

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • április

L. évfolyam, 4. szám, megjelenik havonta.

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,

Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea

(főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien.

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

SÉRÜLT SZÍNHÁZ

- 2 Hajnal Márton: Párhuzamos narratívák a freak show-k örökségéről
- 6 Szabó-Székely Ármin: Az alkalmatlan színház
Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism – recenzió
- 8 A legmerészebb álmaink is megvalósíthatók
Adorjáni Panna, Kovács Bálint és Nánay István beszélgetése
- 10 Berecz Zsuzsa: Táncképesség
Az ArtMan Egyesület munkájáról
- 14 Török Ákos: Nem üzlet és nem misszió
A kulturális akadálymentesítésről
- 16 Szemessy Kinga: A formanyelv új, de az útpadka magas
Nem konvencionális testek a nemzetközi táncszínpadon
- 19 Gajdó Tamás: A nőnek a színpadon szépnek kell lennie?
A szépségideál változása a magyar színházban Laborfalvi Rózától Fedák Sáriig

INTERJÚ

- 22 A másik meztelenség
Sárosdi Lillával Tompa Andrea beszélgetett

JÓZSEF ÉS TESTVÉREI

- 26 Hermann Zoltán: Családi mesék
József és testvérei – Örkény Színház
- 29 Gáspár Ildikó: A mélység szélén ül a gyermek?
Néhány gondolat a József és testvérei adaptációjáról

KRITIKA

- 34 Varga Anikó: A számkivettség helye
Két előadás érintőlegesen a menekültkérdésről. Futótűz – Radnóti Színház; Nem vagyunk mi barbárok! – Katona József Színház
- 36 Papp Tímea: Színház a város szélén
Félévad-elemzés: Jászai Mari Színház – Tatabánya
- 38 Urbán Balázs: Régi világ, új világ
Móricz Zsigmond: Kivilágos kivirradtig – Miskolci Nemzeti Színház
- 42 Papp Tímea: A melankólia fekete-fehér völgye
William Shakespeare: Tévedések vígjátéka – Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

VILÁGSZÍNHÁZ

- 44 Geréb Zsófia: A bántalmazott angyal
Alban Berg Luluja Christoph Marthaler rendezésében – Staatsoper Hamburg
- 47 Antal Klaudia: Az igazság nyomában
Romeo Castellucci és Heiner Goebbels előadásai Wrocławban

Címlapon: Sárosdi Lilla. Fotó: Szarka Zoltán. Belső borítón: Christoph Marthaler Lulu rendezése. Fotó: Monika Rittershaus. Joel Brown Alexander Whitley Beheld című koreográfiájában. Fotó: Hugo Glendinnig. Hátsó borító: Jobbágy Bernadett: Sejtelen. Fotó: Mészáros Csaba

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen.



HAJNAL MÁRTON

PÁRHUZAMOS NARRATÍVÁK A FREAK SHOW-K ÖRÖKSÉGÉRŐL

Sziámi ikrek, végtag nélküli előadók, szellemi fogyatékosokkal élő és fekete bőrűek izléstelen mutogatása a cirkuszokban, elhurcolása, ketrecbe zárása, állattá való lealacsonyítása. Szégyenletes múlt, amin mára az egyenlőségnek, az eltérő testekhez való normális hozzáállásnak és a politikai korrektségnek hála túlléptünk. Vagy – mint egyes kutatók állítják – annyira azért mégsem.

A fent említett cirkuszok és állatkertek a XIX. és XX. század fordulóján éltek virágkorukat. A fellépők mellett érdemes belegondolni abba, hogy milyen kép él a köztudatban a korabeli közönségről. A freak show-król szóló filmekben¹ általában a szenvedésre érzéketlen nézőket látunk, akik megvetéssel bá-

mulják és kinevetik a másságot. De tényleg egyszerűen csak elmaradottságról van szó? Mennyiben különbözött az akkori közönség kíváncsisága a maiétól? Elég volt-e fél évszázad, hogy gyökeresen átalakuljon a néző tekintete? Helyszűke miatt itt csupán vázlatos válaszadásra vállalkozunk. Előbb megvizsgáljuk a freak show-k korát, hogy miben különbözhetett korábbi korok a nem normatív testek iránti kíváncsisága, majd bemutatunk néhány, a freak show-k mai továbbélésével kapcsolatos elméleti megközelítést.

¹ Például *The Elephant Man* (David Lynch, 1980) vagy *The Butterfly Circus* (Joshua Weigel, 2009); némileg árnyaltabb a koncepció az *American Horror Story* című sorozat 4., *Freak Show* című évadában (2015).

„What is it?”

Ha nagyon szűk értelemben fogalmazzunk, akkor a freak² show kifejezést kizárólag az angolszász popkultúra egy szegmensére érthetjük, amelynek népszerűsége a XIX. század második felétől körülbelül az 1950-es évekig tartott. Azonban mind a térbeli, mind az időbeli lehatárolás problémás. A térbeli azért, mert ugyanebben az időben, az amerikaival szoros kölcsönhatásban Európában is népszerű volt a másság ki- és színpadra állítása: elég csak a különböző népkiallításokra gondolnunk (köztük arra a bizonyos bali táncra, amely olyan fontos volt Artaud számára), vagy akár a magyar törpe színészekre.³

Az időbeli lehatárolás pedig azért kérdéses, mert a nem normatív testű emberek mindig is foglalkoztatták az emberiséget. A legelső ismert (egyébként mexikói) állatkertben is voltak albínók, törpék és púposok,⁴ az ókori római szobrok között is számtalan hermafrodita ábrázolást találhatunk. A sor tetszés szerint folytatható különböző kultúrákkal és korokkal, innentől kezdve pedig nehéz eldönteni, hogy mit vonunk be vizsgálódásainkba.

