezt a darabot. Gondolom, azért, mert bukásra ítélt vállalkozás lenne olyan rendező kezére adni, aki nem kezeli könnyedén a teátrális stilizáció eszközrendszerét, s nincsenek olyan színészei, akik olyan hidegrázós rángógörccsel tudnának reagálni a partner manírhalmazára, mint tette azt itt például Nagy Ervin. Ítélkezés nélküli, hideg részvét és elvállalt sebészi kutakodás tudta ezt a szöveget rendezőileg megemelni.

A következő években megkezdődtek Bagossy stuttgarti vendégrendezései. Ottani harmadik munkája volt Ödön von Horváth *Kasimir és Karoline* című darabjának színpadra állítása. Aztán a darab 2009-ben megjelent az Örkény színpadán is: Darvas Ferenc zongorázó narrátorságával, bábszínházi, cirkuszi és filmes eszközökkel létrehozott, szuperstilizált formában, egy mozivászon méretű színpadi nyílásra szűkített térben, Hámori Gabriella és társai gyönyörű játékával. Valódi emberek valós nyomorúsága, igazi fájdalmak igazi föloldhatatlansága tette emlékezetessé ezt a megrázó estét, melynek végén a takarásból kiléptetett díszletmunkások lebontották a paravánt, kinyitották a teret, mintegy szétosztva közöttünk az élményt. Kaptunk egy előadást – elvitelre is.

Bagossy Lászlónak a Kolibri Színházban rendezett ifjúsági előadásaiból kettőt láttam, Háy János *Völgyhíd* című művét és Thomas Mann Bagossy által színpadra írt *Mario és a varázsló*ját. Följegyeztem, még 2010-ben: „Kívül-belül szép előadás a veszprémi völgyhídról leugró, s röviddel azután halálát lelő fiú történetének bábszínházi feldolgozása. A napi aktualitású dialógusok szövetébe homályosan csillogó bibliai utalások vegyülnek Jézusról, Péterről meg az útról magáról, de ez elegendő ahhoz, hogy a történet formát kapjon, s az

1 Gabnai Katalin, „A Sötétben Látó Tündér", *Kritika* 35, 3. sz. (2006).

egyszeri tragédia példabeszéddé emelkedjék. Ami hibátlan, az a színházi megvalósítás. Barokk gyászmuzsika kíséretében egy sok részre szétszedhető, majd sokféleképp összeilleszthető, súlyos, faragott és aranyozott képkeret a fő látványeleme Bagossy Levente díszletének. Ennek mozgatását fekete köpönyeges, sötét angyalok látják el, hátukon akkorka szárnyakkal, mint amiket templomi szobrokon láthatunk. A köpenyek alól és mögül időnként előbukkannak a szereplők, akiket részben élő színészek, részben kiválóan mozgatott, megrendítően szép bábok hoznak elénk. Író is, rendező is sokat tud az emberi fájdalomról, a görcsökről, a tagadásokról, s érvényes ismereteik vannak a mai világról, a depresszióról, a kötődésképtelenségről és a kapcsolati zsákutcákról. Hézagos ballada épül fel, kecses szerkezetben, s épp elegendő információval a játék utáni beszélgetések elindításához."

Bagossy kezéről nem esik le a gyűrű, ha az ifjúságot kell megszólítania. Ha a magyar közoktatás fiataljai egyáltalán tudnak valamit Thomas Mannról, akkor azt tudják, hogy ő írta a *Mario és a varázsló* című kisregényt. A cselekményét is képesek elmondani, ha nem olvasták is. Megrázó felnőttszínházat kínált nekik Bagossy 2012-ben. Cipollát a nagyszerű Scherer Péter, Mariót az ígéretes Bárdi Gergő játszotta. De amitől a hideg kirázta az embert, az Torre di Venere lakossága, a magyarmód gorombáskodó, egymásba maró, gyanakvó, hangoskodó embercsapat, akik velünk, nézőkkel együtt nyomultak be a sárgás sátorponyva alá. Egészen kiváló összmunka volt ez mind a partitúra pontosságú szövegmondás, mind az ének, mind a mozgás szempontjából, s élt benne valami sistergő harag.

