

Mundruczó Kornél

Zuhanás az ismeretlenbe

Mundruczó Kornél a *Téli utazás* rendezői kérdéseiről, a menekült-krízisről és a „humanista művészetről”

„...nem az a kérdés, hogy a humanitárius eszmék fognak-e győzni vagy az önvédelmi reflexek. Hanem hogy merünk-e tévedni. Nem tudjuk, mi folyik. Teljes az ideológiai összeomlás. Nincs szavunk arra, ami körülvesz minket. Nem válik revelatívá egyetlen eszmerendszer sem, legyen az akár Slavoj Žižeké vagy Orbán Viktoré. Nem működik semmilyen képlet, nincs revelatív értelmezése a jelenségnek. Ellenben az a kérdés, hogy meg akarjuk-e tanulni, meg akarjuk-e ismerni a krízis által kínált ismeretlent. Mégpedig úgy, hogy először bevalljuk: nem értjük, ami történik.”

Két és fél éve, amikor először kezdtem foglalkozni Schubert *Téli utazás*ával, a menekültválság még nem ért utol bennünket, noha szerintem már akkor nagyon benne volt az európai légkörben. Gondolok például Lampedusára [utalás a szigetre érkezett menekültekkel szembeni kegyetlen bánásmódra – A szerk.], a francia iszlamofóbiára, és az angolok is lezárták már akkor az alagutat Anglia felé [odáig ezen az alagúton keresztül próbálták a menekültek az országba jutni – A szerk.]: Európa számára nem volt tehát ismeretlen a krízis. Számunkra Magyarországon viszont soha nem volt jelen a bevándorlás problémája, mi mindig is egy fehér országban éltünk mindenféle behatás nélkül. Ezzel szemben gyerekkori emlékem, amikor először jártunk a szüleimmel Angliában és Franciaországban, hogy mennyire váratlanul ütött meg akkor engem az a színesség, amit ott tapasztaltam – ami részben persze a gyarmatosító országok sajátja. Nálunk ennek a tapasztalata teljesen hiányzik. Részben biztosan ennek köszönhetőek a menekültkrízisre adott itthoni, hisztérikus reakciók.

Amikor színpadra készültem állítani a Schubert-dalciklust, azon gondolkoztam tehát, miben manifestálódik számunkra a *Téli utazás* magányos fiúja. Először is párba állítottuk Bartóktól *A kékszakállú herceg várát* a *Téli utazással*, ami önmagában is szokatlan társítás, mert egy hatalmas csinnadratta és egy nagyon intim mű kontrasztja. Azonban én éppen a *Kékszakállú herceg* titokzatos, ismeretlen figurájában találtam egy nagyon hasonló mozzanatot, mint a *Téli utazás* fiújában, és úgy döntöttem: a kettő lehet ugyanaz a valaki. Egy kóborló fiú, akit elűztek otthonról, és az idős *Kékszakáll*, akit a jelenben a múlt

Elhangzott az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete *Még mit nem?! című színházi műhelybeszélgetések* foglalkozásán a menekültválságról. (A műhelyt vezeti: Ady Mára, Darida Veronika, Herczog Noémi és Tompa Andrea.) Szerkesztette: Herczog Noémi.



Szemenyei János a *Téli utazás*ban (BMC)

traumáinak szobái vesznek körül. Schubert zenéjéhez korábban nem volt közöm, leszámítva, hogy gyerekkoromban a nappaliban untam, amikor a szüleim feltették a lemezt. De most minél többet hallgattam, egyre inkább értelmet nyert általam, hogy mögé képzeltem a menekültproblémát. Hiszen a menekültlétnek van egy markáns státusa, méghozzá fizikai értelemben: menni kell, nem tudod, hol eszel, hol alszol. Ez egy nehéz és kétséges lét, ahol az idő kérdése az

egyik kulcsmozzanat. Úgy értem, ők – státusuk nem lévén – valamiféle időn kivüliségbe kerülnek, amivel azonban a mi nagyon is időközpontú létezésünket hirtelen és azonnali reakcióra késztetik.

Az ő szempontjukból azonban a válság: fejlemény. Bekerülnek a mi kortárs időnkbe, ami pár éve még nem volt elmondható. Mi két és fél éve elmentünk, és végigjártuk a magyarországi menekültek valóságát. Nagyon erősen hatott rám, amikor láttam, hogy ezekről a fiatal fiúkról – mert zömmel fiúkról beszélünk, tíztől a negyvenéves férfiig – tényleg egyáltalán nem lehet megállapítani, kicsodák. Teljesen másik időben élnek. Fura haláltáborokban, amelyek természetesen nem azonosak a szó egyéb konnotációival, de mégis, a társadalmon kívül, táborokban éltek a menekültek Bicskén vagy Debrecenben, fiatal és nem annyira fiatal lelkek. Egyáltalán nem lehet érteni, megérteni a sorsukat. Azt sem lehet tudni, hogy amit mondanak, úgy van vagy sem. A mi absztrakt európai kultúránkhöz képest a maga absztrakt európai fejlődésével és hagyományával mindez olyan döbbenetesen másfajta tapasztalat, amit sehová sem tudunk tenni.

Én azt tanultam meg belőle, hogy bolygónk háromnegyed részét egyáltalán nem értem. Nagyjából az Egyesült Államok és Európa kultúráját talán ismerem, de vége, nem ismerem több kultúrát. A munka során beszélünk szociológusokkal, feltérképeztük a menekültáradat lehetséges okait, megértettük a háborús eseményeket, az afrikai abúzusokat és a mélyszegénységet is. Mindegyik menekült kap egy kategóriát, mert muszáj valahogy elhelyeznünk őket, amikor meg akarjuk érteni, ki honnan jött. Azt hisszük, ezáltal megtanulunk valamit, pedig kétségem, hogy így volna. Persze akkor még működött a Dublin Law [Az Európai Unió jogszabálya a tagállamok felelősségét határozta meg egy menedékkérellem elbírálásában – A szerk.] is, egy menekültnek tehát volt esélye arra, hogy magyarországi státust szerezzen. Persze nem feltétlenül akart itt maradni, sőt. És azt is lehetett látni, legalábbis érezni, hogy a menekültek száma növekszik. Valami robbanni fog. Olyan vágyat és akaratot láttam a szemükben, ami számomra addig ismeretlen volt.

Számomra azonban az volt a kérdés: hogyan formálható meg a színház eszközeivel ez az érzés, ami a látottakkal kapcsolatban átéltem, és hogyan keveredik a nézőben mindez úgy, hogy később ne hagyja nyugodni? Hogyan lehet tehát a legegyszerűbb, legnyilvánvalóbb gesztusokig visszaegyszerűsíteni ezt a sajátos létezési módot? A válaszuk az volt, hogy megpróbáltunk erre az életformára egy installációt készíteni: erre a filozófiai, kierkegaard-i értelemben vett ismétlés logikájára épülő életre. Összeállítottunk egy csoportot, hatvan-nyolcvan embert, és nagyon egyszerű dolgokat kértünk tőlük öt napon keresztül. Például: egyetek, imádkozzatok, mosdátok fogat. Leltározni akartuk az életüket, miközben le is játszottuk nekik Schubert zenéjét. Érdekes volt a távolság Schubert és a gesztusaik között, illetve a között, ahogyan erre a zenére reagáltak. Hogy minél inkább elfedtük érzelmisségüket, sőt, effektíve azt kértük, hogy ne fejezzék ki az érzéseiket arról, hogy érzik magukat

Mi két és fél éve elmentünk, és végigjártuk a magyar menekültek valóságát.

Magyarországon, és milyenek a jövőbe vetett reményeik, annál melegebb, fűtöttebb lett az anyag. Elképesztő érzelmi muníciót tudtak fölmutatni, és éppen csak eddig a fölmutatásig tudunk és akartunk eljutni.

Szeretem a felmutatás gesztusát, majd szeretek a felmutatás alapján politikailag inkorrekt vitát kezdeményezni, amiben nem az ismerős ideológiai terhek, súlyok, megszokások, hisztériák mozgósítják a néző gondolkodását, mint a mindennapokban. Egy ideológiától mentesebb országban talán kevesebb, egy ideológiailag túlfűtött országban több zavar keletkezik az ideológiák színpadi felforgatásából. Hiszen nálunk mindenki rögtön megjed: mit mond? Azt mondja-e, ami az én hitem, az én ideológiám és világnézetem? A Proton Színházban bemutatott munkáink sem szeretnének a fent említett sztereotípiáknak megfelelni, talán ennek következménye gyér kritikai elismertségünk is. A ki-sebbségek művészeti reprezentációjának kérdésében is ezt látom a legfontosabb kritériumnak, hogy a felmutatás azzal váltson ki reakciót, hogy megfosztja a befogadót a maga komfortigényétől: *a mi szerint élek én* megválaszolt, megkérdőjelezhetetlen tudásától. Ezért kevésbé hiszek a Zeitstückben és a politikai színház agitprop jellegében, mert mindkettő kontraproduktív:

pont a politikai aktivitásom gyengíti. Miközben egy műalkotás, egy akadály, amiben felbukok, amin nem tudok túllépni: mozgósít. Még hozzá sokkal inkább mozgósító erejű, ha a mű

mint egy objektum áll ellöttem, mint egy ledönthetetlen szobor, mint egy áthatolhatatlan, félresöpörhető, zavarba ejtő anyag, valaminek a hiánya, amit a nézőnek kell kitölteni. Zuhanás az ismeretlenbe.

Az én értelmezésemben a menekültkérdés kapcsán majdnem hogy nem az a kérdés, hogy a humanitárius eszmék fognak győzni vagy az önvédelmi reflexek. Hanem hogy merünk-e tévedni. Nem tudjuk, mi folyik. Teljes az ideológiai összeomlás. Nincs szavunk arra, ami körülvesz minket. Nem válik revelatívvá egyetlen eszmerendszer sem, legyen az akár Slavoj Žižeké vagy Orbán Viktoré. Nem működik semmilyen képlet, nincs revelatív értelmezése a jelenségnek. Ellenben az a kérdés, hogy meg akarjuk-e tanulni, meg akarjuk-e ismerni a krízis által kínált ismeretlent. Mégpedig úgy, hogy először bevalljuk: nem értjük, ami történik. Egy világrend felbomlóban van, és most, hogy találkozunk az ismeretlennel, és nem előre elrendelt kényszerpályákon közlekedünk, a jövőnek újra tétje van. Ha költőien akarok foglalmazni: végre van jövőnk.

A kérdés humanitárius része természetesen ott van, hogy te mint fehér, egy menekülthöz képest jelentősen gazdag ember, adsz-e neki zsömlét vagy nem adsz neki zsömlét. De a hisztériát nehéz volt értelmezni: mert persze, hogy az ember ad és tesz, és remek, hogy ennyi szolidaritást hoz elő a menekültválság krízishelyzete, de végtelenül szomorú, hogy más rászorulókkal kapcsolatban miért nem hozza elő ugyanezt. Például a saját hajléktalanjainkkal, demenseinkkel, betegeinkkel kapcsolatban. Többek között erről szól *Demencia* című előadásunk is: minden társadalom elsősorban az jellemez, ahogy a saját elesetteivel bánik. A krízis a válasz

FOLYTATÁS A 4. OLDALON



A SZERELEM ZSOLDOSAI

(23. oldal)

Szkárossy Zsuzsa felvétele



EGYASSZONY

(26. oldal)

Schiller Kata felvétele



KOVALIK BALÁZS

(28. oldal)

Schiller Kata felvétele

Menekültek

- 1 **Mundruczó Kornél: Zuhanás az ismeretlenbe**
- 5 **Jászay Tamás: Nem lehet elmondani**
Tolnai Szabolcs: *Exodus*
- 7 **Kovács Bea: Multikulturális csodák**
Needcompany: *A vak költő*

Az Olaszliszkai

- 9 **Hermann Zoltán: Fél. Igazság.**
Borbély Szilárd: *Az Olaszliszkai*
Kommentár: Kovács Natália, Tompa Andrea
- 14 **Török Tamara: A riasztó valóság költőisége**
Az Olaszliszkai című előadás dramaturgiai munkálatai

Kritika

- 19 **Tarján Tamás: Hév bőviben**
Weöres Sándor: *Psyché*
Kommentár: Miklós Melánia, Urbán Balázs
- 23 **Adorjáni Panna: Ahhoz képest jól állunk**
Esszé a férfitest-reprezentációról három kortárs magyar előadás kapcsán
- 26 **Rádai Andrea: Egyben lenni**
Változatok a női testre az *Egyasszony* című előadásban

A címlapon:

Szemenyei János a *Téli utazásban* (BMC). Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón:

Psyché (Nemzeti Színház). Dusa Gábor felvétele

Interjú

- 28 **Rác Judit: Hozzátenni magamat**
Beszélgetés Kovalik Balázssal
- 31 **Szoboszlai Annamária: Durván munkált anyagok**
Beszélgetés Antony Hamiltonnal

A szomszéd kertje.

Nemzeti fesztiválok

- 35 **Pavel Rudnyev: A zárókő**
Milyen veszélyekkel jár az Arany Maszk megszűnése?
 - 38 **Andrew Haydon: A nemzet színháza**
 - 39 **Miruna Runcan: Örök újrakezdés**
A Román Nemzeti Színházi Fesztivál
 - 41 **Joanna Biernacka – Paweł Płoski**
A Varsói Színházi Találkozó – hagyományosan a legfontosabb
 - 43 **Esther Slevogt: A Berliini Színházi Találkozó**
- ## Képzés
- 44 **Visky Andrej: Három év a Yale rendező szakán**

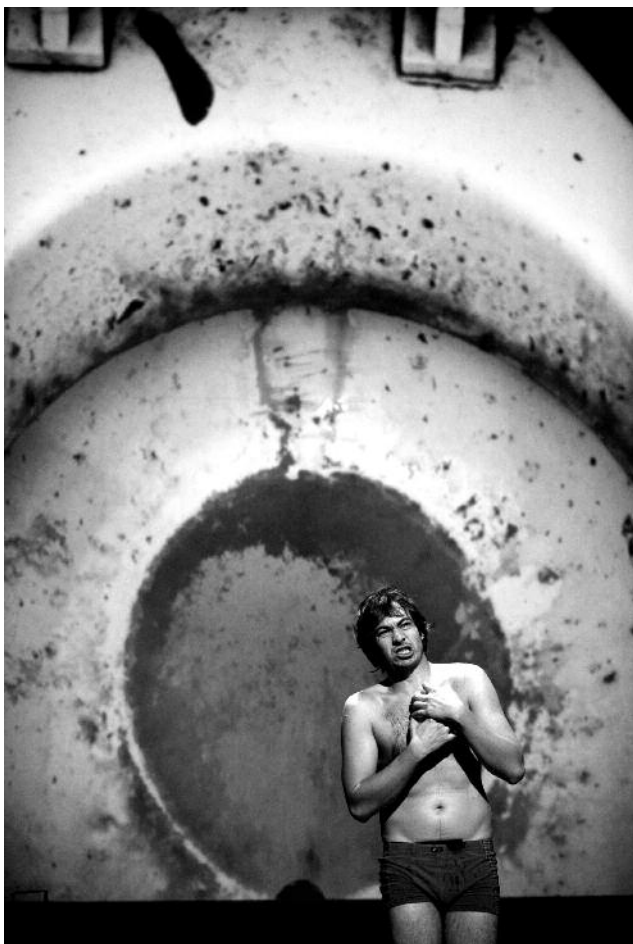
színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIX. évfolyam 1. szám
2016. januárMegjelenik havonta
XLIX. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136FŐSZERKESZTŐ: TOMPA ANDREA SZERKESZTŐSÉG: HERCZOG NOÉMI, KRÁLL CSABA, RÁDAI ANDREA
KÉPSZERKESZTŐ: SCHILLER KATA OLVASÓSZERKESZTŐ: KOLTAI MARI SZERKESZTŐSÉGI TITKÁR: CSOMOR MÁRTONNÉ
Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület I. lépcsőház, II. emelet 8.;
Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail:
szinhazalapitvany@gmail.com; Felelős kiadó: TOMPA ANDREATerjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőkénél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumban (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 4500 Ft – Egy példány ára: 450 Ft.Tipográfia: Tooth Gábor Andor. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vácwww.szinhaz.netTÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap

IMEDIA

Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu



Schiller, Kata felvételei

krízisét is hordozza: amikor állok a gardrób előtt, viszem a menekülteknek a ruhákat, amikbe aztán majdnem belefulladás. Ruhára nincs szükségük. Nekik legális papír vagy útleveél kell. Sapkát vinni nekünk van szükségünk, a saját büntudatunk elfedésére.

A *Téli utazás* magyarországi bemutatója alkalmával dilemma volt számomra az is, használjunk-e a mostani válságból képeket. Úgy gondoltam, mindenképp használni kell, de feltétlenül mi forgassuk le. A szenzációhajhász fotók nem alkalmasak arra, amit szeretnék. Végül is három kamerával, nyolc vagy kilenc napot a helyszínen voltunk, mégsem nagyon tudtam mit kezdeni ezzel a hatalmas anyaggal. Kizárólag az utolsó háromperces *Der Leiermann* című dal elején jelenik meg a vonulás. Mert ez volt az egyetlen dokumentum, amiről azt éreztem, hogy talán valamit visszaad abból az érzésből, amit a forgatáson tapasztaltunk. A többi, újonnan forgatott kép mintha csak eltávolított volna a menekültlétől, szemben az anyaggal, amit két és fél éve forgattunk, amikor még nem volt a témának tétje. Mert azt éreztem – és most megint megpróbálok politikailag inkorrekt lenni –, hogy ők is tökéletesen játsszák a menekült szerepét. Tudatosan és érzékenyen. Számomra persze nyilvánvaló az én többségi létem elnyomó volta. De arra gondolok, ami elhangzott a KÁVA *Elveszettek* című előadásával kapcsolatban: hogy ézerszer érdekesebb, amikor a roma származású színész már nem romát játszik.

A Proton Színház *Széggyen* című előadásában (2012) nekünk is meg kellett válaszolni: hogyan ábrázoljuk a fekete

embert. Mi legyen ezzel a fekete/nem-fekete, paróka/nem-paróka kérdéskörrel. Főleg mert Németországban is játszottuk az előadást, ahol hatalmas kérdés: hogyan reprezentálhatsz marginális csoportokat úgy, hogy ne legyél egy intoleráns kirekesztő kelet-európai? Nálunk most a *Téli utazás* Hans Zender-féle változatában végül egyetlen sorsot személyesített meg az énekes, Szemenyei János. Antwerpenben pedig még ez is hiányzott: csak egy installáció volt látható, és szürke ruhás gyerekek, akik nem is jelentettek feltétlenül menekülteket a színpadon. Mert nem lehet és nem is szabad fölvenni a versenyt azzal, aki a sorsában hordozza a saját történetét. Az ilyen ember, aki egy a sorsával – abban az értelemben, ahogyan a fontos akadályokról az előbb beszéltem –, szintén akadályt képez a színpadon. Ezt használtam a *Frankenstein-tervben* (2007) és előtte-utána jó néhány filmben az *Afia* című kisjátékfilmmel a *Fehér istenig* rendszeresen. Ezzel nem tagadni akarom a színészet legalitását, sőt. Azt hiszem, egymással kontrasztban van a két-fajta létezésnek a jelentősége. Visszatérve azonban a ki-sebbség reprezentációjának kérdéséhez: mindenképp nagyon jó egy roma a színpadon akkor is, ha nem romát játszik, sőt, akkor a legjobb, mert végre kiszedtük ebből az áldozat-szerepből, ahol kötelezően lenni hivatott, megfelelően a kisebbségábrázolás magyar művészi tradíciójának. Szeretném már azt a roma-filmet látni Magyarországon, amelyben a roma szereplőt tudatosan kiszedik az áldozat-szerepből, amibe tudatosan bele van kényszerítve. Egyelőre ez túlon túl kockázatos, és az én személyes döntésem az, hogy nem nyúlok hozzá. Nehéz ebből a rossz és kötelező sémából kitörni: „a jó cigányt elűzik a szemételepről, a jó cigány hegedülhet”. Miközben ezzel a dramaturgiával folyamatosan lenézed, megveted, lenyomod és elnyomod őt. A kötelező, áldozati szerepkör pontosan azokat a tabukat erősíti, amelyek ellen szólni akar. Az alkotó viszont megfelel vele a közepszernak, szavazatokat szerezhet, hogy népszerű legyen vele, akár egy politikus.

Én annak a szabadságát akarom csak megőrizni ezekkel az anyagokkal, hogy „nem tudom”. Sőt, az, aki most nagyon okos: gyanús. Mert ez éppen egy ritkán adódó és ennyiben fontos pillanata az életnek. Amely – például a rendkívül absztrakt gazdasági vál-

**Mert nem lehet és nem is szabad
fölvenni a versenyt azzal, aki
a sorsában hordozza a saját történetét.**

sággal ellentétben – nagyon egyértelműen és tulajdonképpen nagyon látványosan beszél el, amivel régóta küzdünk: mi is az európai gondolat, és mit jelent ez szá-

munkra. Azért hoztam szóba a romákat, mert azt hiszem, nálunk egyedül az ő helyzetükhöz hasonlítható a mostani krízissel kapcsolatos hisztéria. Miközben intoleráns nemzetnek gondolom magunkat, a menekültekhez fogható kirekesztő attitűdöt mégsem érzek sem az én félromán származásommal vagy a felségem zsidóságával kapcsolatban. Magyarországon egyedül a romákkal kapcsolatos kirekesztés hasonlítható össze egy angol kisváros főbiáival vagy a francia iszlamofóbiával. Talán mert egyébként teljesen fehér nemzet vagyunk. Most talán ezért szerepeltünk le a krízis humanitárius vonatkozásában is. A művészet azonban mindig humanista gesztus, mert a lélekhez szól. Akár optimista, akár pesszimista, mindig felesleges és szabad.



Jászay Tamás

Nem lehet elmondani

TOLNAI SZABOLCS: EXODUS

Nagyot csalódik, aki azt várja a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Exodus* című előadásától, hogy most végre válaszokat kap azokra a kérdésekre, amelyek az összeszorított foggal a jövőbe tekintő Magyarországot (meg a még mindig felelőtlenül ábrándozó Európát) úgy bő fél éve éjjel-nappal foglalkoztatják, a közbeszédet kizárólagosan tematizálják, emberi kapcsolatainkat ritkán látott gyorsasággal újrendezik. Persze, hogy a menekültekről van szó, miközben a velük kapcsolatos, róluk szóló, dühödten ismételtetett kérdések egyértelműen elfedik a lényegét. Miért jönnek, honnan jönnek, mit akarnak, tényleg elveszik a munkánkat, a nyelvünket, a kultúránkat, megszerzik a nőinket, elrabolják a gyerekeinket, honnan van okostelefonjuk? – ezek és az összes többi mantra csupa önfelmentő, a felelősséget hátrító kifogás.

Pedig hát olyan egyszerű ez: ott áll előtted egy ember, aki kenyeret és vizet kér, te meg segítesz neki,

vagy éppen belerúgsz. Mindkettő a te döntésed, ráadásul olyan döntés, amit itt és most kell meghoznod, nem hónapokig tartó kormányközi egyeztetés és egyezkedés, esetleg annak körütekintő (?) mérlegelése után, hogy két-három évtized múlva a gyerekeiddel mit fog csinálni az előtted a porban térdelő, riadt tekintetű figura. Igen, embert próbáló a feladat, a szó minden értelmében az. Mindebből egyenesen következik, hogy a témáról képtelenség objektíven szólni: itt csak szélsőséges álláspontok vannak, meg az azok nagyhangú képviselői között feszülő virtuális szögdrót, ami különös szemellenzőként működve a legtöbb esetben megakadályozza, hogy akár egy pillanatra is a vitapartnerünk nézőpontjába helyezkedjünk. És amíg mi a magunk építette kerítés két oldalán állunk és köpködünk, észre se vesszük, hogy akikről amúgy szó van, értetlenül vagy dühösen figyelnek minket.

A szabadkai *Exodus* erénye, hogy meg se próbál igaz-



Molnár Edvárd felvételei

A szabadkai Exodus

ságot tenni a háborús felek között, de közben nem sétál be az egyrészt-másrészt típusú, az elfogulatlanság látványát kínáló mérlegelés csapdájába sem. Olyan utat választ a rendező Tolnai Szabolcs, ami saját művészi látásmódjából, erősen személyes ihletettséggel műveiből sokkal inkább következik, mint a választott témából: a rendező az alkotótársaival közösen gyűjtött és az általa rendszerezett tapasztalatokon átszűrve jeleníti meg a vándorlással mint motívummal kapcsolatos benyomásait, félelmeit, elképzeléseit. Az előadás olyan, mint egy ismeretlen nyelven írott képes szótár, amit hol érdeklődve, hol elborzadva, legtöbbször mégis értetlenül lapozgatunk: a markáns és enigmatikus képek mellé gondosan odahelyezett testnedv- és talajminták gyakran nem tudnak meggyőző erejű bizonyítékként szolgálni.

Tolnai Szabolcsnak ez a második színházi munkája: az elsőt szintén ezen a színpadon, szintén az igazgató Urbán András kérésére rendezte, még 2011-ben. Az *Éljen a szerelem!* a száz évvel ezelőtti Szabadkáról, a köddé vált Monarchiáról és a *Csárdáskirálynő* mitológiájáról mesélt borongós, melankolikus, nosztalgikus, gyönyörűséges képekben. A filmes (lásd például *Fövenyóra*, *Az erdő*) és a színházi rendező Tolnai folytatja és kiegészíti egymás munkáját: a klasszikus dramaturgia elhagyása, az idősíkok szeszélyes keverése, az álmok és emlékek, a valóság és a képzelet egymásba játszatása, a múlt képzeletbeli rétegeinek precíz régészként történő feltárása és a már említett személyesség, a délvidéki régióhoz való kötődés tartozik az alkotói védjegyek közé.

Ennek az ars poeticának fontos eleme a múlt megidézése, újramondása, elképzelése, s talán ezen a környéken kell keresnünk annak az okát, hogy miért nem (elsősorban) a Szabadkán és környékén 2015 nyarán–őszén megtapasztalt menekültválság jelenvalóságáról beszél az előadás. A rendező és a színészek ugyan a krízis egyik emblematisz helyszínén, a szabadkai téglagyárban és a környéken másutt is gyűjtöttek anyagot, találkoztak és beszélgettek menekültekkel, a végső fókusz azonban a konkrét eseteknél jóval általánosabb, talán már túlságosan is általános lett. Az *Exodus* premierjét eredetileg a téglagyárban tartották volna, ám a hűvösbe forduló időjárás megakadályozta a tervet: az, hogy a jól fűtött színház kényelmes bársonyszékeiből nézhetjük a történet

nélküli mesét, azonban jóval több egyszerű helyszíncse-rénél. (Hogy nagyjából mi várt volna a nézőkre a téglagyárban, arról a 12. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztiválon bemutatott, K. Kovács Ákos és Tolnai Szabolcs jegyezte négyperces filmetűd, az *Afgán dzsungel* metsző élességgel tudósít.)

Az *Exodus* rémálmok, hallucinációk, értelemmel alig felfogható, a zsigerekre ható képek szeszélyes gyűjteménye. Vannak persze konkrét, a jelenhez erősen kötődő, a hírekből és az utcáról egyaránt ismerős betétek: a fölölleges és erőltetett beengedési procedúra után (vajon ha nem adok ujjlenyomatot, tényleg nem nézhetem meg az előadást?) a színpadon békésen napozgató olasz turistapár fogad minket, menekülteket. A jövevények iránti ijedt rajongásuk az európai ember civilizációs felsőbbrendűségéről szóló komikus látélet: tört angolsággal gyözködnek minket arról, hogy Európa a tökéletes szabadság otthona. A botcsinálta fogadóbizottság lelkesen és félve aggatja ránk ruháit, ám a ruhakupac alól olyasmik kerül elő, amire senki se számított.

Az előadás visszatérő képe a (nem is olyan) mélyre ásás: a szép látszat mögött könnyen lehet, hogy vicsszó csontvázat fedezünk fel. Aki még tud és mer emlékezni, annak két kézzel kell kikaparni a saját tegnapi jelentő tárgyakat a föld alól, máskor viszont a homok ápol és eltakar: egykedvűen nyeli el mindazt, amire nem szabad, nem kell többé gondolni. Az előadás hosszabb-rövidebb etűdök füzére, melynek alkotóelemei között gyakran nem tapintható ki a kapcsolódási pont: az otthon elhagyása és az új haza keresése határok nélküli, rendkívül tág teret ad az eleve asszociatív módon építkező, a minitörténeteket szokatlan befejezésekkel megfejező produkciónak.

A hatalom emberei (?) szörcsögő-hörgő hangokat hallat, elefántorrú, zsákarcú, félelmetes szörnyetegek, akik kíméletlenül végeznek egy ártatlan lényel. A vízen halkán ringatózó csónakot látunk, benne három férfi. Vagy talán gyerekek, akik láthatatlan gépfegyverekkel háborúsát játszanak, de amikor megerőszkolnak egy lányt, azon már nem lehet mosolyogni, ahogy akkor sem, amikor csak nyúlós-ragacsos pép marad a lány bájos arcvonásaiból. Később két nő áll egymással szemben, az egyik szertartásosan fogadja, kedvesen faggatja a másikat arról, hogy akarja-e a munkánkat, a kultúránkat, és így tovább. Nem, nem, ő semmit sem akar, csak éppen a húsunkat és a vérünket. A jelenet közben az európai asszony levetkőzik, a másik kapja meg ruháit, a szerepcsere (az integráció?) lezajlott, csak éppen közben visszavonhatatlanul elveszítettünk valamit. Később drótháló feszül a nézőtér és a színpad határára: irigykedve és viszolyogva bámuljuk a kimért, mesterkél, hazug életet a formás kerítés (a „fancy fence”) túoldalán, egészen addig, míg az ott élők finoman szólva is kérdéses módon jótékonykodni nem kezdenek az itt ragadtakkal.

Az *Exodus* nem ambicionálja, hogy rendet tegyen a menekültkérdésben: nem szolgál biztos recepttel, nem ad megnyugtató válaszokat, helyette felkavaró, nyugtalanító képeivel megingatja biztosnak képzelt hídfőállásainkat. Az egyik jelenetben súlyos, nehéz mondat hangzik el: „Nem tudom, hogyan lehetne erről beszélni.”

Ha tetszik, ezt úgy értem, mint a szükségszerű kudarc őszinte beismerését. A szigorú arcú, néma férfi angyalok mindenestre megrovóan néznek ránk.



Bea Borgers felvétele

Kovács Bea

Multikulturális csodák

NEEDCOMPANY: A VAK KÖLTŐ

2015 tavaszán-nyarán a menekültkérdésnél aktuálisabb és égetőbb problémát alig találni Európa-szerte. Jelenünk történelmi, és történelmünk jelen van, hiszen nemcsak az európai identitással és kultúrával járó felelősségvállalás, hanem az alapvető emberi értékek is górcső alá kerülnek korszakunkban, felmerül a kérdés, hogy az emberiség hogyan tud kezelni egy ilyen kaliberű globális krízisállapotot. A menekülthelyzet hálás téma a szociálisan érzékeny alkotók számára, ugyanakkor veszélyes is: könnyen bele lehet csúszni a jó–rossz, helyes–helytelen dichotómiájába, az ujjal mutogatás viszont természetlen, sőt kontraproduktív lehet. Egy ilyen kiterje-

désű válság esetén ugyanis nem a bűnösök kikiáltása az elsődleges, hanem a közösségi aktiválás és az azt megelőző közös gondolkodás – hasonlóra vállalkozik a belga Needcompany Társulat. A *vak költő* grandiózus előadás, ami pontosan azért ragad ki a valóságból, hogy beszélni tudjon róla; Jan Lauwers rendezése egyszerre extravagáns, szemképráztató és mélyen emberi, amelyből mindenekelőtt az derül ki, hogy a politika megkerülhetetlenül magánügy, és az egyén története felől haladva hirtelen minden teljesen más fényben tud megmutatkozni.

Jan Lauwers fő kiindulópontként Abu l-Alá al-Maarri X–XI. századi arab költő szövegeit használja,

aki a maga korában kritikusan viszonyult mind a keresztény, mind a muszlim valláshoz, és elsősorban az ember kiválóságában hitt. Az arab költő világnézete apropóként szolgál az előadásnak, ami a multikulturalitás mint világszintű jelenség emberközpontúságáról (vagy éppen ennek hiányáról) gondolkodik. A *vak költő* egyszerre politikai és lírai előadás, úgy adagol általános érvényű személyes történeteket aktuális tények mellé, hogy egyensúlyából nem billen ki, nem érezni azt, hogy túl absztrakt vagy túl konkrét lenne.

Azt már előre lehet tudni, hogy Lauwers előadása nemcsak tematikájában, de ténylegesen is multikulturális: az alkotók hat nyelven (angol, holland, francia, norvég, tunéziai és arab) beszélnek el hét személyes történetet (Grace Ellen Barkey, Jules Beckman, Anna Sophie Bonnema, Hans Petter Melø Dahl, Benoît Gob, Maarten Seghers, Mohamed Toukabri), amelyek főként a származás, a hovatartozás és a kulturális identitás problematikáit vetik fel. Teszik mind ezt úgy, hogy nyoma sincs ellenségeskedésnek, sőt még apró összetűzéseknek sem, az egymás mellett élés nyugalma és szimbiózisa már-már túlviláginak tűnik. Az egyes etűdök előrehaladtával szinte mindenkiről kiderül, hogy „multikulturális csoda”: az alkotók a munkafolyamat előtt felkutatták családfájukat, és többükről kiderült, hogy mindenféle népek, kultúrák és vallások keveredéséből születtek.

A történetek sorát Grace Ellen Barkey indítja, aki hagyományos indonéz kimonóban, fejdísszel és bohóccipővel hosszú percekken át mondja saját nevét, skálája az érzéki suttogástól az állati üvöltésig terjed. Őt nemcsak mi nézzük, de színésztársai is, akiken a birkózók által hordott, nevükkel fémjelzett köpeny van, Grace Ellent nézve ujjongnak és hurráznak, igazi rajongók, akik biztatják az egó megnyilvánulását. Így mintha az amúgy üres tér egy ringgé változna, amely maga a világ, és amelyben mégis mindenki a saját nemzetének, kultúrájának drukkolna, mintha az élet egy túlélőverseny lenne, amelyben a „győzőn a jobbak” alapon a legerősebb a babér, a világalalom. Grace Ellen kifulladásá után arról kezd el beszélni, hogy Indonéziából származik, és fontosnak tartja azt is kimondani, hogy ez a legnagyobb muszlim ország. Nagyanyja kínai volt, így közel áll hozzá a Távol-Kelet, angolul beszél meg franciául, gyerekei flamandok. Ezek is fontos információk, bár mintha egy kérdőívre válaszolna az ember, ha megadja ezeket a koordinátákat: nemzetiség, állampolgárság, beszélt nyelvek. Mit lehet kezdeni ezzel a tudással, a kategorizáláson kívül? Ha tudom valakiről, honnan származik és milyen vallást gyakorol, vajon közelebb kerülök-e emberi lényegéhez? Közrejátszik-e a kulturális identitás a személyes identitás kialakulásában, és ha igen, milyen mértékben? Felszabadít vagy bilincsbe ver a nemzeti hovatartozás?

Jan Lauwers szereplői egymást követően vallanak hasonló tapasztalatokról, ám a legkülönbözőbb színházi nyelveken. Van, aki balett-kortárstánc-ötvezettel és kulturális sztereotípiák kfigurálásával beszél saját magáról, van, aki kanarisárga öltönyben, bohóccal karmesterkedik a többiekben, miközben prostituált anyjáról mesél, van, aki amerikai country-zenészként

beszél a drogok mámoros világáról, van, aki a norvég tájat füstgéppel idézi meg és a vikingek mindenhatóságáról beszél, és van olyan is, aki egy hatalmas kitömött ló elpusztult tetemét kelti életre felmenői történetének ismertetése közben. Lauwers fantasztikus látványvilága a kortárs cirkusz hangulatát is megidézi, örülden groteszk (lásd a ló-jelenet) és abszurd (az előadás vége felé egy hatalmas felfújható gömb kerül a színpadra, mindenféle szúrós-szögletes kitüremkedéssel, és meglepően játékba is hozzák). Mintha egy ilyen monumentális-varázslatos-utópisztikus térben tudnánk csak elképzelni a multikulturalitásról és migrációról való beszédet, anélkül, hogy ideológiai felhangot társítanánk hozzá.

Az előadás végéhez érve hangzik el egy megszívlelendő kulcsmondat: mindannyian menekültek vagyunk, a különbség pusztán annyi, hogy van, aki saját országába és van, aki más országába menekül. A *vak költő* fergeteges, rikító világát nézve olyan könnyűnek és elérhetőnek tűnik a világ dolgainak rendezésére alkalmas megoldás – emberségesség mindenekelőtt –, hogy fáj búcsúzóul felismerni: mégsem színház az egész világ.

A szerző az előadást az Eurothalia Nemzetközi Színházi Fesztiválon, Temesvárt látta.

**Károli Gáspár
Református Egyetem
Művészettudományi
és Szabaddolcsészeti Intézet**



Induló képzéseink

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI SZAKÍRÓ, KRITIKUS SZAKIRÁNYÚ TOVÁBBKÉPZÉSI SZAK (2016 februárjától, 4 félév, 110 000 Ft/ félév, önköltséges). Jelentkezhet, aki társadalomtudomány, bölcsészettudomány, művészetközvetítés, művészeti képzési területen legalább alapképzésben vagy főiskolai szintű képzésben szerzett oklevelet. Jelentkezési határidő: 2016. január 15.

VIZUÁLIS KULTÚRA ÉS VIZUÁLIS NEVELÉS PEDAGÓGUS-TOVÁBBKÉPZÉSI PROGRAM (2016 tavaszán, 60 óra, 60 000/félév, önköltséges). A továbbképzés tartalmi területe: művészeti nevelés. Szükséges végzettség: egyetem és/vagy főiskola. Szakképzettség: tanító, általános vagy középiskolai tanár, szociálpedagógus, gyógypedagógus, fejlesztő pedagógus, vallástanár, hitoktató, katekéta-lelképásztori munkatárs, pszichológus, mentálhigiénikus, művész. Jelentkezési határidő: 2016. február 15.

SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAK (2016 szeptemberétől, 4 félév, nappali és levelező, államilag támogatott és költségterítéssel). Jelentkezhet, aki a bölcsészeti-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik. Jelentkezési határidő: 2016. február 15. (a www.felvi.hu oldalain részletezett módon).

DRÁMAPEDAGÓGIA SZAKIRÁNYÚ TOVÁBBKÉPZÉSI SZAK (2016 szeptemberétől, 4 félév, 90 000 Ft/ félév, önköltséges). A jelentkezés feltétele: legalább alapképzésben szerzett pedagógus végzettség. Jelentkezési határidő: 2016. június 15.

További információ és jelentkezési feltételek:

<http://www.kre.hu/btk/index.php/muveszettudomanyi-es-szabaddolcseszeti-intezet.html>

Hermann Zoltán

Fél. Igazság.

BORBÉLY SZILÁRD: AZ OLASZLISZKAI

Hermann Zoltán az előadást látta: november 5.

Kovács Natália az előadást látta: október 9.

Tompa Andrea az előadást látta: október 14.



Az *Olaszliszkai* nem jó darab.¹ Borbély Szilárd *Akár akárki* című „ámoralitása” vagy a *Szemünk előtt vonulnak el* „teológiai-politikai revüje” – a 2011-ben, a Palatinus Kiadónál megjelent drámakötete ez utóbbinak a címét viselte – a közép-kori moralitásokhoz vagy Brechthez hasonlóan – az *Akár akárkinek* mottója Brechtől van! – felkavaró és felszabadító kétségek közé vezeti az olvasót/nézőt. Az *Olaszliszkai* nem merészkedik ilyen messzire. A befogadó a drámaszöveget olvasva nincs döntéshelyzetbe kényszerítve, vagy legalábbis – szégyenérzettől persze sosem mentesen – elháríthatja a morális döntéseket, értelmezői applikációkat: mindent készen kap, igazságokat vagy ironikus féligazságokat.

Az előadás időzítése szándéktalanul is tökéletes, aktualitásához nem fér kétség: Az *Olaszliszkai* a Katona József Színházban, az Örkény Színház *Hét szamurája* (a tatárszentgyörgyi gyilkosságok dokudramájával) és Goda Krisztina *Vesztettek* című „gárdafilmje” ugyanazon az őszön került a közönség elé.² Am mintha mindhárom célt is tévesztene: mintha mindegyik a közéletileg szélütött, cselekvésképtelen értelmiséget akarná provokálni, csak hogy a bénultság akkora, hogy a cselekvésképtelenséghez képest már egy színházi előadás vagy egy film is cselekvésnek látszik.³ Pedig nem az. A *hét szamuráj* hamis alternatívákba kény-

szeríti bele a nézőt – a színészek megszavaztatják, a közönséget, hogy maradjanak-e a szamurájok (szamurájok = a gárda? biztos, hogy nem sántít ez a párhuzam?), vagy ne maradjanak. Az *Olaszliszkai* szövege a gyilkosság tényéhez képest mindig reménytele-

Tompa Andrea

¹ Még ha ezzel (és a bekezdés folytatásával) valamelyest egyet is értek, 1. egy dramaturgiai ennyire átdolgozott előadásszöveg esetében, valamint 2. egy előadás bírálata esetében általában sem érdemes a dráma felől kezdeni. A dráma és az előadás már nincs ilyen értelemben hierarchikus viszonyban. Az a benyomásom, hogy ez az ítélet („rossz darab”) viszi az egész kritikai szöveget, dönti el az előadás értékelését. A kritika egészén a darab, az irodalmi anyag felvetései (olykor számonkérése) a domináns, és a színpadi megvalósítás csak ehhez képest nyer teret az írásban.

² Ezek szerint „valami van valami a levegőben”, ez a kontextualizálás fontos. Valóban van a levegőben, meg a magyar társadalomban, ezzel egyetértek.

³ Az érvelést ugyan nem értem, viszont nagyon fontos, hogy az értelmiséghez beszéljenek ezek a művek, hiszen azokhoz kell szólni, akik ezeknek a műveknek a „használói”, befogadói, közönsége.



Pálmai Anna, Mészáros Blanka és Fekete Ernő

nül hamis jogi hermeneutika példáját mondja el nekünk, az igazságok tragikus fragmentáltságát, az igazság nem-birtoklásának, verbális kisajátíthatatlanságának tragédiáját. *Elmondja*, nem pedig láttatja,⁴ példái metonimikusak, a történések nem a szemünk láttára mennek végbe, a szereplők megszólalása mindig utóidejű, a cselekvés helyett a tett magyarázatát, az öngazolást, a magyarázkodást, a jegyzőkönyvezett vallomásokot halljuk.

Máté Gábor rendező és a dramaturg Török Tamara *Az Olaszliszkai* egyik legizgalmasabb poétikai – szándékosan nem írom, hogy *dramaturgiai*⁵ – megoldását, a jelenetek montázszerűségét, a cselekvések motivátlanságát – vagy ha így jobb: misztériumát – helyezik hatályon kívül azzal, hogy a Borbély Szilárd-életműből átvett vendégszövegekkel igyekeznek egyértelműsíteni *Az Olaszliszkai* alapvetően lírai beszédmódját. A Katonában játszott darab elveszti eredeti líraiságát⁶: eltűnik a szerzői, szerepjátszó és olvasói ének egymásra olvashatósága, a dráma üres helyei, vakfoltjai – mindaz, ami az értelmezés összetettségét és sokféleségét adhatná – kommentárokat kap. A rendező és a dramaturg – illetve a Borbély Szilárd-életműnek az a kultikusságba meredni kezdő értelmezői attitűdje, amelyre a mostani előadás rá is játszik⁷ – belelátja a szerző öngyilkosságának tudható vagy megismerhetetlen motivációit és körülményeit az életmű korábban csak zavarba ejtő szöveghelyeibe. A Katona előadásában Borbély Szilárd halála, a Szerző halála ad értelmet⁸, jelentést a drámaszöveg balladisztikus kihagyásainak és az ide idézett szövegeknek is. Ez adja az előadás kerettörténetét. A darab főhőse, az *Áldozat* és a *Szerző* emiatt

válnak egymás alteregóivá. A „szóval ezt akkor azért írta, mert...” élménye, sőt a Borbély Szilárd-írások *beteljesedésének*, az életműnek a halál megtörténtével elnyert, eszkatologikusnak tetsző értelme nem hagyja nyugodni az előadás rendezőjét és dramaturgját. (Már a *Nincstelenek* című Borbély Szilárd-regénynek is van ilyen visszamenőleges, az egész életművet újraértelmező irodalomkritikai olvasata.) Máté Gáborék ezt látják drámának. De mindez csak akkor igaz, ha értelmet látunk a halálban, Szögi Lajos, az Olaszliszka agyonrugdosott tanár és Borbély Szilárd, az író, az *ember* halálában. De ha mindkét halál értelmetlen, akkor mi teljeseedik itt be? Milyen, akár csak töredékes igazság is lesz az értelmetlen halálból?⁹

Az Olaszliszkai – Kertész Imre regényére is tett utalással – „sorstalandróma”. Az író ezzel az alcímmel legalább annyira közelítette az antik sorstragédia aiszkhüloszi, csiszolatlan, brutális költőiségéhez

a darabot, mint amennyire megtagadni is igyekezett ezt a hagyományt. A *Halotti pompa* című verseskötetében és az *Egy gyilkosság mellékszálaiban* megírta rablógylkosság áldozataivá vált szülei mindenki más számára megközelíthetetlen tragikumát, a Katona előadása pedig ezekből a szövegekből kompilált kerettörténetet *Az Olaszliszkai* előadásához. A kerettörténet tükörképe is a darab voltaképpen cselekményének – végképp nem tudjuk, hogy az utólagos értelmezés

Tompa Andrea

⁴ Ez az epikus színházi hagyomány, és Brecht már fentebb is szóba kerül. A kortárs színház sokkal kevesebbet „láttat”, mint amint epikusan elbeszél.

⁵ Vajon miért?

⁶ Lehet, hogy eredeti (darabbeli) líraiságát igen, de keletkezik helyette másik.

⁷ Szerintem ezek a dramaturgiai beavatkozások éppen azt mutatják fel, hogy nincs megmerevedett életmű, hozzá lehet tenni, ki lehet javítani, beszélgetni lehet vele.

⁸ Itt most azzal vitatkozom, hogy a halál „értelmet ad”. Nem ad értelmet, úgy vélem, nem értelmezi a halált, hanem felmutatja. Ez nagyon hangsúlyos gesztus az előadásban: a FELMUTATÁS.

⁹ Itt alapvető, színházon belüli és kívüli vitát kezdeményezek (vagy inkább csak jelzek). Nincs értelme a halálnak itt, csak megtörténik. Hermann Zoltán gondolatmenete azt jelezni, hogy a sok erőszakos halál értelmetlen, a természetes meg „értelmes”. Olyan teológiai dimenzió, amely szerint a halál valamely értelemmel felruházott esemény, megváltás, szabadulás, a feltámadás reményével, nem vonódik be a színpadi műbe. Ezért marad a felmutatás gesztusa.

látja-e csak az analógiákat a két halál között –, de a bírósági tárgyalás jelenetében a dramaturg kétségtelesen össze is kapcsolja a két bűntényt.

A tárgyalás „liturgiája” – Az Olaszliszakai bírósági jelenete és az *Egy gyilkosság mellékszálainak* szövegeiben feltárolt jogi rituálé – a tetteseket ugyanúgy megalázza, mint az áldozatokat. A darabbéli *Áldozat* és a *Szerző szüleinek* történetében az a közös, hogy bár a haláluk értelme vagy értelmetlensége teológiai vagy etikai alapon különbözőképpen ítélt meg, azért a bűn értelemnélkülisége a kerettörténetben és szűkebben véve Az Olaszliszakai-dráma cselekményében is tökéletesen nyilvánvaló. „...soha nem merül fel az indíték kérdése” – olvassuk az egyik esszében, ami azt jelenti, hogy a büntetés ember alkotta gépezete vagy kerüli az indítékok feltárását, vagy egyszerűen nincs indítéka a gyilkosságoknak. Az író halálának ugyanilyen értelemben megismerhetetlen az indoka.

Máté Gábor az *Áldozat* – magyarázatot nem igénylő – szakralitását viszi színre, ezért a büntett – a magyarázat nélkül maradó bűn metafizikus drámája helyett – szertartássá egyszerűsödik az előadásban. Éppen ez, vagyis a *bűn értelmetlenségének jelenvalósága* az, ami az antikvitás tragikumfelfogásához viszi közel Az Olaszliszakai. Lényegében nem a hősök – a kerettörténet és az elbeszélte-előadott történet hőseinek – sorsa, hanem egy többgenerációs, (szinte) felfejthetetlen konfliktusrendszer, egy el nem mesélhető előtörténet – mert nincs már, aki elmesélje? – rejti azt a tragikus vétséget, ami a gyilkossághoz és a halálhoz vezet. Máté Gábor rendezése éppen a darab közjátékaival, a tragikus vétségek előtörténetét példázatszerűvé tevő, a bűnnek az ember által elgondolt, mindig hibás logikáját elbeszélő láncmesével (Anna Margit *A gödölye meséje* diafilmként vetített képsorozatával), a kamerázó Idegen turista és a Falubeli párbeszédével, a Rabbi monológjával és mindenekelőtt a Kar megszólalásaival, ezekkel a kommentárszerű szövegrészletekkel boldogul nagyon nehezen.

A láncmese elmesélése dramaturgiai csúcsponttá válik, olyan jelenetté, amelyben a *Kicsi lány* és a *Középső lány* (Pálmai Anna és Mészáros Blanka kettőse) metonimikusan újrameséli az apa halálának előtörténetét és az igazságtétel utáni szimbolikus vágyukat, de ez a kettős inkább melodramatikus, mint megrendítő.¹⁰ Hiányzik belőle az emberi gonoszság valóságossága és az isteni igazságtétel bizonytalan bekövetkezése közötti feszültség.

Az Idegen turista és a Falubeli (Haumann Péter és Bán János) dialógusának tragikuma a két egymást kizáró igazság együttes jelenlétében van: a rendezés láthatólag a csodarabbi szépapa sírját kereső Idegen igazsága felé húz¹¹ (ez például határozottan a *Nincstelenek* beleolvasása Az Olaszliszakaiba), holott másról van szó. A falvaknak, a vidéki Magyarországnak a holokauszttal – vagy talán még régebben – megkezdődő és a kitelepítésekkel, majd a rendszer-váltáskor munkájukat veszítő falusiak elvándorlásával folytatódó, több évtizede zajló elnéptelenedéséről, a táj és az ember szimbiózisának ellehetetlenüléséről. Ez az ökológiai eredetű táj- és föld-szimbolika, pontosabban ennek látványos hiánya, a leglényegesebb ösz-

¹⁰ Ezzel nem értek egyet. Szép, elidegenített a reprezentáció, a színpadi megjelenítés: a vetített mese hidegsége, játékossága, az elbeszélte szöveg drámája. A színészi játék egyszerű, pátoszmentes.

¹¹ Viszont ez a lehetőség benne van: az Idegen emlékezni akar, a Falubeli pedig nem. Az előadás számára az emlékezet a kulcs. Ahogy az az értelmezés is benne van a drámában, amit Hermann Zoltán leír, csakhogy a színpadi mű nem ezt bontotta ki.

¹² Ezt a díszletet jónak, okosnak, az előadás alap gondolatához szervesen illeszkedőnek találom.

¹³ Igen, hiszen meglehetősen epikus szöveg, ahogy az előadás is az.

¹⁴ Biztos-e, hogy ezeket a jelentéseket racionálisan le kell horgonyozni? Nem elégszünk-e meg azzal, hogy érintkezési felületek, szimbolikus, nem racionális kapcsolatok vannak?

szefüggések kétségbeejtő meg nem értése – akár az Áldozat himnikus ország-dicséretére, akár a Középső lány kifakadására („Akinek esze van, / húz innen ki, nyugatra, örökre...”), akár a zsidó sírhantokat kereső Idegen turistára gondolunk – az igazi tragédia. Ezt hangsúlyozná az előadás díszlete (Cziegler Balázs), a régészek kutatóárkaira hasonlító színpadi tér, a föld alatt „szunnyadó” kocsikerekek, csontvázak, fegyverek, harangok.¹² Ugyanakkor azonban a színtér függőleges felosztottsága, bár sokféle szimbolikára utalhat (múlt–jelen, külső–belső én, hatalom–alattvalók), de beszűkíti a többnyire esetlegesnek ható színpadi mozgást, vonulást.

Maga a drámaszöveg csak a főcselekmény egyes epizódjaiban szituatív jellegű¹³ (jelenet az autóban, az Idegen és a Falubeli, a Rendőr és a Tettes dialógusa, a bírósági Tárgyalás), alapjában véve azonban monológokból áll, statikus, a színpad egy-egy adott pontjáról elmondható dikciók sora. A rendező legfontosabb feladatának azt tekinti, hogy a darabot kimozdítsa ebből a statikusságból – ezzel azonban sokszor csak a színpadképet dinamizálja, a jelentéseket nem. A Rabbi (Szacsuvay László) által az Idegen turistának (Haumann Péter) és a Karnak elmondott ismert anekdota ugyanis („Tudod mit, neked is igazad van.”) sokkal ütősebb is lehetne, ha a túlszimbolizált tér nem akadályozná meg a jelenet időn-kívüliségének érzékeltetését. (Itt a keresett szépapa jelenik meg az Idegennek? Álomjelenet? Ki is a kórus valójában?¹⁴) Haumann Péter „idegensége”, értetlensége lélektanilag sokkal jobban megoldható, a Rabbi szerepe azonban nem lép ki a „bölcset vagy vicceset” mondani sztereotípiájából.

Az Olaszliszakaiak feltétlenül a kórus a kulcsa – bizonyos értelemben pedig a már említett poétikai hibája is –, amely a kötetben megjelent darabban még az *Újságírók karaként* szerepel. A színpadon fehér alösszoknyában és ingvállban vonulató női kórus (Pálos Hanna, Pelsőczy Réka, Borbély Alexandra) és női ruhába öltöztetett, maszkos, néma férfi fél-kart, temetési menetet látunk (mozgástervező: Hegymegi Máté). A Kar szentenciózus közbevetései eleve zava-



Pálmái Anna, Dér Zsolt és Papp Endre

róák az előadásban, szó sincs kétségekről, meghasonlásról. Ha az előadásban is az Újságírók kara jelenne meg¹⁵, valami kegyetlen iróniát vagy elvontabban az igazság megközelíthetlenségének szatírját láthatnánk. A falubeli asszonyok kara: ez, azt hiszem, tévedés, értelmezői leegyszerűsítés.¹⁶ A fehér ruhás (halott?) Kar és a Falubeli Bán János alakította tragikus torzalakja mind a zsidók deportálásáért, mind a romák kirekesztéséért a falu népét igyekszik gyanúba keverni. Ez a rendezői megoldás stigmatizál,¹⁷ holott maga a szöveg nem tesz ilyent: nem véletlen, hogy a darabban nem jelenik meg a „nagypolitika”, nincsenek benne pártvezérek, miniszterelnökök és államtitkárok, senki sincs, aki aláírta vagy végrehajtotta a falvakat elpusztító rendeleteket. Csak Olaszliszka zsidó, cigány, magyar, egykori és mai, de magukra hagyott lakói: a fájdalmak¹⁸ egyidejűsége.

A Kar ezzel szemben agresszíven képvisel egy megmondós, didaktikus álláspontot az előadásban, szentenciózus igazságokat mond. A szentencia filozofikus

Tomba Andrea

¹⁵ Nem hiszem, hogy ilyen mélységig jó számon kérni a drámát az előadáson. Itt egészen más van a színpadon: az asszonyok kara, valami időtlenségbe stilizálva, sorszerű mondatokat kiáltva.

¹⁷ Nem hinném, hogy stigmatizál, hanem inkább értelmez: úgy véli, hogy a dolgok megtörténéseért a kortársak, szemtanúk is felelősek.

¹⁸ Talán inkább: fájdalmak és közös felelősségek. Hiszen itt van egy közösség, amelybe a néző is beleértheti magát.

¹⁶ Értekezésében Hermann Zoltán többször használja a tévedés kifejezést. Ez, és a többi megoldás is, amelyekre vonatkoztatja, természetesen – mint minden, ami színház – vitatható, azonban Hermann, azzal a gesztussal, hogy tévedésnek nevezi, vitán kívül helyezi őket. Ugyanis aki téved (adattal vagy évszámmal kapcsolatban), azzal nem vitatkozni kell, hanem ki kell javítani, jelezni a tévedést személynek, hogy állítása helyesbítésre szorul. De tehet-e ilyet egy elemző az elemzett mű alapjául szolgáló értelmezés kapcsán? Egyáltalán mit jelent ebben a kontextusban az, hogy tévedés? Mihez viszonyítva bélyegezhetünk valamit tévedésnek? Hiszek abban a posztstrukturalista elgondolásban, hogy minden olvasás félreolvasás (legyen az erősebb vagy gyengébb olvasat), ezért nem tudom elfogadni, hogy egy értelmező az értelmezett előadás koncepciójának az alapját tévedésnek nevezze. Ezzel ugyanis implicit módon azt fejezi ki, hogy egyébként létezik egy megkérdőjelezhetetlen, teljes érvényű értelmezés, amelyhez képest meghatározható, mi számít tévedésnek.

²⁰ Nekem, az előadást nézve, egyetlen pillanatra sem jutott eszembe, hogy a két halál közül bármelyiknek értelme volna, és nem éreztem azt, hogy ezeknek az okait próbálná kiépíteni a rendezés. A körülményeknek áldozatul esett, valódi szabadsággal nem bíró, sorstalan embereket láttam; sorsától megfosztott Szögi Lajost, sorsuktól megfosztott cigányokat és sorsától megfosztott Borbély Szilárdot. Eppen ezért azt gondolom, hogy az előadásban a dráma műfaji meghatározásának legalább annyira fontos vonatkozása az utalás Kertész Imre regényére, mint az aiszkhüloszi sorstragédia hagyományához fűződő viszony. Szögi Lajost és Borbély Szilárdot, a cigány fiút és az elveszett zsidóságot is sorstalanságuk köti össze. György Péter néhány évvel ezelőtt, a Sorsok Háza megnyitása kapcsán pontosan definiálta e fogalmat: „A »zsidók«, tehát mindazok a részben izraelita magyarok, akiket akkor »zsidónak« kijelöltek, és akiket azóta is tévesen zsidóként szokás emlegetni, 1944-ben Magyarországon nem voltak abban a helyzetben, hogy a sorsukat követhessék vagy elkerülhessék. Őket ettől megfosztották – ezt jelenti a sorstalanság.” Továbbá azt is írja: „Képtelenség ezekről az emberekről azt állítani, hogy a sorsukat követték, tehát a saját halálukat halták Auschwitzban.” Azt hiszem, ezen a ponton futnak össze a színpadon megjelenő különböző emberek történeteinek szálai: képtelenség azt állítani, hogy nekik ezek a tragédiák a sorsuk lett volna. Ahogy én olvastam az előadást, úgy annak alapkonceptiója szerint a deportálás, a lincselés, a társadalomból kutasított, perifériára szorult létezés és a depresszió is olyan körülmények, amelyek megfosztják az egyént saját sorsától.

iróniába válthatna, ha az Újságírók kara mondaná, hiszen ez a Rabbi anekdotájának értelme is („Tudod mit, neked is igazad van...”). A Kar szereptévesztését Pálos Hanna artikulálatlan skandalása és üvöltése is jelzi, akárcsak a kórus monologikus, szócső-szerepében – a Kar kétségkívül a kerettörténet Szerző főhősének szócsővévé fokozódik le – mégiscsak felmerülő rendezői kétely: Máté Gábor néha fel is bontja a kórust, Pálos Hanna és Pelsőczy Réka ordítva vitatkoznak egymással.

A rendezés tulajdonképpen arra a végig nem gondolt értelmezésre épül, hogy van értelme, van üze-

nete a színpadi hős, az író és szülei halálának,¹⁹ ezért a szövegből mindig, jelenetről jelenetre, monológrol monológra a színpadilag leghatásosabbat, a halál értelmére vonatkozót, az azt magyarázó szimbólumokat igyekszik megmutatni.²⁰ Az elgondolás mégsem működik. Még a Fekete Ernő alakította kettős szerepben sem, és éppen azért, mert a rendezői-dramaturgi értelmezés, a hős és az író azonosságának sulykolása is tévedés;²¹ Az *Olaszliszkai* Áldozat szerepét el lehet játszani, de a Szerzőt nem. Olvassunk mostantól minden Borbély Szilárd-művet az író saját halálának próféciájaként?²² Még mindig az „az is bolond, aki poétává lesz” vagy az „egy gondolat bánt engemet” észjárását lekopírozva akarunk gondolkodni a mai magyar költészetről, a drámaírásról vagy éppen egy halott kortársunkról?

Tévedés minden tökéletesen utánczott gesztus Fekete Ernő játékában, minden intonáció, mozdulat, amit néhányan jól ismertünk.²³ (A többség azonban nem, őket pedig nyilván lenyűgözi Fekete Ernő színpadi jelenléte. Vagyis Borbély Szilárd jelenléte.) De hát ha a darabban szereplő Ügyvéd sem azonos a Szögi családot képviselő ügyvéddel, hanem a színház logikája szerint csak szereplő egy színdarabban – olvassuk csak újra a rendező nyílt levelét Az *Olaszliszkai* körüli ostoba sajtóbotrányról! –, akkor a Szerző sem lehet Borbély Szilárd, hanem csak *egy* író. Nem láthatjuk benne azt, aki volt! Pedig az előadás ezt akarja velünk elhitetni: manierista túlzásokkal, felesleges harsánysággal, folytatólagosan elkövetett érzelmi zsarolással.²⁴ Túlzás a díszlet, túlzás Pálmai Anna és Mészáros Blanka kiabálása (a Kicsi lány és a Középső lány veszekedése az autóban a közönségnek szól, pedig a párbeszéd emocionális túlfeszültség helyett egy százszor lejátszott vita unalmát, vagyis az apa-lánya kapcsolat mélyáramának egy elemét akarja érzékeltetni), túlzás a Karvezető Pálos Hanna báb-szerű mozgása, túlzás a vádlottak cigányos beszéde, túlzás a skandalás, túlzás a Rabbi kabaréfigurája. (Szirtes Ági önreflexív és empatikus, de csak a törvény nyelvén megszólalni képes bírónője kivételével a női szerepek kiosztásában egyébként eleve van valami esetleges.)