Ez a harag keserű nevetés volt 2011-ben, amikor Dürrenmatt *János király*át mutatta be az Örkény Színház. A nagyformátumú, formagazdag előadás élvezetes, gonosz karikatúrája volt a mindenkori politikai törekvéseknek. A hatalom adott grádicsán álló figuráknak szinte mindegyike kapott egy-egy röpke jelet, mely saját zuhanhatóságának esélyét mutatta. Vannak nagy erejű festmények, melyek azt a *nézést* örökítik meg, ahogy a festő tekint a témájára. Könnyű elképzelnem Bagossyt, amint szemlélődik, néz, és közben hunyorog kissé a legjobb szöget keresve. De ha már ez a *hunyorog* szó előkerült: igen, hunyorog, de sosem hunyorít, nem néz ki ránk, nem érzi szükségét a nézővel való összekacsintásnak. Inkább, mint valaha a biztos kezű Dürer, odarajzolja ő maga az egyre ijesztőbb ördögöt a főszereplők mellé. S még valami: itt már tetten lehet érni, miként használ és miként használ ki minden színpadra vitt tárgyat a rendező, teszi játszótársaivá a díszletelemeket, de még a kellékeket s a jelmezek tartozékait is. Nemigen vannak „egyszer használatos" tárgyak az előadásaiban.

A 2012-es évben vállalt sok feladat közül az egyik, Shakespeare *A vihar* című drámája Gálffi László pasztell és kissé szórakozottnak tűnő Prosperójával, mintha elúszott volna a rendező elől, ellentétben a Katona József Színházban bemutatott Thomas Bernhard-mű, a *Heldenplatz* tömbszerűen megformált, szinte körülszögelt előadásával. Bagossy szeretett szerzője, a kíméletlen hazafisága miatt az osztrákok egy része által sokszor megtagadott író 1988-ban írta ezt a *Hősök tere* című színművét. A színpadon Antal Csaba díszletének fehéren világító óriásmakettje idézi meg a teret, s vele a háborút megélt bécsiek és főként a játékban szereplő zsidó család idegeiben megmaradt hitleri bevonulás katonai seregszemléjének harsogását. Az írói vád szerint a katonák a szörnyű napon nem voltak egyedül. Máig nem tudni, hány osztrák hazafi gyűlt oda, s üdvözölte a náci hatalomátvételt. Bernhard nem engedi meg a jótékony feledést nemzete számára. Önvizsgálatot gyakorol, s önvizsgálatot követel. Megtudjuk, hogy a tudós professzor nem bírta tovább, s kiugrott a sokadik emeletről. Most az elhunyt temetésére érkező családtagokat és alkalmazottakat halljuk megszólalni. Monológokat hallunk, mégis olyan az egész, mint valami fekete-fehér kamaramuzsikálás. Hótól ázó avar illata lengi be a jeleneteket. Hideg van kívül és belül. Az öngyilkos professzor testvére (Máté Gábor), a játék főalakja apró részletekben követ el „öngyilkosságot": cinizmussal és némi humorral próbálja feloldani a borzalmakat, de ő is, mint mindenki ez ügyben, alulmarad a küzdelemben.

Sławomir Mrożek *Tangó*ját is ugyanebben az évben mutatták be az Örkény István Színházban. Eszmék és fölzavart mo-

Schneider Zoltán és Kovács Patrícia az Asztalizenében.
Fotó: Koncz Zsuzsa

lyok között zajlik a családi darab rémlátó története, s a végén megszólal a tangó. A formákat áhítattal tisztelő, mindig főnökre szoruló Eugéniuszt (Csuja Imrét) a földbuta, ámde kigyúrt és módfelett sunyi Edek (Debreczeny Csaba) parádésan megtáncoltatja. Mi meg töprenghetünk, hogy a múltat, a jelent vagy a jövőt látjuk-e ott fent, s hogy mitől legyünk jobban megijedve. Az értelmiség vagy a honfibúval bélelt „érzelmiség" végzi-e csúfosabban? Kiváló, egyenként és összességében is aprólékosan kimunkált színészi alakítások születtek. Még akkor megjegyeztem: „Bagossy László rendezésében van némi természettudósi kajánság. Kis szikével, itt-ott érfogókkal működik, láthatóvá téve a történelmi ideológiák vérrel különbözőképpen ellátott, folyton újrasarjadó szerveit, a lázadás, a lihegés, a butaság, a megalkuvás és az agyatlan agresszió egymáshoz dörzsölődő alakzatait. Hűvös, okos, fenyegető előadás, nem lesz könnyű az álmunk tőle. Csak hát, sajnos, igaza van."[2]