A halál értelmetlensége, a félelem a halál értelmetlenségétől azonban – mindennek ellenére – mégiscsak benne van az előadásban. Az *Áldozatot* és a *Szerzőt* halálukban ugyanaz a széles és alacsony nyílás nyeli el: Hans Holbein *Halott Krisztusának* sírkamrája. (Ez a kép van, furcsán és beszédesen kettévágva, az *Egy gyilkosság mellékszálai* című Borbély Szilárd-kötet borítójának elő- és hátoldalán.) A Holbein-kép lényegében egy, a Krisztus-ikonográfia hagyományából kivetett ábrázolástípus – írja Julia Kristeva 1987-es könyvében, és mondja lényegében ugyanezt Dosztojevszkij *A félkegyelműben* –, amely nem a keresztfán haldokló és az ószövetségi írásokat beteljesítő Messiást, hanem a szinte a feltámadás reményétől is megfosztott, a sírban fekvő, magára hagyott holttestet mutatja. Úgy, mintha a sírkamra nyitott oldaláról, a kép síkjából éppen most fordulna ki a bevezérésektől megfeketedett jobb kéz, és a következő pillanatban tehetetlenül zuhanna bele a képsíkon in-

neni világunkba. (A *Halotti pompa* című verseskötet borítóján egy másik apokrif ábrázolás, Andrea Mantegna rövidülésben kiterített *Halott Krisztusa* van.)²⁵

Fekete Ernő lassan, oldalt fekvő, fej balra, láb jobbra, időtlen lassúsággal hengergőzik be a színpad alatti sírkamrába, de nem abban a testhelyzetben áll meg, amelyben a Holbein-kép a halott Krisztust lefesti. Olyan ez a színpadi mozdulat, mintha még folytatódna, mintha a sír a láthatónál mélyebb lenne. Csak az a pillanat van, amikor még látjuk a mozgást, a következő, a végső már nincs. Mintha az előadás erre a pillanatra felvillantana, de mégsem vállalná fel a halál holbeini, fenyegető értelmetlenségét, vagyis az írás – igen, Borbély Szilárd írásainak – be nem teljesedése miatti félelmeink színrevitelét.

Végül is nincs válasz sem az olaszliszkai gyilkosság, sem az író halála – sem a színpadi, sem a valóságos halálok – által feltett bonyolult kérdésekre. Bonyolult kérdésre nincs – a színházban sincs – egyszerű válasz. Olyasmí történt itt és ott, aminek a megítélésére az ember kevés. Lesz, aki ha megnézte Az *Olaszliszkait*, megnyugszik abban, hogy van olyan nem e világi hatalom, amely megítéli a tettet, a tettek és a hazugságok láncolatát; és lesz olyan, aki nem fog tudni miben megnyugodni. Ehhez képest a Katona előadása csalás, mert mégiscsak az ember, a közönség ítéletét várja,²⁶ vagy az ítéletalkotás háritása miatti büntudatot igyekszik kikényszeríteni. És ez nemhogy nem nyugtat meg, de nem is tetszik.²⁷

Tompa Andrea

¹⁹ Ezzel nem érthetek egyet. Nem tudom, milyen reprezentációs momentum tartalmazza azt, hogy a halálnak volna értelme, lásd korábbi jegyzetemet.

²¹ És mivel sulykolja? Hogy a két szerepet azonos színész játssza? Nekem ez nem elég érv. Itt is inkább a sorok érintkezése, egymásba tükröztetése látható, racionális ok-okozati összefüggéseket nem dolgoz ki ez az előadás, hiszen nem ezt az előadásnyelvet választja.

²² Nem. Viszont a Szerző halálát meg lehet gyászolni, ahogy ez az előadás más „gyászokat”, a szülőlkét, az olaszliszkai áldozatét és Borbélyét is összefűzi.

²³ Azok közé tartozom, akik nem ismerték Borbély gesztusait, avagy nem fedezték fel az előadásban. Fekete Ernő szövegmondása, ahogy ezt valahol leírtam, furcsa, töredezett, váratlan, erős színházi jelekből áll.

²⁴ Erről érdemes lett volna beszélni, ha valóban ilyet lát a kritikus. Hogyan, miért jön létre az érzelmi zsarolás? Milyen eszközökkel? Itt kevés az érv.

²⁵ Ezek fontos képek és felvetések. De ez is azt mutatja, hogy ez egy teológiailag „üres” világ, a feltámadás és megváltás reménye nélkül. Tehát itt a halálnak sem értelmére, sem értelmetlenségére nem lehet rákérdezni, pusztán megtörténik.

²⁶ Nem várja szerintem. Felmutatja az eseményeket, és azt várja, lásd, vedd tudomásul, megtörtént. Nem akar kikényszeríteni semmit, hanem osztódik a gyászban.

²⁷ Engem sem nyugtat meg, ahogy általában a gondolatlel színház sem, hanem felkavar. És tetszik, ha már.

Török Tamara

A riasztó valóság költőisége

AZ OLASZLISZKAI CÍMŰ ELŐADÁS DRAMATURGIAI MUNKÁLATAI

„A kibeszéletlen, feldolgozatlan, morális felelősségvállalás nélkül továbbgörgetett ügyeknek a súlya ránk nehezedik”¹ – nyilatkozta Borbély Szilárd 2006-ban, az olaszliszkai lincselés évében, majd öt évvel később megírta *Az Olaszliszkait*. A darabot már 2011-ben figyelmünkbe ajánlotta Radnóti Zsuzsa, de akkor kevésbé foglalkoztunk vele, egyrészt a téma felvetésében némiképp hasonló *Cigányok* 2010-es bemutatójának közelsége, másrészt a darab látszólagos drámaiatlansága, statikussága, színpadi megvalósításának nehézségei és nem kifejezetten színészbarát szerepei miatt, bár már akkor is lenyűgözött bennünket Borbély Szilárd látásmódja és a szöveg nyelvi szépsége.

Máté Gábor 2015 tavaszán újraolvassa a darabot. Mindkettőnk számára revelatív a társadalmi látélet hitelessége, a mai magyar társadalom számos problémájának hajszálpontos megfogalmazása. A társadalom sokféle szakítottsága, a különböző csoportok és kultúrák közötti konfliktus kibékíthetlensége, a múlttal való szembenézés képtelensége, a mélyszegénységben élők kilátástalansága mind olyan téma, amiről nagyon is érdemes ma – színházban – beszélni. Igen fontos kérdés az a Borbély Szilárdot több művében foglalkoztató probléma is, hogy az egyes ember halálából képesek-e tanulságot levonni az életben maradók; lesz-e bármiféle tanulságuk azoknak az eseteknek, amelyek mára a közös emlékezet részévé váltak.

Műsorra tűzzük *Az Olaszliszkait*, elkészül a szereposztás, és elkezdünk dolgozni a példányon. Radnóti Zsuzsa Borbély Szilárd-szakértőként, tanácsadóként bekapcsolódik a munka kezdeti fázisába.

Az Olaszliszkai egymáshoz többnyire lazán kapcsolódó epizódokból áll. Az egyik történetzál, az olaszliszkai lincselés jelenetei váltakoznak a másik történetzál, a faluba visszatérő, a zsidó temetőt és benne az olaszliszkai csodarabbi sírját kereső Idegen jeleneivel. A két történetzál a szöveg szintjén mindössze néhány utalás kapcsolja össze: a temetőbe igyekvő Idegen a lincselés helyszínéről kérdezi a Falubelit

(még hozzá épp a lincselés előtti jelenet végén); az Áldozat néhány mondat erejéig emlegeti az autóban vele utazó lányainak a Csodarabbit és az olaszliszkai zsidó temetőt, és a Kar egyik utolsó szövege szerint a halott Csodarabbi „látja, ahogy rugdossák a halott férfit az aszfaltozott utcán”.

Mivel a lincselés története több ponton, elsősorban a gyilkosság brutalitását illetően összecseng Borbély Szilárd személyes tragédiájával (szülei 2000 karácsonyán rablótámadás áldozatai lettek, édesanyját megölték, édesapját súlyosan bántalmazták, ő maga pedig 2014-ben öngyilkos lett), és mivel a darabot olvasva úgy éreztük, hogy *Az Olaszliszkai* megírása is része lehetett az őt ért trauma feldolgozásának, felmerül, hogy – akár harmadik történetzálként – az író személyes történetét is érdemes lenne belefűzni a darabba. Annál is inkább, mert a Borbély Szilárdot a művein keresztül ismerők számára legalább olyan megrázó ma mindez, mint a kilenc évvel ezelőtti olaszliszkai lincselés.

Elkezdjük olvasni Borbély Szilárd nyilatkozatait, verseit és egyéb írásait. Rátalálunk az *Egy bűntény mellékszálaira*, amely 2007 végén az *Élet és Irodalomban*, majd két 2008-as kötetben – az *Árnyképrajzolóban* és az *Egy gyilkosság mellékszáláiban* – is megjelent (kissé eltérő változatokban; a példány készítésekor az utóbbit használtam), és amelyben a szerző egyes szám harmadik személyben, a szüleit Ilonának és Mihálynak nevezve meséli el a rablógyilkosság, illetve az azt követő nyomozás és tárgyalássorozat történetét. A szöveg annyira láttató és átélhető, hogy szinte adja magát a színházi monológ formához. Az egyes szám harmadik személyű történetmesélést egyes szám első személyűre változtatjuk ugyan, de a szüleit továbbra is Ilonának és Mihálynak hívja az immár Szerzőnek nevezett szereplőnk, aki az eseményekről múlt időben, de az érzéseiről innentől kezdve jelen időben beszél.

Ha viszont a személyes történet szövegeit egyes szám első személyben emeljük be az előadásba, Máté Gábor számára egyértelmű, hogy a Szerzőt is az Áldozatot alakító Fekete Ernőnek kell játszania – épp azt hangsúlyozandó, hogy *Az Olaszliszkai* megírása a személyes trauma feldolgozásának egyik állomása lehetett. Amellett érvelek, hogy a Szerző csak az előadás elején és végén jelenjen meg – a személyes történet

¹ „A jelentés sem a szövegben van. Beszélgetés Fodor Péterrel.” In Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. Vigilia Kiadó, Budapest, 2008, 33.



Tasnádi Bence, Papp Endre, Szirtes Ági, Dér Zsolt

nagy része az eredeti darab előtt, másik része pedig utána hangozzon el: Fekete Ernő ne lépkedjen át egyik szerepéből a másikba; csak akkor váljon újra Szerzővé, amikor az Áldozat története már lezárult. Ebben nagyjából egyetértünk, bár Gábor feltétlenül beletenne a példányba néhány idézetet Borbély Szilárd nyilatkozataiból is, amelyekben az író a világ állapotára vagy bizonyos társadalmi jelenségekre reflektál, és amelyeknek az eredeti darab szövetén belül, közvetlenül a kapcsolódó jelenetek után volna a helyük. Nekem ezek túlságosan idegennek tűnnek a drámai anyagban, és azt javaslom, hogy maradjunk a szépirodalmi szövegeknél (az *Egy bűntény mellékszálain* kívül főként a *Halotti pompa* című kötet verseinél), és ne használjuk a nyilatkozatokat. Egy kivétellel: Borbély egy interjúban megrázóan beszél a depressziójáról és halálközeli érzéseiről („Amikor emberek jönnek szembe velem, akkor nem az a kérdés számomra, hogy kicsodák, mit csinálnak, hanem hogy elhozzák-e nekem a haláloamat.”²). Kompromisszumos megoldás születik: az előadást nyilatkozatszöveg indítja, amelyben Borbély az ország állapotáról beszél, nagyon nyíltan („Mára az egész társadalmat ellenséges csoportokra szabdalta a politika”), használjuk a depresszióról szóló szöveget, és az olvasópróba-példányba bekerül egy, a kelet-európai vidéki zsidóság eltűnéséről szóló nyilatkozatrészlet is (ezt az első próbák egyikén végül – Fekete Ernő javaslatára – kihúzzuk).

Az *Egy bűntény mellékszálaiból* vett történet feldolgozásakor – egyrészt terjedelmi, másrészt stilisztikai okokból – elsősorban a konkrét mozzanatokra koncentrálnunk: a brutális gyilkosság eseményein kívül az áldozat és a narrátor lelki, illetve fizikai viszonyára: milyennek látja az élettelen testet, mit érez, amikor megérinti. A rablógyilkosságtól az öngyilkossáig vezető út íve határozza meg a szerkesztést. Úgy érzem, akkor működik a szöveg, ha száraz, tárgyyszerű, tényközlő; a belső állapotok részletes írói boncolgatásának nem marad helye.

Az események – az eredeti szövegtől gyakran eltérően – nálunk időrendben követik egymást. Onnan indítjuk a történetet, hogy a szerző december 23-án felhívja a szüleit, és megbeszéli, hogy majd csak karácsony másnapján találkoznak. Elmondjuk, hogy mi történt a szülőkkel a rablógyilkosok távozása és a rendőrök házba lépése között, hogyan feküdt a vérző Mihály a fűtetlen, hideg szobában – Ilona pedig, akinek a fejét baltával ütlegelték, azonnal meghalt. Majd a helyszínelés, a külsérelmi nyomok vizsgálata következik. Az, ahogy a halott test nyomozati tárggyá válik. Erre rímel az *Akár Akárki* című darab 8. jelenetéből a Rendőrnnyomozó és Munkába induló párbeszéde („Mindenre van szabályzat, / előbb körülrajzoljuk a testi vázat. / Majd átkutatjuk a ruházatát, / kifésüljük szép sűrű hajzatát, / végül a földre a testet kell fektet-

² „Ráérő idő. Beszélgetés Molnár Csabával.” In Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. Vigilia Kiadó, Budapest, 2008, 172–173.

ni, / és ha lehet, le is kell vetköztetni...”). Bármennyire elüt is egymástól a két szöveg stílusa, bele vesszük a példányba a rövid párbeszéd-részt, hogy megtörje a hosszú monológot.

Borbély az *Egy büntény mellékszálai*ban hosszasan ír a rablógylkosság utáni nyomozásról és a bírósági tárgyalásról – ezekből semmi sem kerül bele a példányba, mivel Az *Olaszliszkainak* fontos jelenete a lincselést követő bírósági tárgyalás, és úgy érezzük, sok lenne az előadásban a két nyomozás és a két tárgyalás. Csak arra teszünk utalást, hogy a rablógylkosság vádlottjait végül bizonyíték hiányában felmentették, és a valódi tettesek sohasem kerültek elő.

A Szerző előadás-indító monológja az édesanya december 28-i temetésével zárul. Az anya és az apa halála között néhány év telik el. Az előadást lezáró monológba kerül majd a felejtés motívuma („Már kezd elmosódni az arcuk. Nem emlékszem hangjuk színére, jellegzetes szófordulataikra”), Mihály halála és temetése, a végére pedig a már említett Borbély Szilárd-vallomás a depressziójáról, hiszen ez a szöveg visz legközelebb a Szerző történetének végéhez: az öngylkossághoz.

A szüleiéről szóló kezdő monológ végén a Szerző elveszi az Áldozat ruháit, szerepet vált. Az átváltozáshoz Radnóti Zsuzsa a *Halotti pompa*-kötet *Auschwitz-szekvencia* című versének egy részletét javasolja („Hogy elefejtsem, s önmagam, / halállá kéne lennem. / Egyszer meghaltam már tehát, / s hogy túléljem haláлом, / magamra vettem azt, aki / hasonlít rám”). Elé tesszük még az *Ámor és Psziché-szekvenciák* III. darabjának részletét is: „Amikor mély fájdalom éri az embert, / a kutatók megfigyelése szerint / az agyban tömeges öngylkosságot / követnek el bizonyos sejtek. / [...] Az idegrendszer egymást / metsző szövedékében észrevétlen / marad egy repedés a lélek után.”

Ezt a szövegrészt a Kar kapja – ez lesz a Kar első megszólalása az előadásban. A kar szerepeltetését főként az indokolja, hogy Borbély Szilárd az emblematicus olaszliszkai történetből a görög tragédiákhoz hasonló sorstragédiát írt (vagy ahogy ő mondja: „sorstalandrámát”), amelyben a történet különböző szereplői által képviselt igazságok felnagyítódnak és drámaian összezsápolódnak egymással. A kar szövegei nemcsak a különböző jeleneteket választják el egymástól, hanem a jelenetrészeket is tagolják. Borbély Szilárd szerint ők az Újságírók kara; Máté Gábor értelmezésében a kar egy háromtagú asszonykórus. Különös feszültséget ad a kar szövegeinek az, ahogy a népviseletbe öltözött asszonyok az időmértékes verselés emelkedett költőiségével mai szóhasználatú, mai problémákról beszélnek. Az előadásban a kar három tagja közül az egyik a karvezető (Pálos Hanna), a másik kettő pedig saját lelkülete szerint szól bele, teszi hozzá a magáét a karvezető szövegeihez: egyikük érzelmes és kicsit finomkodó (Borbély Alexandra), másikuk cserfes, durvább, szókimondóbb, aki mindig vitatkozik az elhangzottakkal (Pelsőczy Réka) – eszerint osztjuk háromfelé az eredetileg feltehetően egy színésznek szánt szövegeket. Az egyik első próbán megegyezünk abban, hogy a szereplők nem nézik, nem látják a Kart – a Kar tagjai viszont nemcsak a szereplőket látják, hanem a

jövőt is; tudják, hogy mi fog történni, figyelmeztetnek is rá, de mivel a szereplők nem hallják őket, a tragédia bekövetkezik.

A Szerző Áldozattá változása után érünk el az előadásban oda, ahol Borbély Szilárd eredeti darabja kezdődött. A darab első feléből (az olaszliszkai Áldozat és a zsidó Idegen első jeleneteiből, egészen a lincselésig) nagyon keveset húzunk. Szinte semmit.

Borbélynál az olaszliszkai lincselés jelenetét rögtön az ügy tárgyalásának első jelenete követi. Nálunk viszont a gyilkosság után a Rabbi szólal meg *A Beféjezetlenség szekvenciája* című, *Halotti pompa*-kötetbeli verssel. Másodszor találkozunk vele itt az előadásban, hiszen az elején, a Haggáda című jelenetben is ő mesél a parasztról, aki széderkor meglátogatja az olaszliszkai csodarabbit – Borbély a saját változatában nem jelölte meg, hogy ezt a szöveget melyik szereplőnek kell mondania. Nála a Rabbi mindössze egyszer, majdnem a legvégén, *A rabbi vendégei* című jelenetben szerepel: ott az Idegennel arról a viccről beszélgetnek, amelynek – a darab és a világ egészére vonatkoztatható – tanulsága szerint mindenkinek igaza van. Olyan, mintha az Idegen magával a Csodarabbival találkozna itt... Nálunk a Rabbi – a már említett új szövegein kívül – még egy szövegrészt kap: a Holland rabbi néhány mondatát az *Akár Akárki* című darab 6. jelenetéből („Gyerek voltam még, és anyámmal / bujócskáztunk épp erre a Halállal. [...] Mindenfelé éltem. Anyám elpusztult a gázba’.”). Az előadásbeli rabbi így már nem is feltétlenül a Csodarabbi – sokkal inkább egy jelenkori rabbi, aki túlélte a holokausztot.

A zsidó történetiszálat a Rabbi és az Idegen jelenete előtt még két vers egészítette ki az olvasópróba-példányban: az egyik, az *Otto Moll szekvenciája* a *Halotti pompa* című kötetből, amely utolsó soraival („Egy gödölye, / Egy gödölye...”, mormolta / Egy gyerek, és nagyanyja kezét / Fogta a kemencék felé menet”) az eredeti darab záró jelenetét, a gödölye meséjét vezette fel, Radnóti Zsuzsa ajánlotta még a legelején, a másik pedig az *Otto Moll szekvenciáját* előlegező *A zsidótlanítás szekvenciája*, ugyancsak a *Halotti pompa*-kötetből. Ezt, a második verset a próbafolyamat kétharmadánál kicseréljük egy másikra, *A Hasonlításra*, amely a 2010-es *Testhez* című kötetben jelent meg: „A rabbit pedig úgy vágták le, mint / a disznókat szokás. [...] A hentesek részegek voltak [...] A tömeg rőfögve / biztatta őket, mint a disznókat.” Örülünk ennek a versnek, mert különös módon kapcsolhatná össze a két történetiszálat, új jelentést adhatna bizonyos mozzanatoknak. Végül, mivel úgy érezzük, hogy a darab csúcspontja után a versek feleslegesen lassítanának nyújtának az előadást, mindkét vers kimarad, és visszatérünk az eredeti darab szerkezetéhez, amelyben a Rabbi és az Idegen jelenetét rögtön a gödölye meséje követi: a gödölyét felfalja a macska, a macskát széttepi a kutya, a kutyát megveri a farkósbot, és így tovább, míg végül eljutunk a leghatalmasabb igazságtevő Istenig. A mindkét történetiszálat lezáró mesét, amelyet Borbély a Kicsi lánynak szánt, az előadásban együtt mondja a Kicsi és a Középső lány.

Az olaszliszkai lincselés tárgyalási jeleneteivel sokáig kínlódunk. Az egyikben a Bíró, az Ügyész és az



Schiller Kata felvételei

Dér Zsolt, Pálmai Anna, Mészáros Blanka, Fekete Ernő

Ügyvéd vitatkozik (inkább szaval vagy filozofál) a bibliai Jób-történetre hivatkozva a bűnről és az ítélkezésről, a másikban a Bíró a Vádlottat faggatja, a kettő közé pedig beékelődik a helyszínelés jelenete, amelyben két elkövető egy rendőrrel próbál egyezkedni rögtön a lincselés után, tehát időrendben a tárgyalás első jelenete előtt. Az első próbáktól kezdve felmerül a kérdés, hogy vajon mit tudnak majd kezdeni a nézők a tárgyalás első jelenetével és benne a Jób-történethez kapcsolódó, filozofikus, nagyon nehezen érthető szövegrészekkel az előadásnak azon a pontján. Azt sem értjük, hogy a tárgyalás második jelenetében miért csak ketten (a Bíró és az elsőrendű vádlott) vesznek részt. Miért nem szólal itt meg az Ügyvéd és az Ügyész? Húzzunk a szövegből, de keveset, próbáljuk értelmezni... aztán Gábor egyszer csak azt mondja: bele kellene néznünk a tárgyalás jegyzőkönyveibe – úgy tűnik, az Ügyvéd és az Ügyész szövegeit mindenképp érdemes lenne feldúsítani.

Kinyomozzuk, hogy első fokon Miskolcon, másodfokon Debrecenben tárgyalták az Olaszliszka-ügyet. Felvesszük a kapcsolatot a bíróságokkal. Mindkét helyen megengedik, hogy tanulmányozzam a jegyzőkönyveket, sőt azt is, hogy az előadásban használjunk belőlük mondatokat, persze anonim módon. Átnézem az összesen körülbelül ezeroldalmi anyagot. Dramaturgiai szempontból igazi kincsesbánya. A darabbeli Ügyésznek és Ügyvédnek az elsőfokú tárgyalás jegyzőkönyveiben viszonylag kevés szöveget találok, viszont elhangzott párbeszéd-részek, illetve a tanúk és a vádlottak ellentmondásokkal teli vallomásai. Rekonstruálhatatlan, hogy valójában mi történt;

szinte lehetetlen követni, hogy ki mikor mond igazat és mikor hazudik. Meglep, hogy Borbély Szilárd, aki nyilvánvalóan ismerte a jegyzőkönyveket, hiszen az elsőrendű vádlott börtönből írott levelét is használta a darabban, amit a jegyzőkönyvek mellékleteként szereplő periratok között találok meg, nem használt több anyagot a valós dokumentumokból, hiszen a vádlottak összeszólalkozásai, az ügyvédek és a vád képviselőinek vitái nemcsak színházilag hatnak jól, hanem az egész problémát is árnyalják.

A Szerző a darabban egy Vádlottat és egy Ügyvédet szerepeltet. Az ügynek nyolc vádlottja van, és mind-egyiküket külön ügyvéd védi (pontosabban a második és ötödrendű vádlottat ugyanaz az ügyvéd). Mind a nyolc vádlottnak megvan a maga izgalmas verziója arról, hogy mi történt. Az elsőrendű vádlott az autóval állítólag elsodort kislány testvére. Bevallja, hogy bántalmazta az áldozatot, de azt mondja, az áldozat még életben volt, amikor abbahagyta a verést, és elment a helyszínről. Ő törte be az első és a hátsó szélvédőt is. A szintén vádlott szüleit és öccsét ártatlannak mondja. A hetedrendű vádlott ellen vall, aki szerinte fejbe rúgta az áldozatot. A másodrendű vádlott az elsőrendű édesapja, az ötödrendű vádlott pedig az édesanyja. Az apa állítólag baltával hadonászott és közben fenyegetőzött, az anya pedig kiabálva uszított a gyilkosságra, annak ellenére, hogy pontosan tudta: a kislányának semmi baja, nem ütötte el az autó. A harmadrendű vádlott az elsőrendű unokatestvére. Ő ment oda először a kocsához, ő állította meg – de azt vallja, hogy nem ő rángatta ki az autóból az áldozatot, és egyáltalán nem bántalmazta. A negyedrendű vádlott a harmadrendű kiskorú öccse, aki végül bevallja, hogy részt vett a verésben és rugdosásban. A hatod- és hetedrendű vádlott két rokon, akik végig tagadnak (de végül életfogytiglani

börtönre ítélik őket). A nyolcadrendű vádlott az elsőrendű kiskorú öccse, aki azt vallja, hogy aludt a lincselés alatt, nem látott és nem hallott semmit.

Nem nehéz meggyőzőnöm Máté Gábort arról, hogy ne csak az Ügyvéd és az Ügyész szövegeit egészítsük ki a jegyzőkönyvek mondataival, hanem a többiekét is. Ha nyolcat nem is, de – a Helyszínelés jelenetében szereplő két Tettessel együtt – három vádlottat nyugodtan a vádlottak padjára ültethetünk. A nyolc vádlott közül az első-, a harmad- és a nyolcadrendűt választjuk ki „mintául”, a többi vádlottnak a jelenet szempontjából fontos mondatait a három szereplő között osztjuk szét. A vádlottak közti összes feszültség innentől az első- és a harmadrendű vádlott között nyilvánul meg; ők a jelenet alatt többször is összeszólalkoznak. Bekerül a jelenetbe a helyszínelő Rendőr is, ő majd a lincselés alatt alvó vádlottal kerül ellentmondásba a ruhák és cipők vizsgálatát illetően. Az Ügyvéd új szövegei több ügyvéd mondataiból állnak össze, az Ügyész a család védőjéül is „kap” néhány mondatot.

Több tanú szövegeit is szeretném használni a jelenetben: két női tanú is beszél arról, hogy mindenki fél Olaszliszván; leginkább a gój motorosoktól félnék, akik az eset óta rendszeres demonstrációkat tartanak az áldozat emlékművénel, illetve nagyon érdekes az is, hogyan viszonyul a történetekhez az a nő, aki beültette az autójába az áldozat menekülő kislányait, és hogyan viszonyulhatnak hozzá az olaszliszkaiek, ha ez a tanú a másodfokú tárgyaláson az új laccíme titokban tartását kéri, mert az előző tárgyalás óta Molotov-koktélt dobta az erkélyére. Felvetem, hogy ezt a tanút esetleg Pálos Hanna játszhatná, de mivel ő Karvezetőként szerepel majd a jelenet további részében, Gábor nem tartja jó ötletnek (igaza is van), úgyhogy a tanúk szövegei közül végül csak a félelemről szóló mondat hangzik el – az egyik vádlott szövegébe ékelve. Nem kerül bele a jelenetbe az a nagyon színpadias momentum sem, hogy az egyik tanú – épp miután a félelemről beszél – elájul, a bíró és a hallgatóságból néhányan térítik magához; „Gratulálok, sikerült elérni!” – mondja az egyik ügyvéd, akit a bíró aztán szigorúan rendre utasít. Kimarad minden olyan mozzanat is, amit Borbély a darabban akár csak érintőlegesen is említ.

A Karvezető kap néhány mondatot arról, hogy az orvosszakértői vélemény szerint cipőkkel okozták az áldozat sérüléseit. Erősnek tűnik a cipők motívuma: sokat beszélnek a véres és nem véres, elégett és el nem égett cipőkről; rímél erre (és képileg a rugdosás előadásbeli megvalósítására is) a Középső lánynak az a mondata, hogy „a bántalmazás során aput néztem, és csak lábakat láttam”. A Középső lány vallomásának további részleteit gyakorlatilag nem használjuk.

A debreceni, másodfokú tárgyalást vezető bíró az ügy három fontos további részletét meséli el, amikor találkozunk: egyrészt az áldozat autóján található ügynevezett porletörlési nyomok alapján bebizonyosodott, hogy az autó hozzá sem ért az állítólag elűtött kislányhoz. Másrészt a gyilkosság után a lincselők „összebeszélést” tartottak, amelyen eldöntötték, hogy a család tagjai közül ki tegyen beismerő vallomást, melyik két fiatal, büntetlen előéletű családtag vállalja

magára a verésben való részvételt. Harmadrészt a rendőrök annyira későn értek a tett helyszínére, hogy az elkövetőknek bőven volt idejük elégetni a véres ruhákat és cipőket az egyik szomszédos házban. Minderről a jegyzőkönyvben bőven találok aztán anyagot, használjuk is mindhárom részletet.

A másodfokú tárgyalás fontos témája, hogy a lincselés előtt tizenkét évvel a harmad- és negyedrendű vádlottak hűgát hasonló körülmények között gázolták halálra. A tárgyaláson hosszan foglalkoznak azzal, hogy ez mennyiben jelent enyhítő körülményt a harmadrendű vádlottra nézve, aki a húga halála után állítólag hosszú ideig depressziós volt. Nevezhető-e „rövidzárlati cselekménynek” az áldozatra támadás az ő esetében? Bármennyire érdekes téma is ez, kihagyjuk (a Helyszínelés darabbeli jelenetének szereplői utalnak a tizenkét évvel korábbi esetre).

Fontos részlet még (ezeket viszont mind használjuk), ahogy arra keresik a választ, mennyi ideig tartott a bántalmazás (ha csak néhány percig, az jogilag azt jelentené, hogy a vádlottak hirtelen felindulásból cselekedtek, de az orvosszakértő szerint ez kizárt), hányan vettek részt a lincselésben, szándékukban áll-e megölni az áldozatot, és minden lincselő vádolható-e a gyilkosság büntetettével. A bíró ehhez fűzött megjegyzését is beépítjük a szövegbe: mivel egy lincselésnél eldönthetetlen, hogy ki adta le a gyilkos rúgást, az is bűnös a gyilkosságban, aki akár csak egyetlen ütessel vagy rúgással bántalmazta az áldozatot.

A tárgyalás-jelenetek egészének szerkezetében a következő változások történnek: a Helyszínelés-jelenet az eredeti, a két tárgyalás-jelenet közötti helyéről – kronológiailag ráadásul hitelesen – közvetlenül a lincselés mögé, a tárgyalás elé kerül. A Tárgyalás eredeti, a Bíró, az Ügyvéd és az Ügyész között zajló, nehezen követhető jelenetének csak az elejét hagyjuk meg – azokat a mondatokat, amelyek egy valóságos beszélgetés részei is lehetnének, majd átváltunk a jegyzőkönyv-szövegekből írt új jelenetre. Úgy tervezzük, hogy a Bíró és az elsőrendű Vádlott közötti eredeti jelenetet beékeljük a jegyzőkönyv-szövegek közé, a jelenet egészét pedig az Ügyész és az Ügyvéd hosszabb vád-, illetve védőbeszédre zárják le. Szirtes Ági javaslatára változtatunk ezen: az eredeti szöveghez híven a végére hagyjuk a Bíró és a Vádlott párbeszédét és a Vádlott elkeseredett monológját a rettenetes életkörülményekről és a társadalmi kizártságról – mint ha félbemaradna a megoldhatatlan ügy. Ennek szellemében tovább szabadljuk a szöveget, és új helyet keresünk a vád- és védőbeszédnek. Mivel ezek jól kapcsolódhatnak a Bíró–Vádlott-jelenetbe „beleszólo” Kar gondolatmenetéhez is, közvetlenül a Kar megszólalása mögé kerülnek. Aggódom, hogy a jegyzőkönyv mondatai csikorgósan illeszkednek majd a Borbély Szilárd-i vershez, de érdekes módon a jegyzőkönyv-szövegekben is van némi költészet – a nézők visszajelzéseiből kiderül, hogy sokan nem is veszik észre, mikor vált át a vers prózába, és mikor térünk vissza a jegyzőkönyv szövegeitől a vershez.