Arról, hogy Bagossynak mindenképpen lehet egy rendezői „kiskése", rég meg vagyok győződve. Egy pillanatra visszatérek a múlthoz: *A Sötétben Látó Tündér*ben „van egy magában varrogató öregember, akit valaha faképnél hagyott dühödt fiacskája – ki az ő apai indulata miatt nem lehetett más, csak csökött kis törpe. Ez az öregember válaszokat varrogat a mesebeli kendőre. A kis dühödt törpe meg valahol a távolban csuklóztatja-fincogtatja a felé tévedő vándorokat találós kérdéseivel. Aztán egyszer Tökmagkirályfi, akinek az öreg előzőleg odaajándékozta a tudással telehímzett kendőt, óvatlanul és váratlanul megválaszolja a törpe egyik kérdését, kilesve a helyes választ a kendőről. Ez a felismerő pillanat megríkatja a törpét, s hazazavarja elhagyott apjához. És a néző hiába fogadja meg, hogy most aztán nem bőgi el magát, nagy az esély rá, hogy akkor is megteszi azt, ha már látta a játékot."[3] Máskor a hirtelen felfogott veszteség rémülete csap le ránk, mint akkor például, amikor a Shure Stúdióban játszott *Diggerdrájve*r kisfiúja a megkezdett magyar mesét már hibátlanul, de angolul, és csak angolul folytatja.

Nemrég voltam olyan szerencsés, hogy felvételről láthattam Bagossy Vilniusban 2013-ban rendezett *Liliom*ját. Ebben a nagyszerű litván színészeket felvonultató, remek előadásban is van egy szinte elviselhetetlen jelenet, az, amikor Julika egyedül marad a halott Liliommal, s „rendbe teszi". Először csak letörli Liliom szájáról Muskátné búcsúcsókját, öltözteti a tehetetlen testet, majd az előbbi dörzsölő, tisztázó mozdulattal letörli Liliom cipőit is, hogy rendben álljon az ő embere a Jóisten elé. Minden színház zenés színház, mondják tanult barátaim. Különösen igaz ez Bagossy munkáira, akinek speciális ismétlési, fokozási, rímelési technikája hol az előadás látható, hol a hallható, hol a gondolati mezőjében jelenik meg. S van persze a kése, mellyel a kibírhatatlan helyzeteket hámozza és bontogatja, s ha megvan, amit keresett, úgy rejti beléd a felismerést, hogy fölnyögsz vagy sírni kezdesz, pedig meglehet, sokadjára látod ugyanazt. Ehhez persze a rendező részéről igen sok ismeret és döntési bátorság kell. Szükséges például tudnia, mi mindennek kell lezajlania és megtörténnie, hogy egy-egy színésze megérkezzék a kívánt állapotba. Annak a pillanatnak a tüzével dolgozik, azt formálja, mint a forró üveget, s azt teszi törhetetlenné, s így ismételhetővé.

Akik idáig elolvasták ezt a cikket, azok valószínűleg kortársaim, akiknek éppolyan meghatározó élménye a 2014-ben született lenyűgöző, „stadionszékes" *Hamlet* Polgár Csaba főszereplésével, mint a 2015-ös *Tartuffe*, melynek Orgonját Znamenák István játszotta tragikus nagysággal,[4] s őrzik magukban ezeket az Örkény színházi előadásokat. Látták, ugye, a 2016-os *Mesél a bécsi erdő*t is? S emlékeznek? Ez az, amiben a bécsi „nyócker" lélekben és agyban is korlátolt, napra rajzó kis emberszörnyei Wachau fái közé s a Duna-partra járnak szellőzködni. Rögzítettem: „Egy harmincas évekbeli kisember-hadat látunk egy gondosan preparált zongorából (!) ki-

2 Gabnai Katalin, „Eszmék és molyok között", *Criticai Lapok* 22, 1. sz. (2013), https://www.criticailapok.hu/29-2001/38546-eszmek-es-molyok-koezoett.