Az olaszliszka per másodfokú tárgyalását vezető bíró eljön a premierre. Gratulál, és megköszöni, hogy az ügyet a maga összetettségében és bonyolultságában vizsgáltuk.

Tarján Tamás

Hév bőviben

WEÖRES SÁNDOR: PSYCHÉ – VIDNYÁNSZKY ATTILA



Az először 1972-ben közzétett versregény kezdettől jó kapcsolatot ápolt a társművészetekkel. A Bódy Gábor által 1980-ban forgatott film, a nagyívben elrugaszkodó *Nárcisz és Psyché* lett a legnevezetesebb változat, de számos más irodalmi, színházi, képzőművészeti és egyéb alkotás származtatható az eredeti szövegkorpusz termékeny szellemiségéből, az elképzelés szerint 1795 és 1831 közt élt címszereplő különleges, zabolázhatatlan karakteréből, valamint e fikatív személy, Lónyay Erzsébet Mária Psyché Weöres Sándor teremtő zsenijének bőkezűségével neki ajándékozott, a valóság látszatát keltő szépliteratúrai műveiből. A Csernus Mariann színművésznő által még a kézirat alapján egykor készített kivonat – monodráma – kapcsán íródott levél a későbbi *Psyché*-kiadások számos bővítvényének egyike lett, 1842-re datálva, „Tekéntetes és Szépséges Psyché!” megszólítással s „Egy vándor komédiásné – Csernus Marianna” aláírással. Azt ma már, évtizedekkel a szerző halála után, nem várhatjuk, hogy maga a jobb híján legtöbbször versregénynek nevezett, lírai, epikai, drámai, értekező, levél- és egyéb (például tipográfiai) egységekből, helyenként vendégszövegekből szerveződő opus textusa módosul (még az is valószínűtlen, hogy egykönnyen visszanyerhetné 1972-es megjelentetésének hű könyv- és képzőművészeti lenyomatát, különféle jelentésekkel bíró ortográfiaját).¹ De miért ne robbanhatott volna be a *Psyché* tág értelmezői terébe az esztétikai élménynek, csemegének remélt interpretáció, melyet Vidnyánszky Attila színövendékei mozgósító felkészítésével, a Kaposvári Egyetem, a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház összefogásával készített? Kiváltképp, hogy sokat ígért a

Tarján Tamás az előadást látta: november 21.
Miklós Melánia az előadást látta: november 21.
Urbán Balázs az előadást látta: november 21.

Miklós Melánia

¹ Ha a textus módosulását nem is várhatjuk, a mű „nyitott” abban az értelemben is, hogy az újabb értelmezői rétegek – az irodalomtudományi és -elméleti iskolák általi olvasatoktól kezdve a „versregényt” feldolgozó társművészeti (film- és színházi) alkotásokon át az irodalmi „parafrázisokig” – mind tágitják azt a hipertextuális teret, amellyel a befogadó az értelmezői szituációban szemben találja magát, és amelyben elmerülhet. A feladat nem kicsi. Nem is lepődtem meg azon, hogy Vidnyánszky Attila és növendékei csaknem egy évet foglalkoztak az anyaggal. Azt viszont röstellem, hogy a 2000-es évek elején úgy végeztem el a magyar szakot Újvidéken és Szegeden, hogy semmilyen egyetemi órán nem találkoztam Weöres Sándor költészetével, és az opus magnumnak tekintett *Psyché*vel is csak áttételesen. Irodalomelméleti stúdiumokon éppen akkor foglalkoztak sokat Esterházy Péter Csokonai Lili álnéven írt Tizenhét hatyúkjának (valamint Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolán szerzői névvel jelzett A test anygala című lányregényének) szubjektumelméleti, feminista, intertextuális és más szövegekőzpontú interpretációival, amelyek gyakran hivatkoztak az 1972-ben született ősműre. Weöres azonban nem volt divatban. Pontosabban olyan erősen „kanonizálódott” az esztétizáló kobold, a költészettani zseni, a gyerek- és megzenésített versek szerzőjének szerepében, hogy centenárium ide vagy oda, újrafelfedezése még mindig várat magára. Amikor két éve a PIM felkérésére készítettünk egy verskoncertet, újraolvastam az életművet. Felfedezészerű élmény volt, a *Psyché* azonban kimaradt. A november 21-i premierre készülve arra számítottam, hogy a valóság és fikció többszörösen tükrözött játékaról ismert műben tetten érhetem a jelent. Egyrészt Weöres „jele-
nét”, mintegy cáfolandó a Kenyeres Zoltán által elhíresült értelmezést (lásd az utolsó észrevételemet), másrészt az aktuális kapcsolódási pontjainkat. Am a palimpszeszt szövegtest bevehetetlennek bizonyult. Hogy milyen fikciós és nyelvi játékok szövik át az anyagot, arról Tarján Tamás, aki egy monográfiát és egy műelemzési segédkönyvet is írt a *Psyché*ből, nagyon sokat tud. Talán azért is fogta ilyen rövidre a bevezetőt, mert maga az előadás is egyszerűsít. Vidnyánszky „korkban tartja” a művet, azaz nem lép ki a Weöres-szöveg keretéből. Illetve de, a Bódy Gábor-film irányába, ám az idézés gesztusában paradox módon nem a történelmi idő Bódy-féle fantasztikumát jeleníti meg, hanem a historizálás és a legitimáció eszközeként használja azt.



Psyché

szándék: „...ne egyetlen Psyché történetét mondjuk el, hanem a »pszichéizmusról« meséljük».

Az elgondolás önmaga ellen fordult. Nagy a tüze, sok a füstje, kevés a lángja a Nemzeti Kaszás Attila Termébe a 2015. november 21-i premieren megérkezett előadás-

Urbán Balázs

²Nyilvánvalóan nem – ha szigorúan az alapmű felől közelítünk. De Psyché, vagy ha úgy tetszik, a „pszichéizmus” a műtől (és annak összes feldolgozásától) függetlenül is fogalommá vált. Így jelentheti mindazt az energiát, erőt, fantáziát, alkotó kedvet, ami a társadalmi sztereotípiák közé szorított nőt élete kiteljesítésére készíti. És a vágy mindenkiben ott szunnyadhat – hogy kiből mi és hogyan tör ki, más kérdés. A weöresi Psyché – a férfiakat megőrjítő, különleges szépségű „boszorkány”, a szárnyaló képzeletű költő, a normákat öntudatosan áthágó asszony, a szerelmi boldogtalanságtól mint az emberi kiteljesedés gátjától szenvedő nő – a maga érzéki-érzelmi-intellektuális komplexitásában szerintem nem jeleníthető meg a színpadon. De ennek az alaknak a különböző szegmensei, illetve változatai megragadhatóak, és együttesen, egymásra vetítve, a befogadói képzeletben a weöresi Psychével is ütköztetve összeállhatnak egy izgalmas asszony-képpé (amely kép frappánsan tér el nem egy közelmúltbeli Vidnyánszky-bemutató madonna-szajha ellentétre fókuszáló nőképtől). Így szükségszerűen fragmentált, mozaikokból összeálló előadás jön létre, melyben a címszerepet még akkor is több szereplő jeleníthetné meg, ha a bemutató nem volna egyúttal vizsgaelőadás is.

nak. (A gyulai, nyári szabadtéri változatért a harmadéves egyetemista színészhallgatók elnyerték a Gyulai Várszínház Őze Lajos-díját.) Az összességében százötven perc terjedelmű, szünet nélküli játékfolyamnak már első negyedórájában kiderült: épp a „pszichéizmus” katalizálja az egyre súlyosabb ábrázolási problémákat. Éppenséggel nem felel meg a valóságnak, hogy (az idézetek a színház *Nemzeti* című magazinjának beharangozójából, Vidnyánszky nyilatkozatából valók) „Minden nőben ott él, szunnyad vagy kitörni kész a lázadó, a korlátokat nem ismerő, szabadságra és szerelemre vágyó Psyché”². Egymillió nóból egy ha akad, aki Psyché párját ritkító regulázhatatlan féltelenségét, érzéki szabadosságát, morális gátlástalanságát, végzetes tettekben megnyilvánuló gyilkos indulatait, szenvedélyes önkeresését, kritikai szabadszájúságát, boldogtalan boldogságát, művészi tehetségét és további egyedi vonásait akár csak részlegesen vagy valamely általánosított-elegyített módon magáénak tudhatja.³ Bár a rendező hét ifjú színésznője egymástól veszi át a Psyché-szót (és formálnak más szerepeket is), mindössze egy-kettő jut lehetőséghez valóban és teljesebben Psychének lenni.⁴ A többiek pót-Psychék, alkalmi Psychék, háttér-Psychék. A dramatizálás ugyan gördülékeny (csupán az utolsó harmincöt percre fut ki az időből, s akkor mind a XIX. század első harmadának politikai és korviszonyait, mind a hősnő személyes sorsának tragikus beteljesedését fokozott tempóban üldözőbe kell vennie, hogy – a cselekmény megértésének rovására is – le ne késsen önmagáról), csak kapkodjuk a fejünket a szimultán pótcselekvések tömkelegével zavaróan övezett psychéség a szereplők között elég egyenlőtlenül el-

osztott és igencsak eltérő színvonalon tolmácsolt testi és szöveges megnyilvánulásai láttán.⁵ A hét (diák)lány mellett a nyolc (diák)fiú szinte mindegyike sokszor csupán téblábol, oldalt pusmog, érdektelen kis akciókban húzza az időt. A „pszichéizmus” mellé ugyanis a Psychénél persze jóval szimplább férfi hősök beható lelki feltérképezése is szükséges lenne: a „laczkóizmus” (Ungvárnémeti Tóth László, a platói szerelmes társ mé-

Miklós Melánia

³ Ebben nem értünk egyet. Psyché személyisége – csak úgy, mint minden emberé – jóval összetettebb a szabadságra és szerelemre vágyás „öszönlényénél”. A rendkívül sokrétűen megrajzolt fikatív nőalak ugyanis nemhogy nincs benne egyetlen nőben sem, hanem Weöres zsenialitásának köszönhetően úgy érezzük, benne van megírva a világ összes nője. Miért ne játszhatná ezt adott esetben hét különböző típusú, személyiségű és tehetségű színésznővendék máshogy, eltérő prioritású: fő, pót, alkalmi vagy háttér leosztású fregoliban? Én az előadás problémáját nem ebben, de ezzel összefüggésben látom.

⁵ A dramatisztizáció sikere, illetve megoldatlansága véleményem szerint abból a kettősségből adódik, amelyet az alapmű a különböző műfajok, stílusok és beszédmódok (naplószerű versek, önéletrajzi vallomás, fikatív irodalmi bírálat, valódi költői életmű, fikatív talált életrajz, szerzői utószó) montázsával ellensúlyoz. Vidnyánszky rendezői „anyanyelvének” sajátossága, a hangulat- és atmoszférateremtő látomásosság jól illik a Psyché- és Ungvárnémeti Tóth-versekhez. Nem véletlen hallani színházi körökben, hogy e rendezése – ahogy Tarján is írja később – a legjobb korszakának előadásait idézi. A költői, metaforikus világteremtés, a szimultán szerkesztéssel és asszociációkkal dolgozó elbeszélés mód azonban nem kedvez a történetmesélésnek. Az előadás első felében elszongítanak az érzelmi hatások (a zene, a mozgás, a ruhák, a tárgyak, a testek), az elhangzó szövegek, a jelenet- és szerepváltások összhangja, kidolgozott ritmusa, eleganciája, a komplexitás és a humor. Mire mindez felépül, elszalad velünk az idő, és be kell hozni a narratívát, a „tanulásiagnak” alárendelt értetlenségekkel, hiátusokkal. A Bódy-film is küzdött e kettősséggel, nem véletlen született meg három egész estés film.

⁷ Visszatérve a női–férfi problematikához: miközben az előadás láthatóan a női szála fókuszál (ajánlóval, szereposztással, jelenetkezéssel), a háttérben „tébláboló” férfiak akciói éppen hogy nem mellékesek. A rendezés ebben a „mélyrétegben” igyekszik megteremteni azt a kontextust, amelyben az előadás végén mégiscsak kimondott tanulság értelmezhető. Azt nem tudom, hogy Vidnyánszky nem akarta vagy nem tudta jelentőségeltelje-sebbre rendezni ezt a „keretet”, de abban biztos vagyok, hogy a Nácisz-szál ugyanolyan fontos, mint a Psyché. (Emlékezzünk a nyitó és záró kórusokra.)

⁸ Az is biztos, hogy régen láttam ennyi pátoszt színpadon.

¹⁰ Talán azért, mert az előadás a testi szerelmet Psyché vonatkozásában (mind az alapműtől, mind a filmtől eltérően) kizárólag élvezetként ábrázolja, amelyhez nem tapad megbélyegző külső jel. Kicsit olyan, mintha a rendezés az elmesélt sorstörténettől függetlenül megállította volna az időt a szüzesség elvesztésének (idealizált) pillanatában. Nem is hallunk egyetlen szót sem abból a meta-jelenetből, amikor a fiatal lányok a „civil” történeteiket mondják. Ezért hat minden, a történet szintjén a női testen elkövetett agresszió teatralizált gesztusnak, erőszaknak az előadás testén (inceszus, abortusz, polipműtét, vérzések). Egyetlen szereplőt kivéve mindenki fehér (alap)ruhát visel.

⁴ Az csak a csillagok egészen kivételes állása esetén fordulhat elő, hogy hét Psychét (avagy Hamletet, Tartuffét, Mását) egyaránt közel érezzünk magunkhoz – biztosan így van ezzel a rendező is. A hallgatók közül van, aki alkatával, van, aki temperamentumával, szuggesztivitásával, van, aki színpadi jelenlétének erejével idézi Psychét – és van olyan is, akibe annak ellenére nehéz a szerepet belelátani, hogy egyébként méltánylandó szakmai kvalitásokat mutat. Hiszen az, hogy kit szeretnénk minél többet színen látni, nemcsak talentum, de alkat és kisugárzás kérdése is, ráadásul bizonyosan nem független saját Psyché-képüktől.

⁶ A férfi szereplők pozicionálása valóban probléma. Eleve dilemma, hogy hét Psyché mellé hány Laczkó és hány Zedlitz rendelhető. Kettejük sok-sok alakváltozata alighanem követhetlenné tenné a cselekményt, egy-egy igazán markáns alakítás pedig túlságosan is fókuszba állíthatná a férfiakat. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy a dilemma megoldása a férfialakok szándékos háttérbe szorítása vagy elmosódottabb, haloványabb ábrázolása volna.

⁹ Bilozub díszlete éppúgy fontos eleme az előadás erős atmoszférájának, mint a befogadói tekintetet hol határozottan irányító, hol elengedő világítás vagy a műfajában, stílusában eklektikus zene. A szimultán jelenetek, képek, amelyek asszociatívan, illetve hangulatilag, emocionálisan „kísérik” a fősodor cselekményét – szükségszerűen elszakadva a weöresi időbeliségtől és logikától –, már csak mennyiségükből adódóan is váltakozó színvonalúak. Van, hogy valóban illusztratívák maradnak, de gyakran a maguk kavargó sodrásával, szenzualitásukkal éreztetnek meg valamit abból, amit a cselekmény hiátusai, döc-cenői nem tárnak fel.

lyebb bemutatása), a „zedlitzizmus” (az öregedő, egy ideig perverzen engedékeny férj lelki rajza).^{6 7} Ezek híján Olekszandr Bilozub világos színű függönyök, leplek tömkelegébe vont, az éggömbtől a sakk-készleten át a festőállványig százféle tárggyal telehintett, félig leégett gyertyákkal fénybe-gyászba gyújtott, rá mákkal tagolt és (kép)keretekkel asszociációkat erőszakoló szanaszét-já-téktere a hemzsegség ellenére sokszor üres, figuráival együtt illusztratív.⁸ Hév bővíben, ahogy Weöres Psychéje írja a nála jóval fiatalabb irodalmi potentáthoz, Toldy Ferencz úrhoz intézett levélversében – csak: mi végre?⁹

Két példa az egész produkciót jellemző, szétziláló diszharmoniókra. A *Meg-lepett szeretők* fejezet versei, azaz főleg prózája a könyvben utóidejű, erős szexusú beszámoló: az ifjú tizenéves Psyché Kazinczy Ferenc otthonának pezsgő társaságában, vélt jövőbélije, a pipogya Terek István szeme láttára beleült a későbbi árvízi hős, a még kamasz és ártatlan Wesselényi Miklós ölébe. Addig izgett-mozgott – szólni nem merő kérésnek ezt végig kellett néznie –, amíg, mondja, „tsak oldalról látható kéz mozdulattal a ditsó Vesselényi tsaládfát be-irányozván, fel-nyársalám magam. Tsütsölve, alig-alig billegve éldelegtem...” Szegény Mika ölében „árvizet” támasztott a „mértéktelen éldelés” (de bontatlan ruházatán nyoma sincs a kétségbeesetten emlegetett csúf foltnak – míg mások, ha szeretkezési okok miatt vérrel kenődnek, combjukon, fehérműjükön viselik is a pirosat).¹⁰ Az aktus a színpadon nem utóidejű krónika, hanem egyidejű esemény. Közömbösen

Miklós Melánia



Dusa Gábor felvételei

csúszkálódó Psychénk mégis úgy számol be a kéjes „tsikálásról”, mintha mindössze egy közlekedési dugóról adna híradóhírt (s közben az élőszooba nem egykönnyen átvihető írásmód jelentéseit és humorát is próbálja kijátszani). Wesselényink viszont hánykodik, nyög, élvez, kókad, keserg. Nem beszélve arról, hogy ezenközben más párok miként igyekeznek úgy csinálni valamit a színpad sarkaiban (perdülni, forogni, tánclepní, hemperegni, repetíciókba feledkezni), hogy annak legyen némi értelme, bár erről a premier plán kopulálásról el nem vonhatják a nézői tekintetet.

Az összehangolatlanág nem csupán a viselkedésmódok anomáliáit jellemzi, hanem az idősíkok változtatását is. Amikor a női kar, Psyché-raadásként, az „Én úgy vesztetem el a szüzességemet...” személyes beszámolójának kánonjába kezd, s ki-ki hevesen gesztikulálva (de szöveg szerint érthetetlenül, a szavakat szemérmesen elnyelve) beszél

Urbán Balázs

¹² Én úgy érzem, hogy az előadás minden egyenetlensége, problémája ellenére fontos lépés lehet az úton, amelyen Vidnyánszky Attila visszatérhet ahhoz a – magyar színpadokon szinte csak rá jellemző, kép és látvány költészetére építő – színházi nyelvhez, amellyel korábbi jelentős, lírai vagy epikai szövegekből építkező, ideológiai ballasztoktól mentes előadásait formálta. A növendékek számára pedig megmutatózási lehetőség: ha egyetlen, emlékeztünkbe beleéggő Psychét nem is látunk a színen, a hét pályakezdő színész között nemigen van olyan, akin valamiért ne akadhatna meg néző szeme.

¹¹ A fiúknak valóban más a dolguk. Ha Psyché a testi szabadság allegóriája, Nárcisz az alkotó szellemé. A „mesés férfiak” távcsóval kémlelik az eget, festenek, zenének, utaznak, sakkoznak, filozofálnak, műtenek, írnak, azaz a láthatón túli világot kutatják. Önszeretetük „evolúciós” kötelesség, amely előrébb viszi a világot. Vidnyánszky le is kettőzi a férfi főszereplőt: a fekete frakkos Költőre, aki Weöres „képviseletében” afféle örök kalauzként van jelen, valamint Ungvárnémetire, a valóságban is élt költőre, akit rizsporozott hajjal öregít. Az előadás csúcspontján egymásba tükrözi a két figurát. Utóbbi a Mesés férfiak szárnyakkal című Vidnyánszky-előadást juttatja eszembe, az orosz hagyományt idéző szta-recet, az Istent lefesteni akaró negyedik betlehemi királyt Oleg Zsukovszkij felejthetetlen alakításában. Most vastag aranykönyvet olvasó, égő gyertyákkal körberakott, fekete lúdtollal író költő, akin golycsok jelzik a testi betegséget, lelke szent és sérthetetlen. Ahogy a jelenből a régmúltba besétáló, onnan sámánként, csodaszarvas-agancsos vízióként visszatérő Költőé is. A tanulság pedig a Bódy-film harmadik részéből vett szavakkal hangzik el, paradox befejezést adva az előadásnak. Kenyeres ismert tézise szerint Weöres Psychéje „Megálmodása annak, hogy milyen lett volna egy késő rokokó, korai biedermeier irodalom egy szabad és független Magyarországon, ahol a poétákra nem a társadalom és a nemzet súlyos gondjainak közönséget megmozgató megfogalmazása hárul, hanem csak a szerelem, az öröm és a bánat mindennapi megnyilatkozásait kell versbe venniük”. A filmből vett idézetek Vidnyánszky visszatérő, korántsem csak esztétizáló ars poeticáját fogalmazzák meg, amely távol van a pályakezdő fiatalok romlatlanságától. Az örökkévalóságnak alkotó, meg nem értett művész allegóriáját vizionálják, aki a nemzedékről nemzedékre tökéletlenebb világban a fejlődést biztosító rend megalkotására hivatott.

saját szexuális beavatásának egyszerűségéről és lefolyásáról, a fiúk bamba, álmélkodó, fülelő képpel, tétován hajolnak mögéjük. Mintha úgy általában a férfiaknak (nekik) semmi közük nem lenne az ilyen dolgokhoz, vagy életkorban, érettségben kisóvodásként kullognának a szerelmi nagycsoportos leányok mögött.¹¹ A Psyché százkilencven-két-száz évvel korábbi eseményidejéből való kimozdulás, a jelenre és a játszóhelyre történő némely mai utalás ugyancsak esetleges, a(z ál)szemérem pedig a steril meztelenségben, a jelentéstelen félmeztelenségben, különféle szegényes stilizációkban manifesztálódik, és ezt aligha foghatjuk fel a bármily költői és megrendítően hiteles, de sokszor nyers weöresi szöveg „finom ellenpontjaként”.

Iskolai színjátszásnak kimódolt, irodalmi színpadnak túlméretezett, kőszínházi előadásnak fárasztóan nehézkes a vállalkozás. Színészképző stúdiumnak nyilván nem rossz, függetlenül a végeredménytől.¹² Mind a tizenöt közreműködő lelkesen emlékezik meg a felkészülés hat-nyolc hónapjáról, a szabad etüdözésről, a mikro-és makroelemzések gazdagságáról. Igaztalan lenne elhallgatni, hogy valamennyi növendék fel is villanthat többet-kevesebbet a tehetségéből. Vidnyánszky Attila rendezői talentumának kivételességéről szintén informál – közvetetten, legjobb munkái emlékéhez menekülve – a Psyché. De előadás-szervező fegyelméről, ötleteit végigellenőrző következetességéről, a szimultaneista játékmód biztos kezeléséről megint, sokadszor nem.

Adorjáni Panna

Ahhoz képest jól állunk

ESSZÉ A FÉRFITEST-REPREZENTÁCIÓRÓL
HÁROM KORTÁRS MAGYAR ELŐADÁS KAPCSÁN



Burszán Sándor felvétele

Miről beszélünk, amikor férfitestről beszélünk? Vizsgálódó-e a férfitest reprezentációja a színházban, és ha igen, hogyan, milyen elemzési stratégiák mentén? Elsősorban le kell szögezni, hogy a férfitest elemzése nem a női testtel foglalkozó feminista elméletek ellenében, hanem ellenkezőleg, pontosan azok nyomán és örököseként alakult ki. Történetileg ugyanis a feminizmusok, majd a *gender studies* elterjedése, illetve bonyolódásuk és más területekre való beszivárgásuk tette lehetővé a férfikutatások mint tudományág (*masculinity studies* vagy *men's studies*) létrejöttét. E kutatások kiindulópontja, hogy a patriarchális társadalmi berendezkedés nemcsak a nők társadalomban elfoglalt helyére, következőképp a női testre hat, hanem a férfitestet is kondicio-

Vinnai András, Janklovics Péter, Bánki Gergő
A férfiak szexuális világában

nálja. Rögtön megjegyzendő az is, hogy sem a nő vagy a női test, sem pedig a férfi vagy a férfitest nem képezheti egymagában az elemzés tárgyát: a feminizmus második hullámának legfontosabb felismerése volt az, hogy lehetetlen a nők szabadságáról vagy elnyomásáról általánosságban beszélni, hiszen meghatározó különbség van a között, ahogy egy nyugat-európai fehér középosztálybeli nő megéli az elnyomást és a nemek közötti egyenlőtlenséget, és ahogy például egy mélyszegénységben felnövekedett afrikai fekete nő megtapasztalja azt. Nincs tehát alapértelmű nő(i)ség vagy férfi(as)ság, még akkor sem, ha hajlamosak vagyunk a nőt heteroszexuális fehér nőként, a férfit pedig heteroszexuális fehér férfiként tételezni, a „másságokat” viszont rendszerint csak akkor értjük oda, ha azokat valamilyen plusz szóval is jelöljük.

Az alábbiakban *A férfiak szexuális világa*,¹ *A szerelem zsoldosai*,² illetve *Elhanyagolt férfiszépségek*³ című előadások férfitest-reprezentációját vizsgálva megkísérlem

¹ Vinnai András: *A férfiak szexuális világa*. A FÜGE Produkció és Dumasínház előadása. A bemutató időpontja: 2013. december 18.

² Vinnai Andrásné: *A szerelem zsoldosai*. A FÜGE Produkció és Dumasínház előadása. A bemutató időpontja: 2015. október 29.

³ Andrassy Máté – Újvári Milán: *Elhanyagolt férfiszépségek*. Szekecsparádé testhasználat. A FÜGE Produkció és Dumasínház előadása. A bemutató időpontja: 2015. október 9.



Szkárossy Zsuzsa felvétele

A szerelem zsoldosai

körülírni azt, ahogyan a férfit a patriarchalitás, illetve heteronormativitás szemszögéből pozicionálják, és hogy ennek következtében milyen férfiképek és -testek jelenítődnek meg bennük. A három előadás egyik közös nevezője, hogy a felvetett témákat – nevezetesen a férfiak szexualitását, a férfiak testi szépségét, illetve a férfi-nő párkapcsolatot – a szórakoztató színházi profilnak megfelelően meglehetősen könnyed, önironikus és parodisztikus stílussal ábrázolják.

A *férfiak szexuális világának* kiindulópontja, hogy „a férfiak sok mindent szeretnek, sok mindenre vágnak, de természetesen leginkább egy nőre”⁴. Vagyis már a szinopszisban jelzi, hogy a szóban forgó férfiak heteroszexuálisak, majd az előadás rövidebb-hosszabb szkeccsek során keresztül mutatja be, ahogyan ezek a heteroszexuális férfiak mindent bevetnek azért, hogy megkapják, amire mindenekfelett vágnak. A nők elcsábítása és a szexuális kielégülés tulajdonképpen már a gyermekkorban megkezdődik (az egyik első jelenetben a nyolcéves kisfiú teszi ki a kezét a száguldó kocsiból, mivel az ellenszél pont olyan érzést kelt a tenyériben, mint a női mell formája), ahogyan a pornó is már az idők kezdete óta létezik; és így tovább, folytatódik a sztereotípiák sora: a férfi megcsalja a nőt, de akkor sem vallja be, ha a barátnője biztosítja arról, hogy nem hagszik meg; imádkozik Istenhez, hogy a nő mindig akarjon vele lefeküdni vagy őt orálisan kielégíteni; az iskolában azon versenyez fiú osztálytársaival, hogy ki kit akar a kötelező olvasmányokból megszerezni. Az egyik jelenet a nő elnyomás kifordított és karikírozott mása: az önségítő csoport, ahol a férfiak megosztják egymással férfivá válásuk traumatikus élményét, mintha Simone de Beauvoir szállóigévé vált gondolatából táplálkozna: „[a]z ember nem születik nőnek, hanem azzá válik”.⁵ Groteszk hatást kelt az a szkeccs, amelyben a szexuálisan kielégítetlen férfiak végső kétségbeesésükben eldöntik, hogy egyiküket átoperáltatják nőnek, hogy legyen kivel nemi életet élniük – miután elvetik az állatokkal való közösülés lehetőségét. A *cross-dressing* konkrétan visszatér azokban a jelenetekben, ahol nők szerepelnek, de ezek az alakítások kivétel nélkül a kabaréműsorok parodisztikus és felszínes átöltözéseire hajaznak. A szkeccset zenés betétek tarkítják, amelyekben alapszintű angoltudással énekelnek a szexről, a

férfiakról és a nőkről. A jelenetek pedig mind a tartalmi, mind formai szempontból felvállaltan bugyuták és blódek, a férfiakat szexéhes állatokként mutatják be, akik tényleg csak a farkukat képeznek gondolkodni.

Ebben a heteroszexista univerzumban a poén az ügyetlenek, a gyengék, a csajozni képtelenek rovására csattan el: a három férfi a kabarék és szórakoztató műsorok bevett formuláit és fordulatait használva játssza el a bénákat, vagyis látszólag önmagukat teszik nevetség tárgyává. A „baszatlanság” férfinemű problémájának körbejárása viszont az ironikus élc miatt mégis idegen marad. A színészek ugyanis nem a saját elesettségüket, szorongásukat és sebezhetőségüket viszik színre, hanem eljátsszák – mert erejüknél fogva megtehetik – az esetlent. Van ugyan egy jelenet, amelyben egymás pocakját, frizuráját vagy vékony lábszárait pellengérezik ki, de pontosan a túlzásba vitt élcelődés miatt válik még szembetűnőbbé, hogy mekkora különbség van a játszott karakterek és a játsszók láthatóan egészséges fizikuma között. Az előadás humora éppen abból fakad, hogy ha mi, nézők és játsszók felismerjük is saját bénázásainkat a látottakban, megkönnyebbülten konstatálhatjuk, hogy ahhoz képest jól állunk, potensek és emberi kapcsolatainkban sikeresek vagyunk. Az előadásnak ebben a férfiak csetlés-botlásait bemutató görbe tükrében tulajdonképpen az archetipikus heteroszexuális férfi képe kap új erőre.⁶

Míg *A férfiak szexuális világában* a nő konkrét és szexuális értelemben vett hiánya szervezi az előadást, addig *A szerelem zsoldosaiban* éppen a jelenléte: a produkció a férfi és nő közötti romantikus kapcsolatot vizsgálja. Itt is eleve adott a heteroszexuális kapcsolat mint téma és a szórakoztató műfaj mint profil (a színlap „műsorként” írja le az előadást); ez is rövid, humoros szkeccsekben áll össze, amelyeknek szerves részei a két színész (Bata Éva, Vinnai András) által előben előadott dalbetétek. *A szerelem zsoldosaiban* az egyik visszatérő páros a társkereső gyorstalpalót vezető álompár, akik azt ígérik, hogy még az állandóan kalimbán játszó, izzadós tenyerű fura lány-

⁴ Idézet az előadás szinopszisából. Lásd <http://www.fugeprodukcio.hu/eloadasok/repertoar/732-a-ferfiak-szexualis-vilaga.html>, a leltöltés dátuma: 2015. november 25.

⁵ Lásd Simone de Beauvoir: *A második nem*. Ford. Görög Livia, Somló Vera. Budapest, Gondolat, 1969, 197.