3 Gabnai, „A Sötében Látó…"

4 Gabnai Katalin, „Orgon országunk képe-mása", *Criticai Lapok* 23, 14–15. sz. (2014) [24, 3–4, 2015].

A Sötétben Látó Tündér. Fotó: Gordon Eszter

kelni, s aztán sírszagú virágba szökkenni. Nem csupán színházi, de kifejezett építészeti örömöket is rejt a Bagossy Levente díszletében kitestesedő háromfelvonásos előadás. Egyetlen pontból, a fekete hangszerből növeszti ki, s annak ördögi zongoristájával, Kákonyi Árpáddal celebráltatja, vezényelteti végig a mesét a rendező. A motívumokkal való gazdálkodás magasiskolája ez a kezdeti klimpírozástól a hörgő kétségbeesésen át a bénult megalkuvásig vezető játék. S hogy a történet fenyegető tanmese? Igen. Ödön von Horváthot előbb halálba küldte egy lezuhanó faág, mintsem láthatta volna a darabbeli Erich eszméinek kiteljesedését. Mi, ha figyelünk, talán elkerülhetnénk az őrület megismétlődését. De ez az előadás azt sziszegi: »Nem figyelsz, nem figyelsz, nem figyeltek!«"[5]

5 Gabnai Katalin, „A muzsikus rémmeséje", *Criticai Lapok* (2016), https://www.criticailapok.hu/43-2016/39047-a-muzsikus-remmeseje.

Most 2021 várakozó tavaszát éljük, még mindig a pandémia bénultságában, maszkokat viselve, zárt színházakkal. Bagossy László utolsó nagyobb szabású bemutatója, Kerékgyártó István *Hurok* című műve az Orlai és a Füge Produkció együttműködésében született meg. Lidérces könnyedséggel működő, ördögi látlelet ez, énekkel és énekbeszéddel. Gogolhoz méltó látomás az életünkről, arról, hogy mit kezdünk a hatalommal és a hazugságokkal, s hogy mit vagyunk képesek megtenni és elviselni.

Még 2018-ban Kovács D. Dániellel közös munkája volt a nagyon is kezére álló közösségi színház formai jegyeit mutató *Secondhand* című előadás az Örkény színpadán, ami a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező és dramaturg szakos hallgatóinak közreműködésével készült. Bagossy László 2021. február 22-étől nem tanít többé az alapítványivá lett Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

SZABÓ ATTILA

AZ ELBESZÉLÉS HATÁRVONALAI

A Kronosz Kiadó Színháztudományi Kiskönyvtárának két kötetéről

A Kronosz Kiadó színháztudományi sorozatában 2019-ben három kötet is megjelent, szinte egy időben. Az alábbiakban a három közül kettőről írok azt feltételezve, hogy a kötetek valamilyen közös nevezőre hozhatók, vagy legalábbis egyszerre mutatnak fel valami relevánsat a magyar színházi gondolkodás „korszelleméből".

Tizenegy kötetet számlál ma már a pécsi Kronosz Kiadó Színháztudományi Kiskönyvtára, és bátran mondhatjuk, hogy a 2012-es indulás óta a színházelmélettel és -történettel foglalkozók számára egyfajta etalonná, szinte branddé vált az a kutatói és kiadói munka, melynek hátterében a Pécsi Tudományegyetem hiánypótló színháztudományi konferenciái és az Irodalomtudományi Doktori Iskolában helyet kérő (és kapó) színháztudományi képzés végzett doktoranduszainak (és „programvezető" tanárának, P. Müller Péternek) monográfiái állnak. A konferenciák egyik fontos szándéka volt, hogy az ország számos intézményében „szétszóródó" színháztudományos kutatók több generációját szólítsák meg, és lehetőséget biztosítsanak a szakmai párbeszédre. A szervezők a kezdetektől fogva arra törekedtek, hogy a kortárs színházi gyakorlat és a nemzetközi színháztudomány legrelevánsabb kérdéseit és tendenciáit emeljék ki – legyen az a politika és a színház viszonya, a rendezettség, az architektúra fontosságát kidomborító ún. topográfiai fordulat jelensége, a hiány és a csonkítás problematikája vagy az alkalmazott színház térnyerése. A kijelölt témák éppen annyira voltak specifikusak, hogy teret adhassanak az egyes felszólalások közti érdemi dialógus kibontakozásának, de eléggé tágak is ahhoz, hogy a Magyarországon színházelmélettel foglalkozó nem túl népes kutatói közösség találjon kapcsolódási lehetőséget az adott kérdéskörhöz. Így, bár a fő irányok adottak, az egyes esettanulmányok és főként a mobilizált elméleti háttér esetenként igen eltérő lehet. És ez a sorozatnak is, de véleményem szerint a magyar színháztudománynak mindenképpen előnyére válik, hiszen a kötetek hasznos iránytűként szolgálnak a mára már főként interdiszciplinaritása és fókuszbővülése miatt végzetesen széttartóvá és átláthatatlanná terebélyesedett színházelméleti diskurzusoknak és elemzési eszközöknek. Gyakorló oktatóként, ismerve napjaink olvasási szokásait talán sosem lehetünk eléggé