⁶ Vö. Murray Drummond: Reflections on the Archetypal Heterosexual Male Body. *Australian Feminist Studies*, Vol. 26, No. 67, March 2011.

nak is szereznek pasit. Az előadás végére sok küzdelem után a fura lány rá is talál fura társára, a macskakezű férfira – akinek egyébként egy előző jelenetben Kolbi, a kutya leharapja a nemi szervét. Egy másik jelenetben a közönség után a férfi előzetes kérésére a nő pizzává változik, majd a férfi megbotránkozása után azzal a feltétellel változik vissza, ha összeházasodnak. Ők később szapanoperára hajazó túlzott drámaisággal vitatják meg, vajon elérkezett-e az idő arra, hogy házaspárként egymás előtt szellentessenek. Egy harmadik jelenetben egy nagy mellű nő a vonatban értetlenkedik, miért hagyják hidegen a vele szemben ülő gazdát mind a félmeztelen címlaplánnyal tarkított magazinjai, mind pedig az ő telt idomai. A *szerelem zsoldosaiban* a férfi és női alakokra egyaránt erőteljes megrajzoltság és már-már abszurdba hajló karikírozás jellemző. Az egymást követő sztereotipikus gegek rendszerint mindkét nem sztereotípiáira rájátszanak, mindehhez pedig a legkülönfélébb parókákat és ruházatokat, kellékeket és odaképzelt tárgyakat igénybe veszik. A bravúr az állandó gyors szerepcserékben, illetve abban rejlik, hogy a színészek képesek egyik elvetemült karakterből azonnal egy másikba váltani – A *férfiak szexuális világához* hasonlóan itt is a *játszó potenciája* kap hangsúlyt a *megjelenített figura „bénaságával”* szemben, ilyen módon pedig óhatatlanul hierarchikus viszony képződik a színész és szerepe között.

A játsszó és az általa megtestesített figura ilyen típusú látványos egyenlőtlensége a legkevésbé az *Elhanyagolt férfiszépségekre* jellemző: ez az előadás ugyanis éppen sággal a két színész igencsak látványosan eltérő fizikumából indul ki. A 162 centi magas, manószzerű Újvári Milán és a 198 centis, csontos arcú, kopaszra nyírt Andrassy Máté a produkció ötven perce alatt egy szál alsóneműben balletoznak és birkóznak, élcelődik és bohócodik. A jelenetek jelentős része rajzfilmekre, számítógépes játékokra és akciófilmekre emlékeztető geg-sorozat – amikben rendszerint a két test különbsége vizuálisan és poénként érhető tetten. Míg Andrassy egyértelmű erőfölényével hatalmaskodik társa felett, addig Újvári leleményességének köszönhetően jár túl a másik eszén. Közös táncuk tulajdonképpen macskagégér harc, amelyben mindegyre megpróbálják legyőzni egymást, mintha a közöttük levő fizikai és alkati különbségeket szeretnék kiegyenlíteni. A két férfi interakciója aszexuális jellegű, és leginkább az állatok birkózását vagy szuperhősök csatározását idézi. A megjelenített erőszak – legyen bár teljességgel elrajzolt és

jelzésszerű – mégis valamilyen ellentétet és feszültséget teremt a játsszók között, amelynek feloldása a néhol civil, néhol pedig a karikatúra szellemében megkomponált bajtársiasságban és barátságban rejlik.

A férfitest reprezentációjának szempontjából az előadás azon jelenetei a legproblematisabbak és egyben legizgalmasabbak, ahol ez a személyes kapocs megjelenítődik, vagyis ahol a két férfit emberi mivoltukban, nem pedig különféle párbaj-paródiák sorozatában látjuk. Rövid pillanatok erejéig fel-felcsillan egy lehetséges történet-szál, amely a két férfi emberi kapcsolatáról szólna, de nehéz eldönteni, hogy ez mennyiben tudatos döntés vagy mennyiben a koreográfiákból adódó testi közelség következménye – mindenesetre ezek a pillanatok kidolgozatlanok és reflektálatlanok maradnak; ellenkező esetben az előadás irányt váltana. A két férfi közös tánc ugyanis valamely heteroszexuális férfibarátságból indul, éppen a női test hiánya⁷ teszi lehetővé, hogy a két magára hagyott heteroszexuális férfi „csak úgy” együtt táncoljon; vagyis egyértelmű, hogy a két férfi közössége nem szexuális értelemben értendő. Az előadás egyik pontján viszont félig viccből elkezdik felfedezni egymás testét, hogy aztán – ugyancsak félig viccből – elcsattanjon közöttük egy csók, ami után „megjártott” zavartsággal kezdenek nagyon „férfias” dolgokat csinálni, mintegy megpróbálva visszanyerni heteroszexuális ártatlanságukat. A félig kíváncsiságból, félig heccből elcsattanó csókra kihegyezett epizód mindenképpen kilóg a többi szkeccs közül, hiszen itt valami valóságosan megtörténik, ami által a fokozatosan egymásra izzadó, szinte teljesen meztelen testek közelsége új értelmet nyerhet. A jelenet dramaturgiai szempontból azonban hibának tűnik, hiszen az előadás nem számol a két csupasz férfitest ilyen mértékű közelségének konnotációival és lehetőségeivel, ilyen módon pedig a csók pontosan a struktúra gyenge pontjára világít rá. Az *Elhanyagolt férfiszépségek* ugyanis a férfitest szexualitását egyértelmű dichotóm rendszerben gondolja el, ahol a két test közös játéka, párbaja és intimitása még akkor is megmaradhat mindenféle szexualitástól mentesnek, ha a jelenetek pontosan a (pár)kapcsolati dinamikáról szólnak. A csók mint homoerotikus elem eszerint pontosan a két férfi közötti más-ság lehetőségét, a heteroszexualitás elbizonytalanításának esélyét hivatott tagadni – megtörténhet, és mégsem lesz komolyabb következménye, tehát lényegtelen.

Az egészséges és heteroszexuális test szempontjából tehát a különféle – akár szexuális, akár egyéb típusú, a normát nem teljesítő (nem csak) fizikai – másságok vagy nem létezőnek tekinthető, vagy a humor tárgyát képezik. Más szóval: az egyes férfibrázolások vagy valamilyen másság ellenében, vagy a másság lehetőségének elutasítása révén értelmeződnek. A fenti három előadás ugyanakkor a nézőközönséget is egészséges testűnek és heteroszexuálisnak tételezi, hiszen ha együtt nevetek, igazolom, hogy én is közéjük, az erősek, a potensek közé tartozom, s nevetésünk a „gyenge és védtelen” ellen szól, megsemmisíti azt. Ha nem nevetek, vagyis nem szórakozom, akkor viszont érvénytelenítem az előadást, amely műfajilag pontosan az én nevetőizmaim megmozgatására szakosodott.



Bandinszky-Tolvaj, Annus felvétele

⁷ Andrassy Máté egy interjúban a címre utalva megjegyzi, hogy az „elhanyagolt” jelző pontosan a nő hiányára utal. Lásd <https://www.youtube.com/watch?v=MlgVeXfCivo>, a letöltés ideje: 2015. november 25.

Rádai Andrea

Egyben lenni

VÁLTOZATOK A NŐI TESTRE AZ EGYASSZONY CÍMŰ ELŐADÁSBAN

Egyasszony. Ösztönös zsenialitás sugárzik a címből, mely egyrészt a szavak fájdalmas egyszerűsége folytán rögtön közösséget kovácsol – amibe én is beletartozom. Én is egy asszony vagyok. Másrészt az egybeírás által jelenvalóbbá válik benne a nő test.

Az a női test, aminek annyi, de annyi dolga van élete során: kigömbölyödni (itt-ott), kívánni-élni, megfoganni, tágulni, szülni, szoptatni, azután is kívánni-élni, feszesnek maradni... Mindig van valami teendő, mindig van min izgulni – és olyan az egész világon nincs, hogy egy női testnek mindig minden úgy menne, mint a karikacsapás. Emiatt olyan ambivalens, problematikus és sokszor szorongató a nő viszonya a saját testéhez.

Az *Egyasszony* ezekről a nem-megfelelésekről és az emiatt érzett büntudatról is szól – és a külső szemlélő számára is elviselhetetlennek tűnő szenvedésről, a reményről, a talpra állásról és az autonómiáról, melynek köszönhetően végül magára talál a női test. Ez a folyamat jól látható Paczolay Béla rendezésében: a női test magára talál a színpadon is.

A narrátort Tenki Réka játssza, akinek tehetsége és alkata is lehetővé teszi, hogy nagy utat járjon be a csitritól az érett asszonyig. Játékában benne van az út és a megérkezés: egyszerre éli és meséli a történeteket. Az előadás lényegében egy orvosi váróban játszódik, olyan térben, amiben a székek elsődleges feladata mintha az lenne, hogy kerüljessék őket. (A díszlet és a jelmez Kálmán Eszter munkája.) A mennyezetről lógó neonlámpák fokozzák ezt az SZTK-hangulatú, részvétlen ri-

degséget, ráadásul az előadás legfeszültebb pillanataiban kezdenek el elviselhetetlenül zúgni-sisteregni. (Barabás Béla a mestere ennek a zajzenének.)

Amikor Tenki kimondja az első mondatot („Maga héthetes terhes, gratulálok”), nem látszik a teste. Aztán előjön a paraván mögül egy naiv kislány: idétlen kozmetikusköpeny, szürke cicanadrág és fehér papucs van rajta.

És elkezd mondani. Közben tétován járkal ide-oda, babrál, izgul, leül velünk szemben, beleharap egy almába, de aztán meggondolja magát. A sporttáskája fülébe mint egyetlen biztos pontba kapaszkodik. Az első gyermeke születéséről beszél: a szülésze két gyorsító injekciót is beadatott neki, hogy idejében odaérjen a felettesével vívott teniszmeccsre; az elbeszélő kislánya emiatt lett testi és értelmi fogyatékos. Tenki megemlíti, hogy Kádár doktor jóképű, de a szeme hideg – bizarr, ahogy a teste „lekíséri” ezt a megjegyzést, ahogy kacérkodva megrezdül a válla az SZTK-fényekben, a megalázottság, a fájdalom és a félelem érzéseinek közepette.

Amikor végre hazaviheti Zsuzsit, otthont varázsol: párnákat rak a fehér műanyag székekre, zenélő forgót hűz fel a paraván mögött, boldogan sűrög-forog, kerülgeti a bútorokat. Amikor Zsuzsi egészségi állapotáról van szó, kék mappát szorongat a kezében. Amikor agresszív és bántalmazó férjéről beszél, tétovábbá válik a mozgása, a teste ugrásra (védekezésre) készen megmégfeszül. Felfedez egy csak számára látható foltot az egyik széken, minden dühét, elkeseredettségét és

www.szinhaz.net

A Színház folyóirat online kiadása, a laptól eltérő tartalommal

E-dráma: Züfec

Heti három kritika: Katona, Pesti Színház, Opera, Molnár Csaba, Radnóti, Budaörsi Színház



Schiller, Kata felvétele

Tenki Réka

frusztrációját a piszok eltávolításába veti, úgy dörzsöli, mintha ettől változhatna meg az élete.

Megemlíti, hogy a férje elégedetlen az ő külsejével. Tenki egy kicsivel később megáll, végigméri magát, mintha tükörbe nézne. Külön megnézni a mellét – talán most öltött „végleges” formát a teste a szülés és a szoptatás után –, majd megadón, törődötten, fáradtan ejti le vállait. Hiába a dac, az ellenállás, titokban elbizonytalanodik minden egyes, a külsejére vonatkozó megjegyzéstől. Egyasszony akkor érzi magát szépségesnek, ha önazonos. Ha szeretik, megbecsülik. Ha nincs lelkifurdalása amiatt, hogy a teste nem képes a tőle elvárt működésre – amiatt, hogy nem tudott egészséges utódot a világra hozni.

De aztán továbblép. Asszonyosan kényelmes kontyba tűzi a haját, teszi a dolgát. A dacból határozottság lesz. Leveti a kislányosan idéltlen kozmetikusköpenyt.

Vagyis már épp elkezdi történni vele valami, amikor teherbe esik, és a harminchatodik héten kiderül, hogy a magzata egy fertőzés miatt nem fejlődött rendesen. Meg kell szülnie halott gyermekét. Azt hiszem, ez a legszörnyűbb és legfel-foghatatlanabb dolog, ami egy nő testével történhet. És ami mindezzel szemben áll: a kórházi közeg, amit a rideg rutin és a részvétlenség vezérel. Hogy anyukának szólítják azt, aki még világra sem hozta halott gyermekét. Hogy vállrándítással intéznek el mindent, ami a magzat testével történik. Rajta ül? Nem baj. Leesett? Nem baj. (Olyan jó lenne most ideírni azt, hogy szerencsére azóta minden más lett! De nem lett... Egyedül az tölt el reménnyel, hogy egyre hangosabbak a méltatlan viszonyok ellen tiltakozó hangok. Köszönet érte többek között Péterfy-Novák Évának is.) Tenkinek a mozdulataiba van kódolva a tragédia, mintha a teste külön is játszana. Ül velünk szemben, és szinte a saját izmaimban érzem, milyen merevek a végtagjai és a nyaka. Kétoldalt a székre kapaszkodik – ezzel a mozdulattal fogja leemelni a saját súlyát a halott babáról.

De aztán továbblép. Elhagyja a férjét. A papucsot csinos cipőre cseréli, és piros ruhát vesz fel. (És telitalálat ez a ruha: a hétköznapi-nál kicsit elegánsabb, finoman nőies, de nem kihívó... Nemcsak egy ruha, hanem *valakinek* a ruhája.) Tenki közben megöregszik és megszépül a színpadon. Egy olyan nővé válik, aki tudja, mit akar. A teret is kezdi belakni, a saját dolgait helyezi el benne, nyomokat hagy: vállfára akasztott ruhákat

pakol ki, köztük egy aprócska, kötött pulóvert – ekkor születik egészséges fia a második kapcsolatából.

Talpra áll, új életet kezd, és aztán eltemeti a lányát.

Ezen a ponton válik végképp világossá, hogy a színpadi fikcióban valóban a felidézés, a visszaemlékezés gesztusa a legerősebb. Tenki előre, szinte szertartásosan készül erre az utolsó vallomásra – emiatt az az érzésem, hogy az elbeszélő számára a most következő részt a legfontosabb elmondani. Hátrahúzza a székeket, egy sorba rendezi őket, egyet kitesz a színpad elejére, középre. Ez a tér már az övé. Rendet teremtett abban a káoszban, amelyben az előbb még oly idegenül csetlett-botlott. A saját képére formálta a körülötte levő világot.

Felvesz egy fekete kabátot, és leül velünk szemben. És mondani kezdi. De ekkor már megérkezett a saját testébe.



Hozzátenni magamat

BESZÉLGETÉS KOVALIK BALÁZZSAL

Kovalik Balázs nem teljesíthette ki az Operaház művészeti igazgatójaként végzett munkáját, de emlékezetes rendezéseket hagyott hátra. Németországban sikeres és keresett rendező, és 2012 óta a Bayrische Theaterakademie operaénekes mesterszakát építette föl és vezeti. Távozása óta 2015-ben rendezett először újra Magyarországon, Wagner *A bolygó hollandiját* a Müpa-beli Wagner Napokon. De nemcsak erről beszélgettünk.

– Tisztázzuk a manapság sokat használt „félíg szcenírozott” előadás fogalmát, mert szerintem te mást értesz ezen, mint ahogyan általában használják.

– Ez egy előadás kidolgozásának módját jelenti. Tíz nap alatt – amennyi, mondjuk, a Müpában adatik egy új Wagner-darab próbájára – nem lehet kísérletezni, valami újat felfedezni, egy hozott szerepfelfogást megváltoztatni. Van másik irányzat is, amely az operajátásban a színházszerűséget fogalmazza meg, vagyis ahol az előadók egy produkcióra társulattá formálódnak, és hosszú időn keresztül kiérlelik az előadást. Akinek van már egy gesztusrendszere a sze-

rephez, azt nem lehet ennyi idő alatt megváltoztatni. Ezért tartom ezt a fél-szcenírozottságot fél-nek: az a része hiányzik, hogy együtt, kérdés-felelek formában eljussunk valahonnan valahova. Itt inkább az a helyzet, hogy van egy látomás, egy koncepció, amit én hozok, és abba „beállnak” az énekesek. A félíg szcenírozás az én felfogásomban nem azt jelenti, hogy csak néhány kellék és néhány díszletem van a színpadon, és az énekesek frakkot viselnek.

– Akkor az elnevezésben van konfúzió, mert a nagyközönség úgy érti, hogy nincs sok díszlet, mozgás, kulissza stb. Te pedig az alkotáshoz rendelkezésre álló időről beszélsz.

– Az elnevezésekkel valóban probléma van. Ilyen alapon a *Mozart-maraton* [a három Mozart–DaPonte-opera Kovalik rendezésében a Millenárison – A szerk.] is félíg szcenírozottnak számít, mert nyolc szék, egy kötél, két alma, egy faláda és néhány papírlap szerepelt benne. Ehhez képest öt hónapig próbáltuk. Vagy Peter Brook rendezései, például a minimalista *Don Giovanni*. Ezt ostobaság a látvány felől megítélni és elnevezni – sokkal fontosabb, hogy mi hogyan születik. Azt tapasztalom, hogy az embereknek fogalmuk

sincs, hogyan jön létre egy előadás.

– *Nem is kell, hogy tudják. A közönség a végeredményt látja, és nem is onnan kellene közelítenie, hogy hogyan készül.*

– Ez így is van rendjén. De ahogy egy gyorsétteremben tudod, hogy másfajta ételre számíthatsz, mint a Michelin-csillagosban, nem baj, ha ezzel egy színházi előadásnál is tisztában vagy. Más várható egy improvizációs esten, és megint más egy műhelymunkában készült előadáson. De ez nem tévesztendő össze azzal, amikor a néző „elvárásokkal” ül be a nézőtérre, kész sztereotípiákkal, hogy szerinte aznap este neki mit kell látnia. Persze ez nem magyar jelenség, világszerte így van.

– *A szcenírozott, félig szcenírozott, megrendezett, koncertszerű stb. előadásmódok között szerinted van valami hierarchia?*

– Nincs. Én a magam részéről szeretem a műhelymunkát, a laboratóriumot, a kísérletezést. De egy ilyen háromhetes munka, mint *A bolygó hollandi* volt, azért fontos, mert kihívás, és kizökkent abból a kényelmes tempómból, amikor hat-hét hét van.

– *Te magad sok szokatlan, nem-operai helyszínen rendeztél, mi több, erről is vagy híres – győri zsinagóga, Millenáris, Sziget, Vasúttörténeti Múzeum, szombathelyi sportcsarnok –, ezekre sem volt sok idő. Ezek a produkciók nem voltak teljes értékűek?*

– De, az adott helyen, adott körülmények között. De nem szabad elfelejteni, hogy azoknak az énekeseknek, akik egy ilyen rövid távú munkára szerződnek, valahol, valamikor, hosszú idő alatt, színházakban, karmesterekkel, rendezőkkel meg kellett tanulniuk, ki kellett dolgozniuk és érlelniük a szerepüket, hogy a félig szcenírozás minőségi szinten jöjjön létre. Ez vonatkozik a karmesterre és a rendezőre is. Ha nem volna olyan munkám, amiben kutathatok, kísérletezhetek, akkor ezt a rövid távot sem tudnám lefutni. Aki mindig csak haknikba zuhan bele, az kiüresedik.

– *A magyarországi operaellet egyik kétségbeejtő összetevője a közönség – amiben természetesen a mindenkori operajátszásnak van felelőssége.*

– Nem mondanám; a felelősség az egész társadalomé, az oktatásé, nevelésé, hogy az mennyire teszi nyitottá, befogadóvá a közönséget. Nem hiszem, hogy például a holland operajátszás sokkal jobb lenne a magyarnál, viszont sokkal jobb közönségük van. Rendkívül nyitottak, érdeklődőek, és szeretettel mennek színházba, ahogy maga a holland nép is nyitottabb, érdeklődőbb és befogadóbb, mint például a magyar. Évszázadok óta járják a nagyvilágot, kíváncsiak arra, mi van a nagy vízen túl.

– *A mai magyar operaközönség nagyrészt maradi. „Modernnek” neveznek egy Verdi-rendezést csak azért, mert van benne egy telefon... És itt persze nemcsak a fogalmak tisztázatlanságáról van szó.*

– A magyar társadalom patriarchális – szereti, ha van egy apukája, aki megmondja, mit kell gondolni és csinálni. Nem nagyon akar önállóan gondolkodni, és fél is attól, ha valaki gondol valamit valamiről. Mentalitásából adódóan ilyenkor gyakran begörccsöl

és dühöng, vagy fanyalog és dehonesztál. A prózai színházak szabadabb gondolkodásra képesek, mert sokféle társulat működik, míg opera valójában csak egy van. A vidéki operajátszás lényegében minimális, nem konkurenciája már Budapestnek, és a fővárosban sem érez késztetést egyetlen államapparátus sem, hogy megbontsa a centralizált operatrösztöt. A XIX. században a megerősödő polgárság többek közt azzal akarta definiálni magát, hogy – arisztokrata példára – hatalmas operaházakat épített, ami nem nyitott színházként, hanem státusszimbólumként működött. Nálunk ez maradt meg.

– *Régi és nyilván végtelen vita, mindkét oldalon érvényes érvekkel, hogy eredeti vagy hazai nyelven játsszunk-e operát. A lefordított szöveg ellen az szól, hogy ha nem is minden, de sok operaszerző kifejezetten a szövegre alakította a zenét.*

– Ez így van. Mégis, az operaházak sok nézőt vesztek azáltal, hogy a közönség nem érti a szöveget. A nyelv azonnal hat az érzelmekre, a zenével együtt pedig fokozottan. Idegen nyelven ezt a hatást kikapcsolod. Nem véletlen, hogy a musicaleket, operetteket fordításban játsszák. Van is közönségük.

– *Wagnerre egyértelműen áll, hogy számára szinte egyenértékű a saját maga által írt szöveg és a zene – másrésztől az ő szövege valóban egészen különleges nyelvi műalkotás.*

– Ezt nem írom alá – Mozart, Verdi vagy Puccini számára éppen olyan fontos volt a szöveg, ez egyértelműen kiderül a levelezésükből. Ligeti György azt mondta nekem, amikor a *Le Grand Macabre*-t rendeztem, hogy ne németül vagy angolul mutassuk be Budapesten, hanem mindenképpen magyarul. Mert ő nem operát írt, hanem zenés színházat. A fordításom nagyon tetszett neki,

és hozzáfűzte, a darabot már sok nyelven hallotta, de zenéjének humora mégis a magyar nyelvi humorral együtt érvényesül a legjobban. A színház pedig akkor hat, ha a közönség felfogja, érti a szöveget.

– *Ezt szolgálná a szövegkivetítő is. Te közismerten nem szereted a kivetített szöveget az operában.*

– A kivetítő a színészre és a színpadi történetre való figyelmet törli, illetve szünteti meg. Ez tény. A figyelmet nem lehet 100/100 százalékban megosztani – valamiről lemarad, aki olvas.

– *Kivetítéssel az opera követhetőbb, és aki nem akarja, nem olvassa. Érdemes-e elvárni a közönségtől olyat, ami irreális: hogy tudja, éppen mit énekel az énekes? Ha meg nem tudja, nem veszít-e túl sokat? Ha csak az énekest hallgatom, lemaradok valamiről, mert nem lehet érteni, hogy mit énekel.*

– Vagy igen, vagy nem. Egyrészt voltak és vannak énekesek, akiknek érthető a szövegmondása. Sajnos sokan nem törődnek vele, mondván, úgyis van szövegkiíró. Kodály idejében követelmény volt a tiszta kiejtés. Ezzel csak azt szeretném mondani, hogy nem lehetetlen. Persze ha egyik oldalon sincs rá igény, az más kérdés. Ugyanakkor a közlés energiája is lehet annyira erős, hogy az embernek ne legyen szüksége a szó szerinti fordításra. Én arra törekszem, hogy a közönség a feliratozó nélkül is megértse a darabot.

**...ahogy egy gyorsétteremben tudod,
hogy másfajta ételre számíthatsz,
mint a Michelin-csillagosban, nem baj,
ha ezzel egy színházi előadásnál is
tisztában vagy.**



– Mik azok a kérdések, amikkel az operajátzás ma szembesül?

– Kérdés, hogy az európai kultúra, a művészet, a zenekultúra meddig marad fenn úgy, amilyennek megismertük. Abban hiszek, hogy a kultúrák változnak, letűnnek, fölemelkednek... Jelen pillanatban eléggé intenzív lett a konzumtársadalmi igény, amely a színház iránt is mutat egyfajta érdektelenséget. Ezzel az operaházak is küzdenek. Minden statisztikai trükközés és öntömjöenező dichimnusz ellenére az operák nézőszáma világszerte erősen csökken. Olaszország egymás után zárja be színházait, Franciaországban a legtöbb előadás csak koprodukcióban képes megvalósulni, és a hatalmas német piac sem hozza azt az előadásszámot, amit tíz-húsz-harminc éve. A budapesti Operának a hatvanas–hetvenes években mintegy hatvanezer bérlője volt.

– Mit kell másképp csinálni?

– Nem tudom, van-e olyan, hogy „kell”. A világ változik, és ebből adódóan a színház is változik. Mindig lesz valami, amit színháznak nevezünk majd, de az éppannyira nem lesz olyan, mint ma, mint amennyire ma teljesen más, mint száz éve. Én ehhez az egészhez nem tudok mást hozzátenni, mint magamat. Nem tudom magamat megmásítani, hogy majd húsz év múlva is érvényes legyek. Én is, mások is jövünk valamilyen világlátással, és vannak, akiknek az tetszik, és vannak, akiknek nem.

Ha tetszik, akkor az továbblép, továbbmozdul valamilyen irányban, ha meg teljes elutasítás fogadja, akkor eltűnik. Vannak labormunkálatok, tendenciák – lecsupaszítani a darabot, zongorával játszani stb. Vannak rendezők, akik szétvagdalják a művet, nem komplex egységként kezelik; például Márton Dávidnak voltak ilyen előadásai, amik nagyon izgalmasak. Egyelőre még nem ez az uralkodó forma az operajátzásban, de lehet, hogy majd egyszer ez lesz a trend. Vannak más kísérletek is, például a véletlenül kített előadások, de még ezek sem változtatták meg a műfajt. Meglátjuk, mi alakul mindebből.

– Küzd egymással a szerzői szándék szentsége meg az „azt csinálunk a művel, amit akarunk”. Mennyire van beleírva a dramaturgia a zenébe?

– Ó, ez egy meglehetősen komplex téma. Egyrészt igen, egy partitúrából kiolvasható egy zenedramaturgia.

Én ehhez az egészhez nem tudok mást hozzátenni, mint magamat.

De mindig minden sokféleképpen értelmezhető, és ha egy örömteli D-dúrt látok, attól még nem tudom, hogy Verdi hogyan örült. Azonkívül lehet egy művel perlekedni is, kritikus szemmel nézni. Ami egyszer érdemnek számított, ma esetleg már elítélendő. A *Három narancs szerelmese*ben a herceg nem hajlandó elvenni a szerezsen szolgálólányt, mert fekete. A szerző rasszista kijelentése mára szalonképtelen. Akkor most betartsam, vagy ne tartsam? Én sok mindennel, amit Wagner fontosnak tart, nem értek egyet. Szerintem egy előadás rendezője jogosult azt mondani, hogy „a művet más aspektusból szemléli”. Az „eredeti” mű, mármint a kottafej és a szöveg, ettől még megmarad.

– A Hollandi rendezésében egy dolog volt, ami azokban is megütközést keltett, akik nagyon szerették: a Kormányos, aki fiatal lányokkal szexel, miközben a kedvesére vágyakozik. Volt ezzel valami szándékod? Vagy egyszerűen hozzád tartozik, hogy ezt ma csak azért is így csináljuk, mert a világ ilyen?

– A jelenet, amely az 1840-es években született, így szól: egy tengerész, egyedül a fedélzeten, álmodozik a csajáról. Ne essünk vissza olyan mesékbe, hogy a tengerész ilyenkor virágot szagolgatott, vagy a lány keszkenőjét puszilgatta. Ami a szöveget illeti, van egy is-

metlődő motívum, „déli szél, fűjjál, fűjjál”, vagyis egy fizikai jelenség, ami az öngerjesztés szinonimájaként jelenik meg. Nem beszélve arról, hogy a „blasen” szó nem csak

fűjást, de erotikus értelemben szopást is jelent. A Kormányos azt mondja, hogy ha jó volt az én gyerelem – elég degradáló, hogy a barátnőjét, szerelmét „mein Kind”-nek hívja –, akkor cserébe egy aranyláncot fog tőle kapni. Ez azt a viszonyrendszert jelzi, amelyben valamit adnom kell a szerelemért cserébe. Az egész előadás egyik vezérfonala a konzumgondolkodás, hogy az emberi viszonyok egy részét sajnos ez az adok-kapok hatja át. Én ebben a dalban nem a szerelmet hallom, hanem egy rettenetesen magára maradt, önstimuláló figurát. Egy előadásban el kell dönteni, hogy kinek az érzelmeit tartom hamisnak vagy igaznak, fontosnak vagy kevésbé fontosnak. Az volt a célom, hogy kibontsam azt a műben megrajzolt társadalmi közeget, ahol érthetővé válik, Senta miért olyan, amilyen. A megváltás keresése ugyanis nem elsősorban a Hollandi, hanem Senta sajátja. Míg az előbbi

nem hisz a megváltásban, addig ő az, aki elvágyódik ebből a szörnyű világból. De nem fogadom el azt a sommás véleményt, hogy mindent negatívan látok, cinikusan kiforgatok. Az előadásban jelen volt a másik oldal is, például Mary mélyen átértett szerelmével a Hollandi iránt abban a társadalomban, ahol a gazdasági és politikai szféra mára tírják társasággá vált.

– *Mertek-e, tudtok-e ti, rendezők, különösen Németországban, bármi pozitívát állítani? Vagy az eleve egyenlő lenne a primitivitással, művészi kompromisszummal? Szerinted ma érvényesen csak tagadva, negatívan, neveltségessé téve lehet rendezni? Nekem ez olykor a könnyebb megoldásnak tűnik. Te mennyire mernél melegséget, empátiát, emberséget, netán reményt színpadra tenni? Az a baj, hogy ilyesmit még kérdezni sem illik manapság. Nekem mindig Almodóvar jut eszembe – ott is van szörnyűség bőven, mégis melegséggel távozik a néző, én legalábbis.*

– Nem hiszem, hogy itt vagy ott másképp látnám a világot. A művek többsége problémákkal, tragédiákkal foglalkozik, még a vígjátékok is, és nem szépelegnek. Az emberségnek, az empátiának a nézőben kell kialakulnia, nem a színpadon. Don Giovanni egyetlen cselekedete sem erényes, mondhatni, egy hazug alak. Mégis szeretjük, és adunk magunknak valamilyen magyarázatot, miért is. De a valós életben is ennyire empátikus lennél, ha a lányodat egy ilyen házasságszedelő felcsinálná és átverné? Nemrég rendeztem Münchenben Martín y Soler *Diana fája* című operáját, tele csupa szeretettel egy felnövekvő generáció iránt, megmutatva lelkesedésüket, de a felnőtté válás keserűségét is. És nem hiszem, hogy a budapesti *Mefistofele* vége bárkinek is ironikus, neveltségessé vagy cinikus lenne, és a *Xerxes*ben is végig az életigenlés fiatalos lendülete volt a jellemző. Sokszor maguk a nézők is beleinterpretálnak valamit a

látottakba, illetve a nem is látottakba. Nagyon örülök, hogy a Kormányos dala alatt továbbgondolták azt, amit én nem mutattam, csak utaltam rá. Amin fölháborodtak, azt konkrétan nem rendeztem meg, az épp az ő fantáziájukban játszódott le.

– *És milyen a Hollandi? Lehet persze szánalmas, mint itt, de miért az?*

– Hősnek nem mondanám. Nagyon erősen látom benne Wagnert és az ő egocentrikus gondolkodásmódját. Rettenetesen büszke, akarnok figura. Ha valaki mindennel, adott esetben Isten akaratával is szembeáll, azt nehéz szerethető embernek ábrázolni. Ha valaki egocentrikus, az kevésbé érzékeny másokra – szeretne szeretni, de képtelen rá. Szerintem ez az önző, adok-kapok szemléletmód majdnem mindenki-re érvényes a darabban. Amíg Júlia, Isolda vagy Violetta nem vár ajándékot a szerelemért cserébe, de Don José és Carmen sem csecsebecsét vár a másiktól, addig a *Hollandi*ban ez egy többször visszatérő téma. Nemcsak a Kormányos, a matrózfeleségek is arról énekelnek, férjüktől ajándékot remélnék, ha jó feleségként várnak rájuk. A lányok dalában a „Liebe” szó még csak el sem hangzik. De aggódni sem nagyon aggódnak a messzi tengeren hajózó férjükért. Nem beszélve Dalandról, az édesapáról, aki az első pillanatban, az első ismeretlen jöttmentnek odaadja a lányát, pénzért. ... Almodóvar világát Almodóvar kreálja, ezt pedig Wagner, és bármilyen rendezésben nézed a darabot, a végén két ember elpusztul. A megváltás-motívumot Wagner csak húsz évvel a premiert követően komponálta a darab végére. Lehet, húsz év múlva talán majd én is ezt a változatot választom.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁCZ JUDIT

Durván munkált anyagok

BESZÉLGETÉS ANTONY HAMILTONNAL

Sosem láttam egérfogót zenélni. Sosem láttam a sötétet, sem a fényt. Sötét és fény ezúttal sem fedi föl magát, színek mögé rejtőzik. De a „kísálatcsapda” igenis dobrobottá avanszál az ausztrál koreográfus, Antony Hamilton társaságában. A Trafóban bemutatott *Black Project 1* és *MEETING* kapcsán arról is beszélgettünk, meddig érhet a művész keze.

– *Ha mi, nézők nem tapsolunk az est végén, akkor talán abba sem hagyják a „muzsikálást” azok a helyes, egérfogóból lett, ceruza-„dobverővel” felszerelkezett zene-robotok? Ki a főnök? Az ember vagy a gép?*

– A *MEETING* nézői gyakran azt gondolják, hogy valamilyen módon én és Alisdair, a társam irányítjuk őket,

pedig ez nem így van. Mind a hatvannégyen egy előre rögzített kompozíció szerint működnek, láthatatlanul kapcsolódnak az őket vezérlő számítógéphez. Rengeteget próbáltunk, hogy időben olyan közel vigyük a saját mozgásunkat a robotokéhoz, amennyire csak lehetséges. Az egyetlen dolog, ami nem kiszámítható, az, ha a robotok rosszul vannak behangolva. Ezek a szerzetek igazán aranyosak, olyan keményen dolgoznak. Azt hiszem, a közönség elsősorban ezért gondolja, hogy tapssal, bármi mással irányíthatóak. Ezzel szemben mi, akik minden idegszálunkkal arra koncentrálnak, amit csinálunk, egyszerűen gépszerűnek tűnünk, veszünk az emberi mi-voltunkból. Szeretem ezt a játékot, mely felveti a kérdést: kivel is érzünk együtt? A gépekkel vagy az emberrel?



Antony Hamilton és Alisdair Macindoe a Meetingben (Trafó)

– *Ha már MEETING: hogy találtak egymásra Alisdair Macindoe-val?*

– Évekkel ezelőtt már volt alkalmunk együtt dolgozni, akkoriban Alisdair táncosként szerepelt általam készített koreográfiákban. A hangok, a hangszerépítés iránti vonzalmát csak később fedeztem fel. Eljártam hozzá bütykölgetni. Régi elektronikus berendezéseket szedtünk szét, s építettünk belőlük új zeneszerszámokat. Elképesztő dolgok kerültek ki a kezei közül! Valamivel később elhatároztuk, hogy létrehozunk egy hangkompozíciót. Nem volt ez ismeretlen terület a számára, hisz készített már hangkompozíciókat/felvételeket mások számára is, de első ízben történt, hogy élő hanggal kellett dolgoznia.

– *Mindketten Melbourne-ből érkeztek. Hogyan jellemezné a kortáránc-életet arrafelé?*

– Mivel Ausztrália hatalmas, külön érdemes tárgyalni azokat a helyeket, ahol a kortárs tánc koncentráltan van jelen. Ilyen Melbourne, Sydney és Adelaide. Melbourne nagyon aktív, mondhatni, a kortárs ausztrál tánc centruma. Rengeteg ember dolgozik ezen a területen, sok a független munka, itt születik a legtöbb előadás. Van három-négy nagyobb szervezet/társulat, mely támogatólag lép fel a szakma egészét illetően. Ilyen társulat a Chunky Move és a Lucy Guerin Inc, melyek platformot teremtenek a

...sosem akarom túlságosan erős tartalmi összefüggésrendszerbe illeszteni a munkáimat, szeretném megtartani a sokféle értelmezhetőséget, a nyitottságot...

művészek számára, hogy előadásokat hozhassanak létre, illetve hogy bemutathassák azokat. Létezik egy Dancehouse-nak nevezett független tánchelyszín, mely remek nemzetközi és helyi munkákat mutat be. További fontos intézmény az Arts House, mely kurátori megközelítését illetően az itteni Trafónak felel meg. Vibrálóan életteli a táncszakma Melbourne-ben.

Az emberek komolyan veszik magukat, számukra ez munka, nem szórakozás. De tényleg. Gyakran úgy érzem, általam akaratlanul is némi humor csempésződik a szakmával folytatott párbeszédbe.

Ugyan mások munkáiban is tetten érhető a humor, de az többnyire ironikus felhangú. Jómagam szintén komolyan veszem a munkát, rengeteg energiát és szenvedélyt teszek bele, mindemellett teret engedek a humor megjelenésének azáltal, hogy nem titkolom: az előadó kiszolgáltattott önnön tökéletlenségének. Úgy kell ezt elképzelni, mint valamiféle fizikai *stand up comedy*-t. A humor azáltal van jelen, hogy valaki a maga pusztán önvalójában, tökéletlenségében jelenik meg a színen, s ez a megmutatkozás vicces és egyben nyugtalanító.

– *Vagyis ezek az előadások egészen más módon akarják kibillenteni a nézőt, mint például Gideon Obarzanek és a Chunky Move nemegyszer szatirikus humorú, brutális opusai. Mi jelent motivációt az ön számára?*

– Igyekszem minden projektet olyan kísérleti tereppé alakítani a magam számára, ahol új felismeréshez juthatok. A munka többnyire valamiféle fizikai felve-

téssel vagy szituációval veszi kezdetét. A *MEETING* alapja például egy „technikai gyakorlat”. Látni akarunk, meddig tudunk eljutni a mozgásötletek minél összetettebbé, komplexebbé formálásában, illetve hogy meddig bonyolíthatjuk a mozgás időzítését a magunk számára, hogy a mozdulat még kivitelezhető legyen. A néző ezáltal egyfajta fizikai kihívásnak lesz tanúja, miközben nem kizárt, hogy a gyakorlat nem sikerül, hogy elhibázzuk. Érdekel a kudarc lehetősége, mert feszültséget szül. Máskor inkább a környezet foglalkoztat, a tér, s ahogy abban létezőnk. A soron következő munka például egy mozgó pódiumra épít. Itt a test helyzete válik vizsgálat tárgyává, vagyis hogy hogyan reagál a test egy effajta szituációra. Ilyenkor az történik – anélkül, hogy akarnám, tervezném –, hogy magától fölsejlik egyfajta narratíva vagy téma. A fizikai szinten történő munka ugyanis képeket szül.

– *A másik, a Trafóban bemutatott koreográfia már a nevében utal erre a képiségre. Pontosabban a kép-telen-ségre. Miért lett fekete a Black projekt 1?*

– Egy korábbi darabom, a *Blazeblue online* mind színek, mind dizájn tekintetében szivárványos. Az volt a célkitűzésünk, hogy a darab során minden tevékenység, akció, minden, amit a test tesz, valamilyen vizuális nyomot hagyjon maga után. Minden jelenet más-más módon kreál egy imidzset a mozgás terét kijelölő fehér vásznon, mely a darab végére tarkává válik. Az így létrejövő vizuális művészeti alkotás stílusát tekintve a streetkultúrát, a hip-hop és a graffiti világát idézi meg. Ezt követően akartam csinálni egy olyan darabot, melyben hasznosulnak a *Blazeblue online* térátalakításra vonatkozó vizuális ötletei, de amelyből kizárok minden lehetséges összefüggést és tartalmat. Tudom, a kontextus teljes kizárása képtelenség, de a vizuális referenciák megszüntethetők, amennyiben minden fekete. Minden. Az igazság az, hogy a színpad inkább fekete-fehérnek tűnik, semmint feketének, a szürke tónusok pedig eleve a fekete-fehér filmeket idézik. Az első tíz perc után megjelenő fehér vonal vakítóan fényes. Szeretem a fénynek ezt a fennhatóságát...

A munkámban a referenciák egyrészt az én személyes történetemből jönnek, másrészt a nézőéből. Fontos, hogy sosem akarom túlságosan erős tartalmi összefüggésrendszerbe illeszteni a munkáimat, szeretném megtartani a sokféle értelmezhetőséget, a nyitottságot. Csak képeket adok. Bizonyos szempontból egyszerűsítem a néző számára az utazást.

– *Hol kezdődik Antony Hamilton utazása?*

– Sydneyben születtem, héttől húszéves koromig balettet tanultam. Jó voltam benne, de egészen mélyen mégsem érintett meg.

– *Nem akart Anyegin lenni?*

– Akartam volna... De a balett mellett már kezdettől fogva foglalkoztam breaktánc-

cal, hip-hoppal is. A nyolcvanas évek Ausztráliájában felnőni, Michael Jackson és a breaktánc hatása alatt – meghatározó élmény. Minden tekintetben normális ausztrál kölyök voltam. Az említett két, egészen különböző stílus vagy műfaj olyannyira részemmé vált, hogy felvételiztem az Ausztrál Balettiskolába



(Australian Ballet School), mivel azonban nem vettek fel, egy kortárstánc-iskolában folytattam a tanulmányaimat, Perthben (West Australian Academy of Performing Arts). Perth valószínűleg a világ legelzártabb helye. Szerencsésnek érzem magam, amiért oda kerültem, máskülönben nyilván nem gondolkodtam volna el olyan kérdéseken, melyek a jelenlegi munkáim alapját képezik.

Három ott töltött év után tettem egy hat hónapos kitért New Yorkba (State University of New York) 1998-ban, és mikor visszatértem – be sem fejezve a kurzust –, elmentem az Australian Dance Theater meghallgatására. Akkortájt Meryl Tankard vezette, s noha sikerre vitte a társulatot a nemzetközi szinten, a társulat vezetősége elküldte őt. Azt szerették volna, ha a társulat többet turnézik Adelaide régiójában. Garry Stewart vette át a vezetést. Mivel a táncosok Meryllel tartottak, tíz hely ürrült meg egyszerre, ami igen szokatlan egy társulat életében. Nekem s az akkor végzős táncosoknak ez hihetetlenül nagy lehetőség volt. Ilyen csak egyszer adatik az életben. Otthagytam az egyetemem és mentem. Garryt a legkülönfélébb műfajok – balett, break, akrobatika – egybefonása érdekelte, s erősen használta a táncosok képességeit, keményen igénybe vette a testünket. Ez nem az a fajta fizikai munka, melynek intenzitása az év minden napján kibírható. Egy elit atléta a versenyre összpontosít, van pihenőideje. Nekünk nem volt. Három remek évet töltöttem ott, de aztán Melbourne-be költöztem, mert ahogy mondani szokás, hajtott tovább a viszke-

A nyolcvanas évek Ausztráliájában felnőni, Michael Jackson és a breaktánc hatása alatt - meghatározó élmény.

geit, keményen igénybe vette a testünket. Ez nem az a fajta fizikai munka, melynek intenzitása az év minden napján kibírható. Egy elit atléta a versenyre összpontosít, van pihenőideje. Nekünk nem volt. Három remek évet töltöttem ott, de aztán Melbourne-be költöztem, mert ahogy mondani szokás, hajtott tovább a viszke-



Schiller Kata felvételei

tegség. Sokan mondták, hogy nem vagyok normális, három év nem ad elég gyakorlatot. Azonban Melbourne hívott engem, éreztem, hogy egyszerű, izgalmas dolgok történnek arrafelé. Ekkor még csak öt éve működött a Chunky Move, nagyon fiatal társulatnak számított, de rendkívüli dolgokat csináltak. Szerettem volna Gideon Obarzanekkel dolgozni.

– A *Chunky Move*-val s a *Lucy Guerin Inckel* folytatott munka után pár éve mégis az önállósodás mellett döntött.

– A saját munkáimra akartam fókuszálni ahelyett, hogy minden időmet a mások projektjeiben való szereplés töltsi ki. Elmondható, hogy néhány munka rendkívül igényli a személyiségedet, a személyes megközelítésmódot, más munkák meg egyáltalán nem, mert specifikusabbak annál, s mert előírják, hogyan kell mozognod, mit kell tenned. Őszintén szólva jobban szeretem ez utóbbiakat, melyekben az adott koreográfus elképzeléseit kellett követnem, s nem kellett hozzátennem a magamét. Mindig is úgy éreztem, hogy az ötleteket szívesebben tartogatom saját koreográfiáim számára.

– *Hogyan, mi alapján választja ki a táncosait? Mi a fontos, a technika vagy a személyiség?*

– Ez ténylegesen a projektől függ, s mindig változó. Először is, nem lehet folyamatosan dolgozni, mert nem valami nagy az összeg, mely a támogatásokból nyerhető. Másrészt a káosz lehetőségével mindig számolni kell. Előfordulhat, hogy olyan emberek kerülnek a projektbe, akikkel még sosem dolgoztál azelőtt. Lehet, hogy nincs akkora gyakorlatuk, mint amekkorát elvárnál egy adott munkához. Ilyenkor az

történik, hogy a meglévő képességekhez kell formálnom a munkát. Tudom, szörnyen hangzik, de élvezem ezt a helyzetet. Egy kicsit olyan ez, mint mikor durva eszközökkel kell dolgoznod. Ez egy kicsit csorba, az egy kicsit régi, s így az eredmény maga is egy kicsit tökéletlen, befejezetlen. A tánc hosszú ideig megszállottan kereste a tökéletes testet, sokáig én is megszállottja voltam ennek az utópiának, de mára messze távolodtam tőle. A mostani munkáim egyfajta antitézist fogalmaznak meg. Kedvelem a lazán, durván megmunkált dolgokat.

– *Mi a helyzet az ausztrál bennszülött hagyományokkal? A kérdést a MEETING doboló robotjainak szinte primitív zenei egyszerűsége juttatja eszembe... Él önben valami kapcsolódás ehhez a kultúrához?*

– Tudatosan biztosan nem. Talán a tudatalatti ilyen módon dolgozta föl azt, amiben benne élek, ami körülvesz. De mi számít mára helyi hagyománynak? Még a nyelv is egyre marginalizálódik. Őrület, hogy mindenki beszél angolul. Úgy érzem, talán az én generációm az utolsó, amelynek még van helyi identitása. Egyre jellemzőbb, hogy már csak nemzetközi identitásról beszélhetünk, mivel mindannyian, akik ezen a bolygón élünk, ugyanazokhoz az információkhoz férünk hozzá.

– *Ez ijesztő?*

– Igen. Nem szeretem ezt, mert... nem is tudom. Részvétellel töltenek el az identitásukat veszített helyek, de... talán ez a folyamat jót tesz a kapcsolatoknak.

– *Jót tesz?*

– Nem tudom. Nehéz ezt etikai szempontból megítélni. Ez van. Megfigyeled, ahogy végbemegy.

– *Lehet befolyásolni azt, ami történik?*

– Talán egy icipicit. Néhány ember szerint csakis az előtted álló személyre lehetsz befolyással, hogy a dolgokat csak ilyen módon lehet megváltoztatni. Mások meg úgy érzik, tömegekre tudnak hatni. Nem tudom... Azt gondolom, művészként van némi lehetőség, de a művészek többnyire igyekeznek kerülni még a befolyásolás látszatát is. Inkább teret próbálnak nyitni az elme számára, hogy az félre tudja tenni a befolyásoló tényezőket.

– *Folytatva a korábbi metaforát: hol tart jelenleg az útján?*

– Igen érdekes helyen, merthogy van otthon három pici gyerekem. Ők egészen máshová teszik az életemben a hangsúlyokat. Most sokkal többször gondolkodok arra, hogy inkább otthon lennék. Az élet furfangja, hogy épp most kezd egyre érdekesebbé válni az a munka, amibe öt évvel ezelőtt belekezdtem. Számomra manapság az jelenti a legnagyobb kihívást, hogy megtaláljam a család és a személyes érdeklődés, a munka közti egyensúlyt.

– *Meg tudná mondani, mire büszke? Elsősorban nem díjakra gondolok.*

– Mivel nem követtem a hagyományos utakat, büszke vagyok arra, hogy mindvégig bíztam magamban, anélkül hogy tudtam volna, milyen fogadtatásra talál a munkám, mert az egyik legnagyobb kihívás az ember számára túltenni magát az elbizonytalanító kérdésem: megéri ezt csinálni vagy sem?

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

A szomszéd kertje

NEMZETI FESZTIVÁLOK: OROSZORSZÁG, NAGY-BRITANNIA,
ROMÁNIA, LENGYELORSZÁG, NÉMETORSZÁG

Lapunk 2015. szeptemberi és októberi számában vitát kezdeményeztünk a POSZT-ról. Számos színházi ember válaszolt arra a kérdésünkre, hogy mi a teendő a POSZT-tal, mit kéne rajta változtatni, hogyan lehetne a nemzeti fesztivál bajait orvosolni. A vitát nyilván sem megoldani, sem lezárni nem tudjuk. Úgy gondoltuk, egy kis kitekintés jót tenne: megnézni, milyen nemzeti színházi fesztiválok vannak Európában,

mások milyen nehézségekkel küzdenek, a politika hol, hogyan szól bele, a szakma hogyan reagál. Bár egyáltalán nem evidens, hogy mindenütt van nemzeti fesztivál, vagy hogy szükség volna rá. Felkérésünkre öt írás készült el, orosz, angol, lengyel, román és német területről. A szomszéd kertje ezek szerint hol zöldebb, hol egyáltalán nem, de olyan is van, hogy a kritikus értetlenül áll a „nemzeti fesztivál” fogalom előtt.

Pavel Rudnyev

A zárókő

MILYEN VESZÉLYEKEL JÁR AZ ARANY MASZK MEGSZŪNÉSE

Aszínházi közösségen belüli ellentétek és esztétikai csatározások nagyszerű és törvényszerű jelenségek. A gond az, hogy a felszínre kerülő konfliktusokra, azokra a mozzanatokra, amelyekben nem születik egyetértés, oly éberem reagál a kultúrhatalom, amely ma leginkább gyenge pontok után kutat, hogy alátámaszthassa represszív, tiltó döntéseit. Ez azt eredményezi, hogy a művészek, anélkül hogy ennek tudatában lennének, s legtöbbször a legjobb szándék által vezérelve, apropót szolgáltatnak a hatalmi radikalizmus számára, amellyel gyakran nem csupán egyes konkrét művészek szabadságát fenyegetik, hanem a teljes orosz színházi élet atmoszféráját is megmérgezik.

Fontos, hogy értsük és elismerjük: ma, a 2010-es években, az utóbbi huszonöt-harminc év alatt először nem csupán az oroszországi színház fellendüléséről, a színház mint kifejezőmód megszámlálhatatlan különböző megnyilvánulásáról, a színjátszás módjának liberalizmusáról beszélhetünk, hanem arról is, hogy a színházi szcéna Oroszországban mára egységgé coaleszálódott, és beindultak azok az elkerülhetetlenül szükséges konszolidációs folyamatok, amelyekről az 1990-es években és a 2000-es évek elején legfeljebb csak álmodhattunk. Oroszországban közel ezer színház van, s gyakran nem csupán holmi kulturális kü-

lönbözőségeket szigetelnek el őket egymástól, hanem egy nagyon is gyakorlati tényező: a kulturális központoktól való földrajzi távolság. Vannak olyan színházak, amelyeket a központokból csak repülővel lehet megközelíteni, sőt olyanok is, amelyeket csak „zimnyik”-eken, befagyott folyók jegén létesített autópályákon érhetünk el. S az ország földrajzi és közlekedési adottságaiból adódó nehézségekre – akár csak a minden rendszert átható központosításra – a színház világának önmagában nehéz volna megoldást találnia.

De az utóbbi évek legfontosabb vívmányának a vidéki színházi élet autonómmá válása bizonyult. Az orosz színházak tisztában lettek saját súlyukkal, erősségeikkel, lehetőségeikkel. A 2000-es évek végén és a 2010-es évek elején sok regionális színház, színházi fesztivál és szervezet vállalt fel olyan kezdeményezéseket, amelyek nem csupán Moszkva vagy Pétervár segítő keze nélkül valósultak meg, de jelentőségükben és méreteikben sem maradtak el a fővárosi rendezvényektől: a voronyezsi Platonov Fesztivál, a Novoszibirszki Tranzit vagy a Martin McDonagh Fesztivál Permben az U Moszta Színházban és még sok más akció. Tény, hogy ezekre a jelenségekre valóban büszkék lehetünk: a vidéki kultúra túlélése a városi közeg fennmaradásának is alapvető feltétele. A színház városteremtő intéz-

mény. A vidéki színházi szcéna nagyszabású fellendülése a 2010-es években valódi hazafias érzésekre ad okot: a színház, a kultúra még ma is az egyik legfontosabb megtartó erő, otthonosságérzetünk kulcsa a világban. S ez a mai oroszországi körülmények között, ahol elég jelentős migrációs folyamatok zajlanak, a vidék kultúráját pedig többnyire nagyon súlyos munkaerő- és forráshiány sújtja, hihetetlenül fontos dolog.

A vidéki színház mára komoly gyakorlótereppe nőtte ki magát a rendezők, koreográfusok, dramaturgok új generációja számára. Létrejött egy nagyon hatékony rendszer, amelyben a regionális színházak munkát tudnak adni a fővárosi rendezőiskolák végzett növendékeinek (ilyen iskolák alig-alig vannak vagy egyáltalán nincsenek a fővároson kívül), ezzel kompenzálják a munkaerőhiányt, ugyanakkor mozgásteret és tapasztalatszerzési lehetőséget biztosítanak a debütálóknak.

Rendezői vagy koreográfusi karrierre ma annak van a legnagyobb esélye, aki keményen és eltökélten dolgozik egy vidéki színházban, és így lassacskán, a fesztiválokon aratott „visszafogott” sikerek által hírnévre tesz szert, és lehetőségekhez jut a fővárosban is. A legújabb darabokat, előadói technikákat ma éppenséggel a régiók színházaiban kísérletezik ki, s itt alapozzák meg pályafutásukat azok, akik az orosz színházi életet majd húsz-harminc év múlva meghatározzák. Ez egyértelműen felfrissíti Oroszország színházi világának levegőjét, gyorsítja vérkeringését.

Tény, hogy az orosz színház számára ezt a tulajdonképpen nagyon termékeny és működőképes helyzetet épp (bár természetesen nem egyedül) az Arany Maszk fesztivál harcolta ki, amely több mint húsz esztendeje igyekszik egy palettára gyűjteni a vidéki és a fővárosi színházi kultúrát, és egységként mutatni be az orosz színházi világot. Már önmagában az a tény is fontos, hogy Moszkvában minden évben felsorakoznak a vidéki színházi élet legjobb produkciói, a fővárosi előadások versenytársaiként léphetnek fel, és gyakran elviszik a pálmát a városi sztárok elől. Az Arany Maszk megszünteti a nem moszkvai színházakat övező előítéletes idegenkedést – azt a sztereotípiát, amelyet bizony nagyon nehéz felszámolni.

Az Arany Maszk fesztivál az oroszországi színházi élet fejlődésének sajátos zárókövévé vált, lényegesen emelte a vidéki színház presztízsét a fővárosi néző, és ami még fontosabb, a helyi hivatalnokok szemében, akik általában a legcsekélyebb érdeklődést sem mutatják a színház iránt. A fesztivál a színház mint intézmény, mint fontos társadalmi jelenség reklámja.

Ezt a szempontot érdemes figyelembe venni annak, aki a díjak jelöltjeit és nyertesait illető döntéseket kifogásolja. Valójában az országos színházi szcéna e konszolidációjának ténye mellett ezek a problémák eltörpülnek. Bármennyire ellentmondásnak tűnik is, ma az Arany Maszk projektje valóban jóformán az egyetlen lehetséges keret arra, amely az oroszországi színházakat legalább valamelyest egységes rendszer-

be fogja. A többi, a maga profiljának megfelelően elvileg ezeken a folyamatokon munkálkodni hivatott szervezet már a Szovjetunió bukása óta nem rendelkezik az ehhez szükséges kompetenciákkal és energiával. Korántsem a fesztivál külsőségei, a díjátadások és ceremóniák képezik annak legfontosabb részét. Az Arany Maszk erőssége a széles paletta: az összes régió minden típusú színháza részt vesz benne, a parányi bábszínházaktól a nagy operatársulatokig. A két szakértői testület (a zenei és a drámai) az év során végigjárja a régiókat, és kiválasztja azokat a műveket, amelyeket aztán bemutatnak Moszkvában, a másfél hónapig tartó maratoni előadás-sorozatban. Ezen kívül az Arany Maszknak van számos regionális projektje is, amelyek keretében a fesztivál díjazottjai és jelöltjei utazzák körbe a régiókat.

Az Arany Maszk fesztivál a szovjet kultúra romjain született, abban az időben, amikor a színjátszás rendszere tragikus módon lenullázódott. Az 1990-es évek nagyon küzdelmesnek bizonyultak az orosz színházi világ számára, ám a 2000-esekben már felmerült az igény a rendszer és a

színházi céhek megújítására, felfrissítésére. Az Arany Maszk fesztivál, e nehéz idők szülötteként, a színházi szcénában elfoglalt helyzetének és befolyásának köszönhetően képessé vált nem pusztán az aktuális helyzet tükrözésére, de a színház jövőjének prognosztizálására is. A jelöltek kiválasztásánál nem elsősorban azt tartották lényegesnek, hogy az ismert és befutott művészeket elismeréshez juttassák, hanem főleg azt, hogy új neveket, új rendezőket, koreográfusokat, új városokat fedezzenek fel, ahol az ott aktívan alkotó művészek megjelenésével új esztétikai trendek indulhattak virágzásnak. Az Arany Maszk jelöltjeinek listája valójában a színház történelme, aktuális fogadtatása, érverése, de egyúttal elő-rejelzés is, amelyből lemérhető, milyen irányba változik Oroszországban a színházi doktrína.

Mi történt most a fesztivállal? Mivel fenyeget az államgépezetnek a fesztiválra zúduló támadása?

Az Arany Maszk, mint az 1990-es és a 2000-es évek projektjei általában, egyedi kezdeményezés eredményeképpen jött létre. Egy társadalmi szervezet, az Oroszországi Színházi Dolgozók Egyesületének berkein belül született (az egyetlen olyan művészeti egyesület, amely nem hullott szét a Szovjetunió megszűnése után), és a mai napig a szervezet legfontosabb projektjének számít. A díj és fesztivál célja, hogy szakmabeliek értékelhessenek szakmabelieket, hiteles mércével mérve. Ezt a díjat a színház képviselői adják a színház képviselőinek. A szakmán belüli tekintély és értékelés számított. Az Arany Maszk erőssége az a széles paletta, amelyet földrajzi és esztétikai értelemben kínál. Ahhoz, hogy ezt a totális jelleget biztosítani tudja egy hatalmas ország színházi életében, szüksége van a „nemzeti díj” státusára és állami pénzforrásokra, ezért aztán lehetségessé, sőt szükségessé vált az együttműködés Oroszország Kulturális Minisztériumával. Ez az együttműködés a

Az Arany Maszk erőssége a széles paletta: az összes régió minden típusú színháza részt vesz benne, a parányi bábszínházaktól a nagy operatársulatokig.

fesztivál fennállásának egész időszakában sikeresnek is bizonyult, és nyugodtan kijelenthetjük, hogy az Arany Maszk sok tekintetben az orosz kultúra egyik büszkesége, az orosz színházi élet egységének bizonyítéka volt: egy társadalmi szervezet kezdeményezése, amely élvezte az állam hivatalos támogatását. De abban a pillanatban, amikor az orosz Kulturális Minisztérium kultúra helyett ideológiagyártással kezdett foglalkozni, és a kultúrát az állam védelme szempontjából kezdte értékelni, minden megváltozott.

A szokásos tendenciát érhetjük tetten itt is: az önálló kezdeményezéseket háttérbe szorítja az állami megrendelések teljesítése. Rögtön azután, hogy szóba került: az Arany Maszk díjazását meg kellene reformálni, a színházi világ szétrobbant, táborokra szakadt, mivel a Kulturális Minisztériumban a szakértői testületet két olyan taggal bővítették, akiknek a színházi szakmában a legcsekélyebb tekintélye sem volt, nézeteiket pedig mélységes rendpártiság és agresszív konzervativizmus jellemzi. Ez valóságos robbanást okozott: elkezdődtek a botrányok és visszautasítások.

A konzervatív tábor, a rendpárti szakértők reakciójából ítélve a helyzet egyértelmű: a hatalomban van valaki, akinek nagyon nincs ínyére, hogy a sok száz jelölt és díjazott között szerepel Konsztantyin Bogomolov és Kirill Szerebrennyikov neve. Ők ketten csakugyan a rendezői szakma két húzónevének számítanak, s meglehetősen radikális, rendszerint szatirikus, társadalomkritikus darabokat állítanak színpadra, amelyeket a közönség egy része lelkesen, mások pedig irtózatlan fogadnak, ami valójában teljesen normális. E két rendező (plusz néhány más pályatársuk) vezető szerepe nyilvánvaló. Az emberek folyamatosan beszélnek róluk, a közvélemény figyelme mágnesként tapad rájuk, nagy a befolyásuk. Lehetetlen volna egyszerűen kihúzni a nevüket a jelöltek listájáról.

A hatalom ellenvetése az, hogy a kulturális paradigmaváltás elkerülhetetlenné vált. Valóban – a kulturális paradigmák változása elkerülhetetlen dolog. Az eszméket időről időre új eszmék váltják fel. De van egy fontos körülmény: ez egy spontán folyamat, nem lehet kierőszakolni. Épp ezért az állami akarat kényszerű behatolása erre a területre nem más, mint az egyéb területeken is már jól ismert erőszakos felvásárlás. Például: az egyház, amely jól tudja, hogy Oroszországban a színház ma befolyásos intézmény, elégedetlen bizonyos színelőadásokkal. Feltételezhetnénk, ez arra indítja, hogy beruházásnak tekintse a „helyes” színjátszást: hogy megkeresse azokat a rendezőket, dramaturgokat, színházakat, amelyekkel szívesen működne együtt, s forrásokat biztosítsa a vallást pártoló színjátszás számára, hogy alkossanak remekműveket a hitről, a vallásos meggyőződésről, az istenszeretetről. Am az egyház ma nem ezt teszi: nem a konkurens szerepében lép fel, hanem kiegészít és kimetsz minden olyan szegmenst, ami nem tetszik neki. Ehhez hasonlóan a mi-

nisztérium sem valós alternatívát kíván biztosítani a versenyben, hanem „segíteni a munkát” jelszóval alávetni, beleszólni a színházi szcénába.