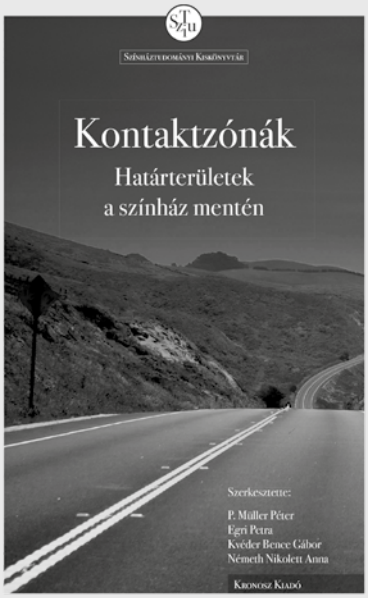
hálásak egy-egy megközelítés vagy színházi jelenség tömör, magyar nyelvű összefoglalásáért, melyet a konferencia-előadások tíz-tizenöt oldalas szerkesztett változatai nyújtanak.

A legutóbbi konferenciakötet, mely a *Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén* címet viseli, sokat elmond a magyar színházelmélet az utóbbi évek-évtizedek során elért sikereiről, hiszen – részint épp az előző pécsi konferenciák alapozó munkájának köszönhetően – már semmilyen „ürügyre" vagy „kifogásra" nincs szüksége ahhoz, hogy a színház „mentén" a legkülönfélébb nyilvános eseményekről, a közterek emlékezetpolitikájáról, a társművészetek dialógusának mechanizmusairól, a hang teatralitásáról beszéljen, vagy egyes kiállítások, divatbemutatók testhasználatának olvasatához adjon fogódzókat, esetleg a csoportidentitás nyelvi, zenei, pedagógiai színtereit elemezze. Az öt tematikus fejezetbe gyűjtött tizenkilenc tanulmány és az előszó azért tudja olyan görcstelenül modellként használni a színházat, mert (végre) ismertnek tekintheti a nyelvi performativitás, a társadalmi és feminista performansz, a színházi keret, a színházantropológia, a társadalmi emlékezet, a képelmélet alaptételeit és megközelítési módjait. A színházelmélet vizsgálati tárgyának radikális tágulását jelzi, hogy a kötet első száz oldalán még az említés szintjén sem találkozunk klasszikus kukucskálódoboz-térben játszódó előadással. Helyspecifikus interaktív hanginstallációval, flashmobbal, tantermi előadással annál inkább, és amikor – a *Vizuális médiumok* című alfejezetben – meg is jelenik a frontális osztású térszerkezet, a színpadon akkor sem színészek, hanem önjátszó zongorák, kilapított békababák, többdimenziós hangok és ikonikus harcművészeti filmek „szerepelnek". Az utolsó fejezetben elemzett századfordulós néprajzi kiállítás, a 20. század eleji pantomim, az ötvenes évek operettjátszásáról vagy a nyolcvanas évekbeli divatbemutatókról szóló elemzések a testek szcenírozásának megkerülhetetlen ideológiai vonzataival, az ideológiák közti finom játék lehetőségeivel foglalkoznak. Niklas Luhmann szociológus minden formát határvonalak rendszereként gondolt el.[1] Az egyik legfontosabb ilyen határvonal a megfigyelő és a megfigyelt között húzódik. A *Kontaktzónák* a megfigyelés és a láthatóság (láthatatlanság) nagyon sok szintű és tartalmú megjelenésére hoz példákat, ahogy azokról a kísérletekről is beszámol, amelyek vágynak ugyan a határvonalak felszámolására, de „ontológiailag" képtelenek rá. Jászay Tamás idézi Ardai Petrát a kötetben közölt tanulmányában: „Nagyon zavart, hogy bármit csinálok, nem tudok közelebb menni a nézőhöz, mert a személyem ott van akadályként."[2]

Ugyancsak alapvetően a néző és előadó közti változó vastagságú határterületen játszódik Balassa Zsófia monográfiája: *Amikor a dráma elbeszélőt keres*. Balassa újszerű és fontos munkája a drámai narráció, a monológok, illetve a monodrámák elemzéséhez nyújt elméleti keretrendszert és módszertani stratégiákat, azt feltételezve, hogy a drámákban használt monológok, a monológokra épülő drámaszövegek és a monodrámák azonos teoretikus közegben, hasonló terminológiával fejthetők fel. A közkedvelt struktúrát használva egy terjedelmesebb elméleti alapozást követően tér át a közel tucatnyi drámaszöveg részletes elemzésére saját szempontrendszere alapján, zömmel kanonizált szerzők (Beckett, Csehov, Tennessee Williams, Arthur Miller, Brian Friel, Conor McPherson, Nagy András) jellemzően kevésbé ismert mono/lóg drámáit mutatva be. A narratológia – mint az elbeszélés mintáit, természetét, a szóbeli reprezentáció mikéntjét kutató tudományág – vállaltan strukturalista gyökereitől, melyeket olyan, irodalomtudományi stúdiumainkból ismert szerzők fémjeleznek, mint Todorov, Barthes és Genette, Balassa összefoglalása dinamikusan mozdul el a kortárs „posztklasszikus narratológia" problémafelvetései felé Roy Sommer, Ansgar Nünning, Monika Fludernik, Jan Horstmann elméleteinek ismertetésével, miközben felhívja a figyelmet a zömmel nem színházi közegből érkező elemzők fogalomhasználatának következetlenségeire, főként a színház és a dráma adekvát megkülönböztetésének hiányára. „A drámanarratológiával foglalkozó szövegek nagy részénél az lehet az érzésünk, hogy nagyon limitált színházfogalommal dolgoznak, a színházi előadást »eljátszott drámává«

1 Niklas Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

2 Jászay Tamás, „Újraolvasott terek. A TG-Space helyspecifikus applikációi Csepeltől Amszterdamig", in *Kontaktzónák*, szerk. P. Müller Péter, Egri Petra, Kvéder Bence Gábor, Németh Nikolett Anna (Pécs: Kronosz, 2019), 32.



redukálják, vagy éppen fordítva, a drámai szöveget nem tekintik önmagában érvényes alkotásnak."[3] Bár a szerző a szöveg egészében igen disztingváltan és érzékenyen kezeli a színházi fogalmakat és műfaji megkülönböztetéseket, mégis némileg meglepő, hogy a legtöbb elemzés tárgyának a drámaszöveget, és nem a színházi előadást választja. A kínálkozó narratológiai megközelítések közül a drámaelemzésekben a hangsúly pedig elsősorban nem a történet milyenségének, kibontakozási formájának, illetve a cselekményességnek feltárásán van – noha ez a problémakör voltaképpen minden dráma esetében jogosan felvethető lehet –, hanem (elnézést a végletes leegyszerűsítésért) a beszélők kilétének és beszédszituációnak részletes bemutatásán és elméleti keretbe helyezésén. Mindehhez egy sajátos drámai műcsoport jól szelektált korpusza nyújt alapot, melynek darabjai az „abszolút monodráma" irányába mutató kontinuum tengelyén helyezkednek el valahol félúton. A narratológia bizonyos alapfogalmainak (mint diegetikusság, fokalizáció, narratív hatóerő) dramaturgiai diskurzusba helyezése mellett a drámaelemzések fő hozadékát egy olyan, konzekvens elméleti keret felrajzolásában látom, mely más drámaszövegek olvasatához is támpontokat nyújthat. A bemutatott drámákat Balassa a monologicitás és az egyszemélyesség koordinátáit vizsgáló „mátrix" valamely pontján helyezi el, további különbséget téve a fikciós kerettel rendelkező, a szimbolikus „negyedik falat" nem sértő és a fikciós világból kilépő szövegek és szituációk között.