Meglehet, a mai hivatalnokok nincsenek híján a hazafiságnak, ám hiányzik belőlük a tárgy iránti érdeklődés és annak részletes, megalapozott ismerete. Ki tudja, miért, úgy vélik: tudják, hogyan lehet valamit „kijavítani”, de azt nem tudják, hogyan lehet „létrehozni”, „megteremtteni”. Ahhoz, hogy valaki a színház világában létezni tudjon, hogy segíteni tudja annak működését, ismernie kell a közegen belüli kommunikáció technikáit. Több mint erős a gyanúm, hogy egyik hivatalnok vagy újdonsült szakértő sem tudja megnevezni példának okáért a Hanti-Manysi Autonóm Körzet vagy a Permi Terület összes színházának igazgatóit, vagy hogy milyen színházak vannak egyáltalán ezeken a területeken, hogyan alakultak ki, hogyan fejlődtek, anélkül, hogy rákeresne ezekre az információkra az interneten. Ezeknél a szakértőknél követelménynek számít, hogy ne akarjanak ismereteket szerezni, eligazodni a részletekben, és ne osztozzanak a színház mágikus művészetére iránti feltétlen rajongásban.

A Kulturális Minisztérium fél évvel ezelőtt lecsérélte a minisztériumi ösztöndíjakat elbíráló szakértő bizottság tagjait, s a gyakorló színházi szakemberek helyébe jórészt a színházi közegben ismeretlen emberek léptek. Ennek siralmas következménye látható is: az ösztöndíjak odaítéléséről döntő egyik ülés azért maradt el, mert a jelen nem lévők miatt nem volt ha-

tározatképes. A történet magáért beszél. Ahhoz, hogy valaki színházzal foglalkozzon, szenvedélyre, elhivatottságra, alázatra, megszállottságra van szükség; arra, hogy ne csak a pénzért dolgozzon.

A „kegyvesztett” szakértők pusztán érdeklődésből ma is ugyanúgy elolvassák az új darabokat, mint eddig. Vajon az újak, akiknek ez csupán kötelesség, fognak-e otthonuk magányában új darabokat olvasgatni?

A fesztivál bürokratizálása, az „államérdek” bevezetése a témaválasztás szakmai kritériumai közé ahhoz vezet, hogy az Arany Maszk szakmai befolyása mérhetetlenül lecsökken, és ez elsősorban a vidéki színházi világ számára okoz csapást, azt fogja legyengíteni. Azzal, hogy a fesztivál elveszíti a szabadságát, megszűnik a jelentősége, színházi ünnep jellege is, s a Lenin-díjhoz hasonló „állami intézménnyé” válik.

Ha ez a bürokratizálás tovább folytatódik, az Arany Maszk nagyon hamar elveszti tekintélyét nem csupán a művészek, hanem a nézők szemében is. És ami a legfőbb: banális minisztériumi ügygé válva megszűnik az egységes orosz színházi társadalom összefogó erejévé válni. Az Arany Maszk bukása elsősorban a vidéki színházi kultúra elszegényedéséhez, önszerveződésének gyengüléséhez vezet. A fesztivál bürokratizálása az egész hatalmas színházi világ bürokratizálását eredményezi.

FORDÍTOTTA: IVÁN ILDIKÓ

A fesztivál bürokratizálása, az „államérdek” bevezetése a témaválasztás szakmai kritériumai közé ahhoz vezet, hogy az Arany Maszk szakmai befolyása mérhetetlenül lecsökken.

Andrew Haydon

A nemzet színháza

Nemrég felkérést kaptam a magyar színházi folyóirattól, hogy írjak egy cikket a nagy-britanniai Nemzeti Színházi Fesztiválról.

Ez igencsak ésszerű kérdés volt. Nagyon is segítőkészen még egy sor témát is megjelöltek, amellyel foglalkozhatom, valamint olyan kérdéseket, amelyekre a szóban forgó fesztivált bemutató cikkemben esetleg kitérnék.

Vajon a nemzeti színházi fesztivál nemcsak egy régió, hanem az egész ország legjobbként kiemelt előadásainak „showcase-e” lenne-e?

El tudom képzelni, hogy a cikk nagyszerű lehetett volna, ha nem adódik némi kis probléma: Nagy-Britanniában tudniillik nincs Nemzeti Színházi Fesztivál. Külön fesztiválja sincs Angliának, Skóciának, Walesnek, avagy Észak-Írországnak. Jártam külföldön, tehát pontosan tudom, miféle fesztiválra gondoltak a SZÍNHÁZ szerkesztői: olyasmire, mint a németországi Theatertreffen, a Varsói Színházi Találkozó Lengyelországban, a svédországi Teaterbiennale stb. Miért nincs hát ilyen fesztiválunk Nagy-Britanniában?

A legkínálkozóbb válasz a következő: ami a szerződéseket és a társulatokat illeti, a brit színházak struktúrája jóformán mindenben különbözik az európai kontinens fent említett műhelyeitől. Úgy tűnik, Európában mindenütt másutt a színházaknak állandó társulatuk van, amelynek tagjait legalább egy évre szerződtetik, továbbá a produkciókat repertoárszerűen játsszák. Nagy-Britanniában a társulatokat, nagyon kevés kivétellel, darabról darabra állítják össze. Próbálnak, x hétig játsszák az előadást, és aztán feloszlanak. Logisztikai és gazdasági rémálom lenne, ha bármikor, bármelyik nagy-britanniai városban megpróbálnák összegyűjteni az előző évad tíz művészileg legsikerültebb produkcióját.

Ezen túlmenően felmerül az országban uralkodó gazdasági-ideológiai kultúra kérdése is. Az angliai ember (és egyszersmind az amerikai is, lévén hogy a jelek szerint gazdaságpolitikánkat ez idő szerint az Egyesült Államoktól örököljük „vissza”) csak külföldön jártában fogja fel, milyen mélyen gyökerezik még

„művészeti” kultúránk is a neoliberais kapitalizmusban. Ha létezik Nagy-Britanniában egyenértékű megfelelője a nemzeti színházi fesztiválnak, akkor úgy gondolom, a West Endre való átköltöztetést („West End transfer”) nevezhetjük így. Ez a maga legpozitívabb megfogalmazásában a következőket jelenti: ha egy előadás kiemelkedő népszerűséget ért el egy kisebb színházban, amely csak kis összegű állami támogatásban részesül (valamennyi brit színház a maga költségvetésének jelentős részét vállalati szponzorálásból és privát adományokból fedezi), akkor átviszik egy nagyobb, magántulajdonban lévő színházba, ahol gyakran jóval magasabb helyáratokat szabnak. Ezek a West End-i transzfer-

rek a maguk eredeti formájában általában tizenkét héten át vannak műsoron (mert ebben az esetben sem könnyű az eredeti szereplőket elköteleződés-

re bírni, lévén hogy korábbi filmes vagy televíziós megállapodások tarthatják vissza őket), bár időnként előfordulnak másod- és harmadszereposztások is. A West End-i transzfer a maga legjobb színvonalán művészi kiválóság és közönségsiker találkozását jelentheti. E pályáiv következő állomása az átköltöztetés a Broadwayre, ahol, mint arról értesültem, a jegyárak még magasab-

bak (a King Charles The Almeida előadásán ugyanaz a hely, amelyért az előbemutatókon 9 fontot [12 eurót] kérnek, a Broadwayn péntek este 239,25 dollárba [156 fontba, azaz 211 euróba] kerülhet).

Mindezen túlmenően az a benyomásom – és ezt talán tükrözik a más nemzeti fesztiválokön zajló viták is –, hogy az Egyesült Királyság ellenállással fogadna egy ilyen, abszolút és átfogó értékelésen nyugvó rendezvényt; és ha Londonban tartanák, még többen zsörtölődnének. (Ha pedig Londonon kívül, az lenne a baj.) És egyáltalán nem jönne létre egyetértés a műsorról illetően sem. Mindent egybevetve, tekintettel az Egyesült Királyság színházának jelen szétesett és nyomorúságos állapotára, azt hiszem, ezt a kísértést szerencsésen megúsztuk.

Nagy-Britanniában tudniillik nincs Nemzeti Színházi Fesztivál. Külön fesztiválja sincs Angliának, Skóciának, Walesnek, avagy Észak-Írországnak.

...az Egyesült Királyság ellenállással fogadna egy ilyen, abszolút és átfogó értékelésen nyugvó rendezvényt; és ha Londonban tartanák, még többen zsörtölődnének. (Ha pedig Londonon kívül, az lenne a baj.)

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Miruna Runcan

Örök újrakezdés

A ROMÁN NEMZETI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL

A hagyományosan október végén, november elején Bukarestben megrendezett Román Nemzeti Színházi Fesztivál (Festivalul National de Teatru) már a kezdetektől rengeteg vitát, polémia és indulatot váltott ki, az utóbbi tíz-tizenöt év alatt pedig sikerült teljesen értelmetlenül megosztania a színházi szakmát. A vita okai sokfélék, de ha kissé távolabbról nézzük a dolgot, akkor három, egymáshoz kapcsolódó irányt vázolhatunk fel. Ezek: a fesztivál identitása, szerepe, illetve a válogatás rendszere. Ez a három szempont elengedhetlenül összefügg, de nem annyira a tulajdonképpeni politikai változásokkal (főleg ami az elmúlt évtizedet illeti, hiszen a kultuszminisztérium mindig is a román társadalom legkevésbé támogatott szektora volt, miniszterei rendszerint szédítő gyorsasággal váltakoznak, kompetenciájukat illetően pedig meglehetősen kiszámíthatatlanok), mint inkább a kultúra területét irányító átlátható és nyilvános politikák megfogalmazásának szándékos elmulasztásával.

Mindenekelőtt hadd térképezzük fel a helyzetet. A minisztérium és az UNITER (Román Színházi Szövetség, amelyet az a Ion Caramitru vezet huszonöt éve, aki jelenleg a Nemzeti Színház igazgatója is) egy teljes évtizeden keresztül vitázott a fesztivál tulajdonjogáról, és csak a kétezres évek elejére sikerült megállapodniuk: a fesztivált a főváros polgármesteri hivatalával karöltve elsősorban a minisztérium finanszírozza, a tulajdonképpeni szervezést és adminisztratív teendőket pedig az UNITER látja el. Eszerint a Szövetség szenátusa három vagy négy évre nevezi ki azt az egyedi válogatót, aki maga köré csapatot gyűjt, kitalálja a fesztivál profilját, és kiválasztja az előadásokat, amelyeket az esemény közel két hete alatt bemutatnak. A csapat – az UNITER adminisztratív részlegével közösen – felel az infrastruktúráért, a meghívottakért, a műsor összeállításáért, könyvelésért stb.

Gyakorlatilag a találkozó huszonöt éves fennállása óta sem a minisztérium, sem az UNITER nem kívánta a nemzeti fesztivál identitását és funkcióit kialakítani, nem hozott létre még egy alapszintű „használati utasítást” sem a válogató/kurátor számára (ezt a szerepet hagyományosan egy színikritikus tölti be). 1990 és 2000 között a fesztivált olyan versenyszerű showcase-ként reklámozták, ahol az ország „legjobb”

előadásait mutatják be (díjat osztottak legjobb előadás, díszletterv, rendezés és színészi alakítás kategóriákban), és ahol a produkciók értelemszerűen az ország közintézményeiből kerültek ki (ebben az időszakban a független mozgalom Romániában szinte érzékelhetetlen volt). 1996 és 2000 között, amikor Ion Caramitru volt a kultuszminiszter, az esemény stabil támogatásban részesült, és a relatíve átláthatatlan válogatói rendszer ellenére magas számmal vettek részt rajta román és külföldi kritikusok, sőt, külföldi producerek is. 2003-ban, amikor Ludmila Patlanjoglu volt a válogató, a fesztiválon szervezték meg a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének világkongresszusát.

A versenyszerű működés a kétezres évek elejéig tartott, majd az ezt követő időszakban fokozatosan a független szféra előadásai is bekerültek a fesztivál programjába – bár eleinte igencsak szerény volt a jelenlétük. 2004 és 2008 között Marina Constantinescu kritikus és tévés szakember volt a válogató, és ő volt az első, aki kísérletet tett a fesztivál esztétikájának megfogalmazására: kijelentette, hogy alapvetően a rendezés művészete érdekli, majd olyan showcase-t hozott létre, amelyben többnyire generációk szerint szerveződtek az előadások. A program egy része a „nagy előadások” számára volt fenntartva, ezeket a

...kísérletet tett a fesztivál esztétikájának megfogalmazására...

produkciókat rendszerint a hetvenes–kilencvenes évek klasszikusnak számító rendezői – vagy jövődöbéli

klasszikusok – jegyezték, és kivétel nélkül kőszínházak repertoárjából kerültek ki, ahol lehetőség volt ilyen kaliberű alkotások létrehozására. A program másik része a függetlenek és fiatal rendezők munkáit sorakoztatta fel; vitákat, könyvbemutatókat, kiállításokat szerveztek, és az esemény életében először külföldi előadásokat is lehetett látni.

A fesztivál legprovokatívabb és legvitatottabb szakaszát egyértelműen a 2008 és 2010 közötti időszak jelentette, amely idő alatt Cristina Modreanu volt az igazgató. Modreanu gazdag programot állított össze, a meghívott előadások ellen azonban többen is epésen tiltakoztak, sőt, arra is volt példa, hogy a szaksajtó és az internetes portálok vonatkozó cikkeiben szidalmazták a válogatót. Ez a showcase ugyanis már nem a bizonyos kőszínházak által kedvelt „nagy szerzői előadásokról” szólt, hanem a másféle esztétikával készült és alternatív produkciós rendszerekben meg-

valósított darabokról, amelyeket a mainstream kritika rendszerint vagy művészileg szegényesnek tartott, vagy nem gondolt reprezentatívnak. Cristina Modreanu ugyanakkor létrehozott egy, a pályakezdő művészeket felkaroló projektet, illetve egy másikat, amely az elmúlt évek legfontosabb külföldi előadásait vette szemügyre, és amelynek célja volt többek között az is, hogy a román színházat európai kontextusban értelmezze (láthatóak voltak Foreman, Castellucci, Ostermeier, Warlikowski, Langhoff, Rodrigo García és mások előadásai). Ugyanekkor vetődött fel először a Nemzeti Fesztivál fringe változatának ötlete is. Továbbra is voltak viták és könyvbemutatók, elméleti

szövegek (Schechner, Lehmann stb.) fordításai születtek meg, a Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetemen közösen konferenciákat és workshopokat szerveztek, amelyeken elméleti szakemberek és művészek vettek részt, illetve megalakult egy új színházi folyóirat, a *Scena.ro. Végül A válogató naplója (Jurnal de selectioner)* címmel Modreanu kötetet jelentetett meg, amelyben egyrészt megindokolta a saját válogatásait, másrészt lehetséges megoldásokat ajánlott fel a fesztivál célját és működését illető igen csak égető kérdésekre.

Bár én magam sem értettem egyet minden beválogatott előadás tekintetében Modreanu szakmai szempontjaival, a mandátumát végigkísérő bosszús haraghullámra mégsem tudok racionális magyarázatot találni. Több év távlatából is úgy gondolom, semmi nem indokolhatja azt a mérgező környezetet, amelyet nagyrészt felháborodott kritikuskollégák, illetve azok a színészek és rendezők teremtettek, akik nem kerültek bele az egyes válogatásokba. Jó volna a 2008 és 2010 közötti évekhez kapcsolódó gógös és ádáz vitákat a kritikus kötelességtudat szempontjából megvizsgálni.

Mindezek után közel négy érdektelen év következett: az alulfinanszírozott fesztivált semmilyen koherens programterv nem szervezte – az ekkori igazgatót, Alice Georgescu színikritikust eredetileg átmeneti válogatónak nevezték ki, majd mindenféle magyarázat nélkül meghosszabbították a mandátumát, ahogyan a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetsége romániai tagszervezetének elnökségi tisztjét is szabályellenesen töltötte be nem kevesebb, mint hét éven keresztül. Nem túl sikeres igazgatása alatt a Nemzeti Fesztiválra a lapos konformizmus volt a leginkább jellemző: újra és újra eljöttek a saját manierizmusuktól megbénult „nagy művészek”, igen kevés figyelmet kaptak a fiatal rendezők, a rohamosan növekvő független szféra pedig alig-alig vagy egyáltalán nem reprezentatív módon jelent meg a műsorban – ők egyébként időközben létrehozták saját platformjaikat és fesztiváljaikat. Hatalmas fásultság uralkodott el mind a közönségen, mind pedig a kritikusokon. Az esemény a Szebeni Nemzetközi Színházi Fesztivál (FITS) mellett, amely a kétezres évek eleje óta uralta Románia színházi közegét, már-már nevétségesen alacsony színvonalúnak tűnt.

...mára a Romániai Nemzeti Színházi Fesztiválnak mind a valóságérzékelése, mind az esztétikája, mind pedig a műsorpolitikája érdektelenné vált.

Összegzőképpen: míg 2005 és 2010 között még a keresések terét jelentette, mára a Romániai Nemzeti Színházi Fesztiválnak mind a valóságérzékelése, mind az esztétikája, mind pedig a műsorpolitikája érdektelenné vált. A Cristina Modreanu által 2010-ben kiadott elemzésben felvetett problémák ma is érvényesek: ha a fesztivál gazdaságilag, illetve a vezetése és infrastruktúrája tekintetében nem lehet független, ha a válogatás és a kurátori feladatok ellátása nem valamely letisztázott profil szerint és jól megalapozott használati utasítás szerint történik, akkor a fesztivál

pusztán ködös és impresszionista, az UNITER szenátusának „ízlelővilágától” és a mindenkorai válogatók egyéni „víziójától” túl-

ságosan függő vállalkozás marad.

2015 októberében új hároméves ciklus indult: a kurátor ismét Marina Constantinescu, aki ambiciózus, többretegű programot hirdetett, amely a remények szerint energiával tölti fel nemcsak a művészeket, hanem a lehetséges közönséget is. Nem könnyű feladat! Hamarosan kiderül, hogy sikerrel jár-e.

FORDÍTOTTA: ADORJÁNI PANNA

Közvetlen, komoly, kreatív

Megújult mesterképzés
Veszprémben, az ország
elsőként alapított
színháztudományi tanszékén.

Magyar és európai, elmélet
és gyakorlat, történeti és
kortárs, dráma és színjáték,
nemzetközi kitekintés,
menedzselés és vizualitás,
zene és báb, tudomány és
kreativitás. Eleven kapcsolat
színházi műhelyekkel.

Elérhetőségek:
facebook.com/szituveszprem
http://iktiweb.mftk.uni-
pannon.hu/
e-mail:
irodtanszek@gmail.com

Joanna Biernacka – Paweł Płoski

A Varsói Színház Találkozó - hagyományosan a legfontosabb

1959-től rendeznek évente ismétlődő színházi fesztiválokat Lengyelországban. A hatvanas években már tízre nőtt a számuk, a kilencvenes évek elején pedig már harmincra. Az utóbbi huszonöt évben ugrásszerűen gyarapodtak. A 2013/2014-es évadban Lengyelországban 429 különböző jellegű színházi fesztivál létezett (csak az 2008/2009-es szezon óta 85 új jött létre), köztük 122 nemzetközi, 101 drámai színházi fesztivál, ezek egyharmada verseny jellegű.

A nagyszámú színházi seregszemlében egy kisebb csoportot alkotnak a legnagyobb jelentőségű események – közéjük kell számítanunk az 1965-ben indult Varsói Színházi Találkozót, amelyet a Városháza Kulturális Osztálya hozott létre. A fesztivált kétszer is felfüggesztették, majd újra indították. Első, legendás korszaka 1965–1981 közé esett, amikor ez volt a legizgalmasabb nem fővárosi előadások legfontosabb szemléje. A Varsói Színházi Találkozón soha nem osztottak díjakat, de komoly kitüntetésnek számított, ha egy darab részt vehetett rajta. Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda, Stanisław Hebanowski, Kazimierz Dejmek, Henryk Tomaszewski produkciói gyakori vendégei voltak a varsói találkozónak. Azokban az időkben a Művészeti Bizottság tagjai egész évben járták az országot, megnézték a legérdekesebb előadásokat, de a végleges programot Mieczysław Marszycki, a fesztiválnak hagyományosan otthont adó Varsói Drámai Színház (Teatr Dramatyczny) adminisztrációs igazgatója tárgyalta végig és állította össze – 1965 és 2000 között ő volt a fesztivál szervezője. Az 1981 utáni lengyelországi politikai viharok egyik következményeként felfüggesztették a találkozót, és csak 1987-ben indulhatott újra, a korábbi időszakhoz hasonló alapelvek szerint. 2000-ben a város lemondott az eseménysorozat megrendezéséről a Nemzetközi

Színházi Fesztivál javára, amelyen a világ legérdekesebb előadásait mutatták be. Erre azonban mindössze négy alkalommal kerülhetett sor.

A 2008 tavaszán ismét elindított Varsói Színházi Találkozó szervezését a Maciej Nowak irányítása alatt működő varsói Zbigniew Raszewski Színházi Intézet vette át, és elsősorban Varsó Főváros Polgármesteri Hivatala finanszírozta. Az új lendületet nyert fesztivál kulturális szenzációvá vált, Nowak első két program-sorozata egyaránt művészi és médiasiker volt. A fő program – vagyis az utolsó szezon terméséből kiválasztott lengyel előadások – mellett volt egy tematikus szál is: az ún. „figyelemre méltó” színházak monografikus bemutatása (a białystoki Teatr Lalek bábszínházé és a wałbrzychi Teatr Dramatyczny drámai színházé), 2009-től pedig gyerekeknek készült produkciókat is beemelték a programba.

...soha nem osztottak díjakat, de komoly kitüntetésnek számított, ha egy darab részt vehetett rajta...

Az összes előadásra azonnal elfogytak a jegyek. A végső programot Nowak állította össze. Amint azt Magdalena Raszewska, a fesztiválról írt monográfia szerzője megjegyezte, a Varsói Színházi Találkozó Nowak által meghatározott modellje azon alapult, hogy „azonos időben és helyen kínáltak tíz-egynéhány esztétikai, művészi, eszmei tekintetben teljesen különböző bemutatót, amelyeket alkotóik a saját maguk és lelkes híveik ízlésének megfelelően hoztak létre”. Röviden szólva: azt vetette a lengyel színház kortárs alkotóinak szemére, hogy túl sokat foglalkoznak önmagukkal, s kötelezővé tett trendek szerint alkotják meg előadásikat.

A 2010-es fesztivált az elnöki repügép szmolenszki katasztrófája miatt nem tartották meg, ami kihívta a baloldali művészek tiltakozását. 2012-ben a Városháza a szervező leváltásáról döntött, állítólag azért, mert a fesztiválon bemutatták Monika Strzępka és Paweł Demirski *Szivárványos tribün 2012* című darabját, amely görbe tükörben láttatta a pol-

gármestert, Hanna Gronkiewicz-Waltzot. A hatalom közvetlenül az eseménysorozat előtt jelentette be, hogy menesztí Maciej Nowakot az igazgatói funkcióból, továbbá elveszi az Intézettől a fesztivál szervezését – ami aztán oda vezetett, hogy a találkozók előadásai a hatalom kultúrpolitikája elleni harc legfőbb színterévé váltak, a következő jelszóval: „A színház nem áru, a néző nem vásárló” (lásd erről a *SZÍNHÁZ* 2012. júniusi számában Tompa Andrea írását).

A Városháza a fesztivál szervezését újra a Drámai Színházra bízta, amelyet 2012 óta Tadeusz Słobodzianek, többek között *A mi osztályunk* című dráma szerzője vezetett. Słobodzianek igazgatói ki-nevezése (ezzel párhuzamosan a Teatr Dramatyczny és a 2010-ig általa vezetett Teatr na Wolival való összevonása) a színházi közeg hisztérikus reakcióit és rosszindulatú kommentárjait váltotta ki, a komplexumot gúnyosan „Słoboplexnek” titulálták. Azt a rémhírt terjesztették, hogy az új vezető a fesztivált konzervatív, érdektelen eseménnyé züllesztí, a korábban favorizált alkotók helyett pedig a közepszerű színházi embe-reket protezsálja.

A harmadik fesztivál után világossá vált, hogy semmi ilyesmi nem történt, bár kétségkívül alábbhagyott az esemény körül a médiazsidó. (Többek között azért, mert Maciej Nowaknak remek publicitása van, függetlenül attól, hogy épp mit csinál.) Valójában ugyanazoknak az alkotóknak – Jan Klata, Michał Zadara, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Ewelina Marciniak, Krzysztof Garbaczewski – a neve forog, mint korábban. A programban változatlanul a negyven alatti rendezők dominálnak. Ez sokat elmond a lengyel színház helyzetéről és arról, hogy látványosan hiányzik egy nemzedék a palettáról (meg kell említeni, hogy a kiváló ötvenesek, Warlikowski, Jarzyna és Cieplak Varsóban dolgoznak).

Słobodzianek igazgató úgy döntött, hogy mind a fő, mind a „kis” fesztivál programjának összeállítását kurátorokra bízta: 2013-ban Jacek Rakowiecki újságíróra, valamint Marek Waszkiel bábszínházzal foglalkozó teatrológusra. 2014 óta a „nagy” fesztivál kurátora a *Polityka* című fontos liberális véleményformáló hetilap kulturális újságírója, Zdzisław Pietrasik, a „kicsi” pedig a kiváló bábszínházi rendező, Janusz Ryl-Krystianowski. Ahogy a szervezők írják: „A Varsói Színházi Találkozó fő célja – tradíciójának megfelelően –, hogy bemutassa a szélesebb közönségnek az adott évad leghíresebb, legtöbbet vitatott, legérdekesebb előadásait az egész országból.” A fesztivál szerzői jellege nem jelenti azt, hogy az előadásokat egy közös – tematikai vagy formális – szempont szerint válogatnák.

Az utolsó két (sorrendben a harmincnegyedik és harmincötödik) találkozó több mint százszázalékos látogatottság mellett zajlott. A jegyek azonnal elfogytak. A fesztivál költségvetése 2015-ben 2,19 millió

złoty volt (160 millió forint), ebből 1,5 milliót a Polgármesteri Hivatal, 250 ezret a Nemzeti Kulturális és Örökségvédelmi Minisztérium biztosít. Az utolsó két találkozón nyolc-nyolc előadást, a „kis” program keretében pedig hat, illetve nyolc produkciót mutattak be. Az eseményen külföldi kritikusok és külföldi fesztiválok képviselői is részt vesznek – de a találkozóknak nincs lengyel showcase jellege.

A fesztivál hagyományosan komoly pozíciója abból a tényből fakad, hogy Varsóban szervezik, és kezdetektől fogva az ottani színházi közeg számára állítják össze, hogy a főváros véleményformáló közösségei (kritikusok, újságírók, kiválóságok) megismerjék a kortárs lengyel színház trendjeit. A Varsói Színházi Találkozó annyiban is különleges a lengyel színházi térké-

pen, hogy valójában nincs konkurenciája (a többi fontos szemle vagy nemzetközi, ahol a dolog természeténél fogva korlátozott a lengyel előadások reprezentációja, vagy pedig meghatározott tematikai vagy formai kritériumok alapján szervezik.)

Legfeljebb a krakkói Boska Komedia Nemzetközi Színházi Fesztivál jelenthet konkurenciát, amelyet nyolcadik alkalommal fognak megrendezni 2015 decemberében (ugyanabban az évben indult, mint amikor

újraéledt a Varsói Színházi Találkozó). A lengyel showcase jellegű eseményen a lengyel előad-

sok az Inferno programban versenyeznek egymással, és nemzetközi zsűri bírálja el őket.

Mindkét rendezvényt egy-egy markáns személyiség alakította ki – a meghatározó kritérium pedig az ő ízlésük. Egyik fesztivál sem idegenkedik a modern esztétikai megoldásoktól – lényegében a kortárs trendeket mutatják be. Az számít, ami modern, kísérleti, elkötelezett (vagy legalább ilyen benyomást kelt). „Formálisan hagyományos” előadásból kevés van – mert az ilyen színházi munka nem vonzza a figyelmet. A kritika szemében a Varsói Színházi Találkozó vagy a Boska Komedia reprezentatívnak számít.

Számos alkotóéban és színházigazgatóéban már nem, mivel valóban a „modernség-re” helyezik a hangsúlyt, és a műhelymunkát, a lelkiismeretességet, a klasszikus for-

mát már nem értékelik. A kulturális politika (vagy inkább a hivatalnokok) számára ezek a fesztiválok a következő szezonok legerősebb neveinek tőzsdéjeként működnek.

És a közönség? A találkozók nézettsége megingathatatlanul jó – az igazgató leváltása ezen nem változtatott. A nézőknek szükségük van az ilyen szemlékre, függetlenül attól, hogy kísérleti vagy egy kicsit inkább klasszikus jellegűek; számukra az esemény se-regszemle-jellege a fontos. Persze néha felfedeznek egy új, különleges színházat, néha pedig „lábbal szavaznak”, és megerősítik, hogy egyes előadásokat bizony a média fűjt fel.

FORDÍTOTTA: ÉLES MÁRTA

Az számít, ami modern, kísérleti, elkötelezett...

„Formálisan hagyományos” előadásból kevés van...

...a műhelymunkát, a lelkiismeretességet, a klasszikus formát már nem értékelik.

Esther Slevogt

Berlini Színházi Találkozó

A Német Szövetségi Köztársaságnak nincs nemzeti jellegű színházi fesztiválja. Ez az ország szövetségi felépítésével függ össze. Valaha ez az ország számos kis államból összetett nyelvi és kulturális tér volt, és a német nemzeti állam csak 1871-ben jött létre. Igaz, az egyes kis államok és fejedelemségek már e dátum előtt is saját udvari vagy állami színházakat tartottak fenn, és ha 1900 körül Berlin fontos színházi központtá emelkedett is, Németország szövetségi történelme tovább él színházi életének decentralizált sokrétűségében. A szövetségi kormányban nincs külön kulturális minisztérium, léteznek viszont az „egyes államok kulturális fennhatósága”, amelyet az alkotmány is kinyilvánít. Kulturális miniszterek ezért csak a mindenkori szövetségi államok kormányaiban találhatók.

Németországban tehát nemzeti jellegű színházi fesztivál nem létezik – létezik azonban a Berlini Színházi Találkozó. Ezt a rendkívül értékes fesztivált minden év májusában rendezik meg Berlinben, és a német nyelvű színjátszás legjava teljesítményeinek elismert szemléje. Az ide meghívott művészek mindenkor a színházművészet legkorszerűbb alkotóinak számítanak. Az utánpótlás ifjabb rendezői – férfiak és nők – számára a Színházi Találkozóra kapott meghívás általában nagy előrelépést jelent pályájukon: aki feljut a kiválasztottak Olümposzjára, befutottnak érezheti magát. A Színházi Találkozó kontextusában mindig színdarabvásárra is sor kerül. Színpadi felolvasás formájában hosszú időn át mutatták be sokat ígérő új drámaírók még sehol sem játszott műveit. Időközben azonban számot vetettek azzal a fejleménnyel, hogy a színházi est immár nem alapul szükségszerűen valamilyen színházi szövegen, és a drámaadását átalakították egyfajta projekt-laboratóriummá, ahol új színházi nyelveket és formátumokat lehet kipróbálni. A Színházi Találkozóval párhuzamosan létrehoznak egy campust is, ahol workshopok és viták keretében a világ minden tájáról érkezett fiatal színházi alkotók cserélhetnek eszmét a színház esztétikai kérdéseiről.

Hogyan kerül fel valamely színházi produkció a találkozó kínálatának Olümposzjára? A válogatótestület a német nyelvterület – tehát nemcsak a Német Szövetségi Köztársaság, hanem egyszerűsmond Ausztria és a német nyelvű Svájc – egy adott évadának előadásai közül mindenkor tíz szövegen alapuló színházi produkciót választ ki, és ezeket meghívja

Berlinbe, a Színházi Találkozóra. A válogatótestület német, osztrák és svájci színikritikusokból áll. A meghívásra pályázó előadások kiválasztásának kritériuma, hogy a „figyelemre méltó” jelzővel illessék őket. Ez azt jelenti, hogy a munkának a válogató nézete szerint valamilyen módon iránymutató, művészileg újszerű potenciállal kell rendelkeznie. Legalábbis ez az elmélet. A gyakorlatban a városi és állami színházak olyan művekkel jelennek meg, amelyek a klasszikus reprezentációs színházat képviselik; a független társulatok performatív vagy posztdramatikus munkái csak néhány év óta szerepelnek a válogatásban. Mivel azonban a

Színházi Találkozó a közönség elöregedésében szenved, és új színházi formákkal és formátumokkal próbál kapcsolatot találni egy fiatalabb, médiumok által szocializált és mindinkább multikulturális jellegű publikumhoz, fontos átértékelési folyamat vette kezdetét.

Minthogy a Színházi Találkozó kulturális „presztízs-projekt”, a berlini és a szövetségi politika részéről nemcsak anyagi, hanem politikai támogatást is élvez. Bár válságok újra meg újra jelentkeztek, igazi veszély a találkozót soha nem fenyegette. A színházrajongó berlini törzsközönség mindmáig fenntartja a fesztivált, amely a teljes német nyelvterületről is számos színházi embert és kritikust vonz Berlinbe; ekként a rendezvény rendkívül színvonalas szakmai találkozóvá is válik. Hasonlóképpen vonzza a nemzetközi színházcsinálókat és a fesztiválok kurátorait is, akik a találkozó három hete alatt sűrítetten tájékozódhatnak a színházművészet aktuális helyzetéről.

**...igazi veszély
a találkozót soha nem fenyegette...**

A Színházi Találkozót Nyugat-Berlinben hozták létre 1964-ben, tehát néhány évvel a fal felépítése után. A város fontos színházai, Bertolt Brecht Berliner Ensemble-ja és a Deutsches Theater a város keleti részében működtek. A találkozóval Nyugat-Berlin kulturális téren is „a Nyugat kirakataként” akart érvényesülni. Az 1989. évi nagy fordulat után egy ideig úgy látszott, hogy a rendezvény túlélte magát. Azóta azonban már senki sem kételkedik jelentőségében, hacsak nem kételkedik magának a színháznak mint a társadalom tükrének és formájának ma is fennálló, alapvető jelentőségében. Ugyanis éppen erről a szerepről vitakoznak jelenleg Németországban rendkívül hevesen.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Visky Andrej

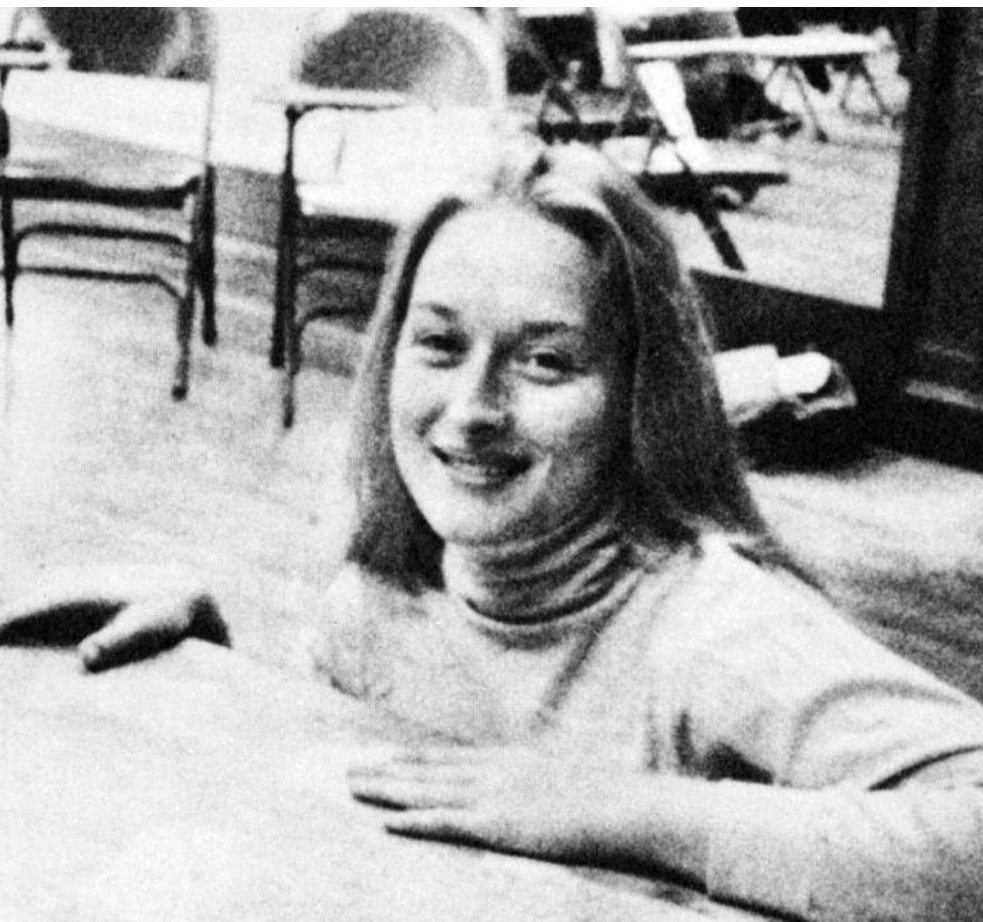
Három év a Yale rendező szakán

Júniusban ért véget egzotikusnak mondható tanulmányi kirándulásom: három évig tanultam a Yale School of Drama rendezői mester szakán. 2012 telén felvételiztem, Tuzenbach és Irina búcsújelenetét kellett megrendeznem a kar mesteris színészeivel három tanár vizsgáló tekintete előtt. Akkor még fogalmam sem volt, hogy milyen gyakran leszek hasonló helyzetben a következő három év alatt: diákként a rendező is színpadon van, és ezzel a helyzettel kell tudni kezdeni valamit. Legjobb talán elfelejteni persze és elmerülni a szövegben a színészekkel, Moszkváról álmodni a három nővérrel együtt.

A vizsga után egy másodéves rendező vezetett végig az egyetemen: szétszórt épületek kis távolságokra New Haven központjában. Olykor mintha egy XVIII. századi angol kisvárosban sétálnánk. Ez volt az első találkozásom a hely szellemével, és itt beszélnem kell az infrastruktúráról – a színház térfüggő művészet. Két jól felszerelt proscénium-színház mellett egy multifunkcionális stúdiószínház, két kisebb, inkább vizsgákra alkalmas stúdió tartozik az egyetemhez, valamint korlátolt, de elégséges számú próbaterem. Éjjel-nappal bent szabad tartózkodni az egyetem területén – éjszaka lázas próbák és spontán bulik helyszínévé válnak a próbatermek. A diákok azonban itt is több teret szeretnének, valahogy próbateremből sohasem elég. De hogy folytassam a leltárt: korlátlan és ingyenes nyomtatási lehetőség, pazar könyvtárak, ingyen belépő egy hétemeletes sportkomplexumba, fotó-, video- és hangfelszerelés-kölcsönző, a Yale égisze alatt pedig mindenféle agytágító rendezvény: államelnökök és Nobel-díjasok, számos Oscar-díjas és sztárfilozófusok adják egymásnak a kilincset. Kelet-Európából érkező diákként szürreális élmény szembesülni mindezzel (a Yale-t megelőzően öt évig tanultam színművészetet Kolozsváron). Mintha a nővérek Moszkvájában sétáltam volna, minden aranyporosnak tűnt – Moszkva, de nem a metaforikus, fontos referenciapont a rendezőoktatáson belül is, de erről majd később. Egyfajta kényelmetlen felelősségutadattal járt ott lenni – privilégiumként éli meg az ember, és kíváncsi lenni zavarba ejtő.

A kar tanszékekre van felosztva (department): rendezők, dramaturgok, drámaírók, színészek, designerek (díszlet, jelmez, fény, hang, projekció), színházmenedzserek, gyártásvezetők (technical design

and production), ügyelők tanulnak és dolgoznak együtt itt. Minden tanszéknek megvan a saját hadiszállása, értékrendje és persze az egymástól eltérő, konfliktusok forrásaivá váló prioritásaik, de a Yale filozófiája az, hogy mindenkinek együtt kell dolgoznia, következőképpen mindenki függ mindenkitől. Mintha egy színházzimulátor-játékban lennénk, az egyetemi évad különböző diákprodukcióiban minden feladatkört diákok töltenek be, a csapatokat pedig a tanárok választják ki, és ezek változnak produkcióról produkcióra. A diákoknak minimális befolyásuk van a csapatok összetételére – talán mondanom sem kell, hogy rendezőként ez volt az egyik legkeményebb kihívás. Színházakban a rendező előjoga, hogy kialakíthat egy saját csapatot, amely jól tud majd együtt dolgozni, illetve a csapat tagjai érzékenyek és érdekelték az előadás problémafelvetésében, esztétikájában stb. Ha a csapatot valaki más határozza meg (rengeteg pedagógiai és egyéb körülményt figyelembe véve – köztük azt is, hogy mindenki egyenlő számú és fajsúlyú feladatot kapjon egy tanév során), akkor meg kell tanulni együttműködni. Nem biztos, hogy az eredeti elképzeléseidet minden részletében megvalósíthatod a neked kijelölt szereposztással, és az sem biztos, hogy a te színházi nyelvedet tökéletesen beszélő designerekkel fogsz együtt dolgozni. Az egymáshoz csiszolódás időigényes, feszültségeket, sőt konfliktusokat szül, de ugyanígy meglepetéseket, váratlan ötleteket, felfedezéseket és frissességet, egyszóval egy sajátos alkotói dinamikát tud kölcsönözni az előadásnak: a különbözőségeink ajándékai... Egyszerre szép és feszültségekkel terhes, hogy sohasem magától értetődő, hogy két ember azonos hullámhosszon van. De ha nincsenek, szavakat és közös jelentéseket kell találniuk, ha azok nem működnek, akkor rajzokkal, képekkel és YouTube-videókkal is megtanul az ember kommunikálni. Nagyon ritkán történik meg, hogy valakit lecseréljenek vagy eltávolítsanak a csapatból; az egyezkedési-tárgyalási technikák (negotiation) nagyon kifinomultak – erre kötelező workshopokat szervez a kar. A drámai kísérletek, hogy közös nevezőre jussak valakivel, értékessé váltak számomra. Az amerikai társadalom alapértékeiről van itt szó: az üres hierarchiák visszautasításáról; a beszélgetésről, a kommunikációról, a másik megértéséről; a közös tétek



Meryl Streep a Yale School of Drama diájaként

megkereséséről; a különbözőség elfogadásáról.

Minden évben két előadást kellett megrendeznem, egyre nagyobb költségvetéssel és egyre több emberért vállalva felelősséget: az egyik egy ősbemutató, melyet egy drámaíró szakos diák írt, a másik pedig egy általunk választott, többnyire klasszikus darab; másodéven ez kötelező módon Shakespeare, harmadéven pedig a disszertáció-előadás, ami gyakorlatilag bármi lehet.

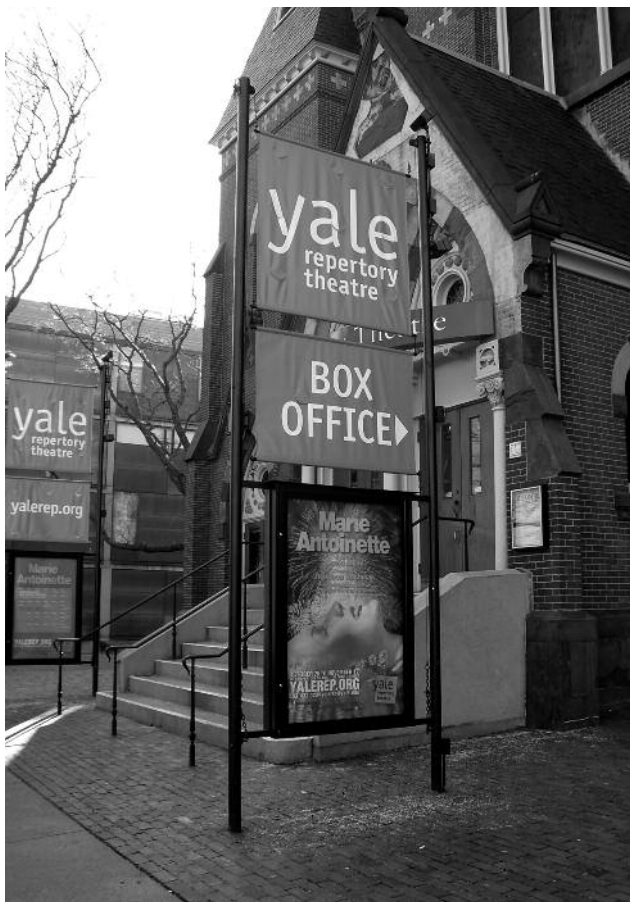
Ezeknek a produkcióknak a megtervezése (próbaszakok, produkciós vonatkozások, piár-feladatok, pénzügyek stb.) pontosan leképezte az amerikai színházi modellt. Előadásaink tétjét külön megnövelte, hogy a város kulturális eseményeként, évadok részeként hirdették meg őket. Ez a modell meghatározó tényező volt az alkotói folyamatban, melyet vitán felüli hasznossága és szükségessége ellenére talán a legkevésbé tudtam elviselni. Nagyon behatárolt és rugalmatlan, és véleményem szerint csak egy bizonyosfajta színházra érvényes modell: a végtermékre és a biztonságra helyezi a hangsúlyt, és az alkotói szabadságra tör. A pénzügyi kérdések a rendező jelenlétében lezajlott gyűléseken dőlnek el, az ő jóváhagyásával. A designer-csapat által bemutatott tervek mellé dollár-jelek kerültek, és ha túlléptük a költségvetést, akkor át kellett dolgozni az ötleteinket. És itt nem a rendelkezésre álló pénz mennyiségéről van szó (a disszertáció-előadásom, Molière *Don Juan*ja csaknem félszázezer dollárba került, minden létező kiadást beleértve), hanem a folyamatról és a prioritásokról. Meg kellett tanulni a gazda-

sági lehetőségekhez igazítani a színházi gondolatot: rendezőként olyannyira részletes költségvetéseket kellett átlátnom, amire soha korábban nem tartottam magamat képesnek.

A gyakori produkciós megbeszélések nagy előnye az, hogy rengetegen hozzászólnak az előadáshoz. Sokat lehet tanulni a technikusok praktikus kérdéseiből és megoldásaiból: mit adsz fel, mit engedsz el, mihez ragaszkodsz, minek az árán? Az a tény, hogy a teljes stáb jelenlétében meg kellett indokolnom és magyaráznom döntéseimet, sok esetben letisztázta bennem a saját projektemet, illetve segített megszabadulni fölösleges dekoratív elemektől. A döntések nagy százaléka próbák előtt születik meg, ami különösen ijesztő tud lenni... Úgy kellett bemenni ezekre a megbeszélésekre, hogy még a kellékek nagy részével is tisztában kellett már lennünk ahhoz, hogy a költségvetést elfogadják.

Többek között azért is nevel a rendszer arra, hogy maximálisan felkészült légy a produkció megrendezése előtt, mert a próbaidőszak nagyon rövid: legjobb esetben is csak négy hét és pár nap technikai próba. Mindez talán nem is hangzana rosszul, de egy próba hossza nem haladhatta meg a napi négy-öt órát, a vasárnap pedig szabadnap. Ennél talán sokkal nagyobb kihívás volt azonban, hogy párhuzamosan kellett készülnünk a tanórákra és a próbákra – a próbák nem mentettek fel senkit a házi feladatok elkészítésének kötelezettsége alól. A frissesség luxuscikk, ritkán fordul elő ezen az egyetemen. A fáradtságot büszkén szokás viselni, panaszkodni nem etikus és főként nem trendi. Az elítéltetés többek között azt jelenti a Yale-en, hogy a munka van a hierarchia csúcsán, ez az önmegevalósítás egyetlen bevált receptje.

Előadásokban nincs hiány. A diákstátus elnyerésével együtt az ember rögtön bekerül egy gépezetbe: a produkciós naptár foglya leszel. Ez a rendszer nagyon körültekintően van kitalálva, lenyűgöző szervezési teljesítmény összehangolni évi több mint húsz produkció létrehozását: a diákok minden perce ki van számítva ebben a színházgyárban. A School of Drama egy úgynevezett regionális színházat is működtet (a hazai kőszínházaknak feleltethető meg nagyságában), évadról évadra változó *en suite*-műsorral, Yale Repertory név alatt. James Bundy művészeti igazgató egyben az egyetem dékánja is. Meghívott rendezők és New Yorkból castingolt hivatásos színészek valósítják meg az évadot, mely többnyire ősbemutatókból, kortárs darabokból és általában egy klasszikus darabból áll. A Yale Rep bemutatói New York-i eseményeknek számítanak, a *The New York Times* rendszeresen kritikát közöl róluk.



Rögtön nyilvánvalóvá válik a színház és az egyetem befolyása az amerikai színház egészére, ha neveket említek: olyan rendezők, mint a viewpoints néven ismert színészpédagógiát Anne Bogarttal együtt kidolgozó Tina Landau, Robert Woodruff és nem utolsósorban a zseniális pedagógus tanzékvezetőnk, Elizabeth Diamond rendeznek a Yale Repben. Sztárszínészek rendszeresen fellépnek: ottlétem alatt többek között Paul Giamatti, Joe Manganiello és Bill Camp játszott New Havenben. Billel rendezőasszisztensként volt szerencsém együtt dolgozni az *In a year with thirteen new moons* (*Amikor 13 újhold van egy évben*) című előadásban. A Hollywood és Broadway elitjével való szoros viszony hosszú évekre nyúlik vissza az egyetem történelmében. A School of Drama alumnik között szerepel Meryl Streep, aki szűk körű beszélgetésben adott tanácsokat és bátorított bennünket, Frances McDormand, Sigourney Weaver és – hogy valaki fiatalabbat is említsünk – a 2012-ben Oscar-díjas Lupita Nyongro. A sor folytatódhatna a Pulitzer-díjas drámaírókkal (mint Lynn Nottage) és Tony-díjas designerekkel (például Michael Yeagan). Tanáraink külön gondot fordítanak arra, hogy megismerhessük ezeket az embereket: Caryl Churchill *Love and information* című darabjának New York-i bemutatója után James Macdonald londoni rendezővel beszélgettünk tanzékvezetőnk lakásán, a dékánunk pedig közös vacsorára hívott bennünket Tom Stopparddal – hogy csak két eseményt említsék a sok közül. Közről ezek az emberek meglepően szerények és lenyűgözően munkamániások, a felsőbbrendűség legcsekélyebb jelét sem mutatják,

mert nem is hiszik magukat annak. Ők testesítik meg azt az ideált, amit az egyetem állít a diákok elé.

Ezeknek a személyiségeknek a közelsége és elérhetősége miatt is válik jelentőségelteljessé, hogy a Yale Repertoryban diákok képezik a munkaerő magját: a jövőd rendezők mint rendezőasszisztensek dolgoznak, az ügyelők ügyelnek, designerek terveznek, a színészek statisztálnak (esetenként nagyobb szerepet is kapnak) stb. Az egyetem koncepciójában az oktatás elválaszthatatlan a szakmai gyakorlattól: eszerint minőségi színházi oktatás úgy lehetséges, hogy ha a diákok mellett egy élvonalbeli színház is működik, ahol a szakma krémje megfordul, ahol a diákok gyakorlatot szerezhhetnek, élesben kipróbálhatják magukat nagy tétellel (ez a költségvetésre is értendő) bíró produkciókban. Mindenki végez kétkezi munkát is (díszletgyártás, -bontás, világosítás, hangosítás, ültetés stb.), melyet az egyetem órábérrel fizet. Nagyon sok diáknak, köztük nekem is, ez az úgynevezett „work-study” jelentette a megélhetést – és itt egy fontos mérföldkőhöz érkeztünk. A work-study része annak a pénzügyi segélynek, amelyet az egyetem nyújt azoknak a diákoknak, akik nem engedhetik meg maguknak, hogy kifizessék a tandíjat, és állják a megélhetésükkel járó költségeket. Ez a segély a fizetett munkákon kívül egy tanulmányi támogatást és egy ösztöndíjat is tartalmazott. Ezek azonban nem fednek minden költséget, illetve az egyetem elvárja, hogy a diákok egy minimális önrésszel hozzájáruljanak saját oktatásukhoz, melyek összértéke, a megélhetést is beleszámítva, több mint negyvenezer dollár. A Yale School of Drama azon kevés egyetemek közé tartozik Amerikában, amelyről nagyon kevés adóssággal kerülnek ki a diákok, cserébe viszont az egyetem elvárja, hogy teljes idődet a tanulmányaidra fordítsd.

Ha a diákelőadások és a Yale Repertory előadásai nem elégítenék ki a szakmai tapasztalatra való éhséget, létezik egy teljességgel diákok által működtetett pinceszínház is, a Yale Cabaret. Intimitása és lendületessége mellett azért is népszerű, mert saját éttermet működtet, ahol felszolgálnak előadás előtt – a nézőtér körbeülhető asztalokból, magasított bárszékekből áll. Azért fontos megemlíteni ezt a színházat, mert gyakran itt jönnek létre a legizgalmasabb produkciók. A kísérletező szellemet támogatja és ünnepli, egy olyan tér, ahol kiléphet az ember az egyetem által meghatározott szerepekből, ahol nem kell semmilyen tanári elvárásnak megfelelnie, lehet lázadni dolgok ellen, ahol elveszítheted önmagad, hogy újra megtalálhasd. Felszabadult és örült alkotások színhelye, ahol a diákok bármilyen minőségben szerepelhetnek: rendezők színészkedhetnek, netalán díszlet tervezhetnek, ügyelők rendezhetnek, drámaírók ügyelhetnek, és sorolhatnánk tovább a variációkat. A Cabaret a diákközösségé, az ő gondolatiságukat reprezentálja (minden évben új manifesztót fogalmaz meg és tesz nyilvánossá), és okkal a legnépszerűbb hely az egész egyetemen. Lehetőséget ad alkotni, gyakorolni, kipróbálni merész ötleteket, egy kis költségvetést, és ami a legfontosabb: közönséget is szervezned. A közönség pedig jön, mert soha nem tudja, hogy mire számíton, illetve tudja, hogy minden elő-



adás meglepetés, valami, amit soha sehol máshol nem láthat. Nem túlzok, ha azt mondom, hogy a Cabaret a rendezők paradicsoma.

Ahhoz, hogy ennyi előadás és próbarend megférjen a tanítás mellett, a kar egy egyszerű és hatékony rendszert dolgozott ki, mely három évig teljesen meghatározza az ember életritmusát: a napok ketté vannak osztva – délelőtti tanítás, délután és este próbák vagy a már említett „work-study”. A rendezők órarendje úgy van kitalálva, hogy majdnem minden tanszék óráiból legyenek kötelező kurzusok. Betekintést nyerünk abba, hogyan gondolkoznak a designerek és a menedzserek, megtanulunk mások nyelvén beszélni és gondolkodni – annak ellenére, hogy ez a munkamennyiség sokszorozódását jelentette számunkra (nem minden rendező lelkes, ha éjszakába nyúlóan jelmezeket kell rajzolnia).

A rendezői szakóráink, melyeket saját tanszékünk kínált, a klasszikusok – első évben Csehov, másodévben Shakespeare, illetve görög tragédia, harmadévben pedig modern drámaírók – köré strukturálódnak. Lényegre törő és konkrét a tanítási stílus, erősen a színházi praxisra összpontosítva. Az orosz módszertanra és technikákra épít a szakmai nyelv – Moszkva, Moszkva...! Első évben Csehov drámáit alapul véve szövegelemző gyakorlatokat végzünk az aktív analízis (Method of Active Analysis) módszer alapján, melyet Sztanyiszlavszkij utolsó éveiben végzett kísérletei nyomán fejlesztettek tovább a tanítványai, és több verziója is ismeretes: többek között Katie Mitchell és Lev Dogyin is ehhez az iskolához kötődik. Az én osztályomat David Chambers elismert Sztanyiszlavszkij- és Mejerhold-kutató vezette

első évben. Mindhárom rendezőjelölt egy-egy Csehov-darabon dolgozik egy éven keresztül. Sajátos diákrituálé kíséri ezt a folyamatot: a másod- és harmadévesek fogadnak, hogy az első évesek közül ki fog a *Ványa bácsi*-, a *Sirály*-, illetve a *Három nővér*-csapatba kerülni. A szereplőket meghatározó körülmények figyelembevételével atomjaira bontjuk a szöveget: egységekre, ütemekre (beat) osztjuk fel a jeleneteket, meghatározzuk a konfliktusokat, a konfliktusok összessége és azok megoldása vagy nyitva hagyása rajzolja ki a mondanivalót, ami Sztanyiszlavszkij szerint egybeesik az írói szándékkal. A szöveget helyezi központba ez a módszer, a lehető legmélyebb megismerésére törekszik, de kreatív vonatkozásai is vannak: arra a kérdésre, hogy mi történt Ranyevszkaja vízbe fúlt gyermekével, és melyik szereplőnek mit jelent ez az esemény, több lehetséges válasz is van – a rendező képzeletére van bízva, hogyan értelmezi a tényeket; értelmezni viszont kötelező. Az utolsó szakaszban minden rendező kidolgoz egy produkciós tervet, melyben leírja, miért és hogyan szeretné megrendezni a művet. Ez az a rész, ahol igazán személyessé válik a gyakorlat: arra biztatnak, hogy olyan előadást javasolj, amelyben benne van korunk szelleme, amelyben az alapgondolat személyes és szükségszerű, és amelyben valóban kiélheted kreativitásodat. A rendezői vízió és a produkció narratívája legyen elsődleges, és nem feltétlenül a szöveg iránti műkedvelői tisztelet. Mindez szöges ellentétben áll azzal, amit legtöbb helyen gyakorolnak Amerikában, beleértve az egyetem saját, az oktatáshoz mérten sokszor konzervatívnak tetsző színházát, a Yale Repertory Theatert is.

Ennek a disszonanciának az egyetemen belül is érezhető nyomai vannak, ezeket a feszültségeket azonban olyan helyen megtapasztalni, ahol nem zárkoznak el a dialógustól, sőt a nézőpontok ütköztetésétől sem riadnak vissza, kifejezetten inspiráló.

Minden elméleti órához egy gyakorlati modul is tartozik, amelyben az egyetem színészeivel dolgozunk együtt a tanárok által meghatározott feladatokon. A harmadév már jórészt a disszertáció-előadásra koncentrál. A modulokhoz egy-egy tanár személyisége is társul (Karin Coonrodé a Shakespeare-hez, Robert Woodruffé a görög tragédiához), az ő rendezői perspektívájuk (minden tanárunk aktív rendező volt), az ő művészi viszonyuk ezekhez a szövegekhez és ezzel együtt egy bizonyos esztétikai látás, valamint színészvezetési technika. Nagyon jól működött számomra ez a rendszer: elméleti koncepciókat gyakorlatba ültethettünk, a szövegelemzést pedig színészi instrukciókba fordíthattuk át. Ahogy telt az idő, egyre kevesebb elméletre és egyre több gyakorlatra vágytam. Pár hónap elteltével úgy éreztem, hogy a testembe beépült tapasztalatok váltak a legfontosabbá számomra, ezek pedig mindig a rendezés gyakorlata közben születtek: a tanárok intervencióiból, korrekcióiból, reflexióiból állnak össze, olyan pillanatok, amikor megértettem a színházról valamit a szavakon túl.

Nem lenne teljes a rendezői szak bemutatása, ha legvégül nem említenénk meg a Praktikum nevezetű kurzust, melyen mindhárom évfolyamról mind a kilenc rendező részt vesz – ez így önmagában is kuriózum, a tanárainkkal együtt tizenegy rendező tartózkodik egy tanteremben. Különleges tapasztalat: inspiráló és idegfejtő, nagyvonalú és kompetitív egyszerre. Elizabeth Diamond tanszékvezetőnk

higgadt nagyvonalúsággal csodálatosan fogta össze a kilenc radikálisan különböző rendezőt. Az órákon a tanáraink is komolyan dolgoznak mellettünk, sokszor ők is játszanak jelenetekben és rendeznek előttünk. Állandóan változnak az aktivitások és a témák, de a hangsúly a gyakorlati kutatáson és kísérletezésen van: rendezőszemélyiségekről végzünk együtt kutatómunkát, egymás előadásairól beszélgetünk, darabokkal és technikákkal kísérletezünk, egymást rendezzük, egymásnak játszunk, megosztjuk kudarcainkat és csalódásainkat, sőt ebben a nagyon intenzív szakmai környezetben még operarendezést is tanulunk három féléven keresztül Christopher Aldennel és Patrick Diamonddal. Családias hangulat uralkodik ezeken az órákon, és mint ahogy a családban lenni szokott, nem mindig felhőtlen, de annál értékesebb és formálódóbb az együttélés.

Mindezen sorok csupán egy kulcslyuknyi betekintést kínálnak a Yale School of Dramába, és e keskeny résen átszűrődő kép sem elég tiszta – nekem még túl közel van. Ha belépsz az egyetem ajtaján, rengeteg eszköze bukkansz, technikákat sajátítasz el. Hogyan használod őket, és kivé változol általuk, teljesen rád van bízva. Olyan erős hatások érnek, hogy szükségszerűen elveszíted önmagadat, megkérdőjelezed addigi értékrendszeredet, feltűnő gyakorisággal abba akarsz hagyni a színházcsinálást, bukások és pislákoló sikerek váltogatják egymást olyan sebességgel, hogy egy idő után nem érzel semmit. Aztán amikor kilépsz az ajtón, mintha összeállt volna benned egy kép, aki te magad vagy. És rájössz, hogy mint egy szenvedélybeteg függsz ettől a kreatív pörgéstől, és csillapíthatatlan vágyat érzel, hogy mihamarabb rendezhess.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
Joanna Biernacka (1976) a varsói Színházi Intézet munkatársa, a *ZaiKS* színházi lap szerkesztője, Varsóban él
Andrew Haydon (1976) szabadúszó kritikus, a *Postcards from the Gods* (Képeslapok az istenekről) színházi blog szerzője, Manchesterben él
Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
Jászay Tamás (1978) kritikus, a *Revizor* szerkesztője, Szegeden él
Kovács Bea (1991) mesterképzős hallgató, Kolozsváron él
Kovács Natália (1989) doktorandusz, Budapesten él
Miklós Melánia (1978) sajtófőnök, kritikus, rádiós műsorvezető, Budapesten él
Mundruczó Kornél (1973) film- és színházrendező, Budapesten él
Paweł Płoski (1981) a varsói Nemzeti Színház irodalmi vezetője, a *Teatr* folyóirat szerkesztője, a varsói Nemzeti Dráma művészeti Akadémia tanára, Varsóban él
Rác Judit, műfordító, tanár, Budapesten él
Rádai Andrea (1979) kritikus, fordító, Budapesten él
Pavel Rudnyev (1976) színikritikus és kurátor, a Moszkvai Művész Színház és a Moszkvai Színiakadémia speciális művészeti projektjeinek vezetője, Moszkvában él
Miruna Runcan (1954) kritikus, a kolozsvári Babes–Bolyai Tudományegyetem színházi szakának egyetemi tanára, Kolozsváron él
Esther Slevogt, szerző és színikritikus, a független német online színházi lap, a *nachtkritik.de* egyik alapítója és szerkesztője, Berlinben él
Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplói, Budapesten él
Szoboszlai Annamária (1979), kulturális újságíró, Budapesten él
Tarján Tamás (1949) irodalomtörténész, az ELTE BTK oktatója, Budapesten él
Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a *Színház* folyóirat főszerkesztője, Budapesten él
Török Tamara (1973) színháztörténész, dramaturg, a Katona József Színház tagja, Budapesten él
Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él
Visky Andrej (1986) rendező, színész, Kolozsváron él