Ez utóbbiak, a néző és színész közt húzódó, Lehmann-féle „theatron-tengely" mentén kommunikáló darabok kapcsán a szerző is elismeri, hogy a konkrét színházi kontextus vizsgálata elkerülhetetlen, és a drámaelemzések előtt röviden vázolja az egyszemélyes előadások történetét. Annak legalábbis egy (angolszász) szeletét: a 19. századi, női szólóként színre vitt „attitűdöktől" a pódiumelőadásokon át a szerzői felolvasóestekig, Dickenstől és Twaintől Kerouacon át Ginsbergig. A lista – érthetően – nem lehet teljes, hiszen a szólószínház (világ)története külön kötetet kívánna, némileg azért hiányolunk bizonyos nagyon jellemző műfajokat, mint amilyen például a kabaré (mely nemcsak nálunk, de például Hollandiában is igen fontos és politikus műfaj) vagy a ma slágerműfajnak számító stand-up comedy. Vagy szívesen olvasnánk esetleg az egyszemélyes előadások színházstrukturális szempontrendszerének vizsgálatát, mely kétségtelenül a szövegek létrejöttének is katalizátora (lásd a társulatok szólóelőadóinak állandó „műsoréhsége", egyáltalán a monodrámák igénye és helye a színházi rendszerben). Bár ezek a műfajok és problémák a dráma kontextusából bajosan olvashatók ki, az előadók és a közönség narratív szituáltságát sajátosan alakítják. Összegzésében a szerző megjegyzi, hogy e megközelítésekben „nincs egységesen felvázolható, koherens fejlődési vagy változási szál. Szigetszerűen felbukkanó […] jelenségek, műfajok léteznek."[4] Másrészről azt is érezhetjük, hogy a kortárs európai színház (és dráma) egyre határozottabban, tudatosabban és komplexebben támaszkodik a monologicitás és a narráció különböző technikáira – gondoljunk csak Elfriede Jelinek vagy Arne Lygre drámaszövegeire, a kortárs lengyel színház számos alkotójának monológokra épülő sajátos teatralitására, a kortárs román színház monodrámákban testet öltő múltfeldolgozási törekvéseire, esetleg a színpadi narrációt egyre karakteresebben beépítő fizikai színházra vagy a különböző dokumentarista projektek sok szempontú történeteket teatralizáló gyakorlataira. Talán leginkább egy színházi gyökerű narratológiai elemzés tudná feltárni ennek a paradigmának a körvonalait, a narratív eszközök és beszédhelyzetek színpadi „elburjánzásának" miértjeit és színháznézői következményeit. Csak biztatni tudnám a szerzőt a „második kötet" megírására, amihez e jelen munka remek történeti alapozást ad.

Balassa Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres*, Pécs: Kronosz Kiadó, 2019, 323 oldal, 3700 Ft

Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén, szerkesztette P. Müller Péter, Egri Petra, Kvéder Bence Gábor, Németh Nikolett Anna, Pécs: Kronosz Kiadó, 2019, 272 oldal, 2950 Ft

3 Balassa Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei* (Pécs: Kronosz 2019), 56.

4 Uo., 290.

E számunk szerzői

Graça P. Corrêa (1966) rendező, dramaturg, drámaíró, a lisszaboni egyetem kutatója, Lisszabonban él
Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él
Molnár Zsófia (1974) műfordító, kritikus, ez-az, Budapesten él
Musca Szabolcs (1984) teatrológus, kurátor, a bristoli és a lisszaboni egyetem kutatója, Bristolban él
Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él
Jászay Tamás (1978) kritikus, a Revizor főszerkesztője, Szegeden él
Szabó Attila (1983) színháztörténész, muzeológus, tanár, Budapesten él
Stephen Elliot Wilmer (1946) a Trinity College Dublin professor emeritusa