A *Keywords for Disability Studies* című kötet ráadásul már egészen tágran fogalmaz: „A 'Freak' a fogyatékoságot látványosságként állítja be.”⁵ Ennek ellenére kétségtelen, hogy az említett századfordulón a test, a másság és a teatralitás egy egészen sajátos konstellációja vált népszerűvé a nyugati tömegkultúrában. Miért pont akkortól és miért pont addig? A kialakulás okai természetesen erősen összefüggenek azzal, hogy mit is tartunk a freak show-k lényegi elemének, és ebből következően azzal is, hogy azok milyen mai jelenségekkel állíthatók párhuzamba.

Mindenesetre a szakirodalom jelentős része legalábbis nem vitatná, csak talán másképpen súlyozná az alábbi összefüggéseket. A kor szellemi irányzatai erősen érdeklődtek a test iránt,⁶ a darwinizmus iránti lelkesedésben égő közönségnek pedig aligha lehetett volna izgalmasabb szórakozást adni, mint a „hiányzó láncszem”, a majom és az ember között álló evolúciós kapocs, vagy ahogy a korabeli hirdetések hívták: *What is it?* (Mi ez?).⁷ A primitívnek beállított őslakosok persze legalább ennyire fontos szerepet játszottak a gyarmatosítási politikában: a nyugati ember látványosnak szánt felsőbbrendűsége igazolta a területfoglalásokat.

Kétségtelen tény az is, hogy a szórakozatóipar tökéletes bevételt talált az emberi kuriózumokban. Robert Bogdan alapművében végigkövethető, hogy a múzeumok egyszeri ötletéből hogyan lett egy egész Amerikát izgató, elképesztően

nyereséges vállalkozás.⁸ Múzeumok, cirkuszok, élményparkok, gyarmati kiállítások mutattak be első számú produkcióként nem normatív testeket. Sikerral, hiszen vallástól, nyelvtudástól függetlenül minden amerikai és bevándorlót bevonzott a félig oktató, félig szórakoztató olcsó látványosság, ellentétben a korban éppen hanyatló, burzsoának nevezett színházzal.⁹

De nem feltétlenül csak erről volt szó. A korban a test kezdett felszabadulni a viktoriánus álszemérem alól (illetve Foucault alapján csak még jobban fogságba esni a lélek börtönében). Az emberek foglalkozni akartak a testükkel, de ehhez még kerülő utakat kellett tenniük. A másság eddigre már nem az Isten vagy az ördög jele volt, mint a középkorban, hanem egy lehetséges természetes variációnak tűnt, az evolúció kisiklásának, amelynek ugyanakkor még nem keresték a pontos, biológiai okait (ellentétben a XX. század későbbi áramlatával, amikor különböző politikai irányzatok egyaránt próbálták kigyomláni a hibás géneket a társadalomból). A különös testek így alkalmat adtak arra, hogy a néző eltöprengessen saját, normatívnak beállított testén: a sziámi ikrek az individuum egysége, a szakállas nő a nemek, a törpék és az óriások a precíz méretek kapcsán nyújtottak lehetőséget a fantáziálásra.¹⁰

A szakállas nő és a Hensel ikrek

A freak show-k leáldozása kapcsán szintén több okot említhetünk. Népszerű elképzelés, hogy a II. világháború embertelenségei után a nézők nem akartak „sérülteket” látni kiállítva. Szintén fontos lehet kisebbségi csoportok növekvő „elismerése” (amit ezek a csoportok természetesen nem mindig fogadtak szívesen, erre rövidesen visszatérek), a televízió térhódítása az olcsó szórakozási formák között, és természetesen az ún. orvosi modell, amely szerint a kiállítások szervezőitől az orvosok vették át a stafétát, kisajátítva maguknak a freakekről szóló diskurzust. Negatív felhanggal megközelítve ez utóbbit: az egzotikus-mitikus freak neveket, mint elefántember vagy *What is it?*, a latin nyelv orvosi szakzsargonja vette át,¹¹ de a valódi személyt még mindig nem vesszük észre mögöttük, csak immár a fogyatékoságával (mint betegséggel) azonosítjuk.¹²

Sok szakkönyv itt le is zárja a narratívát, ám személy szerint engem jobban érdekelnek azok a modellek, amelyek itt veszik fel a fonalat. És az egyszeri, lezárt jelenség helyett egy máig tartó jelenség részeként elemzik a freak show-kat. A következőkben ezekből szeretnék röviden bemutatni párat.

Rögtön adják magukat a kortárs freak show-k, amelyek már a létezésükkel is igen nagy port kavarnak. Ugyanis ha a freak valóban nem más, mint elnyomott, fogyatékosággal élő személy – ahogyan azt számtalan tudományos leírás állítja –, akkor hogy „merészeli” ez a személy, hogy a „felszabadu-

2 A *freak* természetesen ugyanolyan mesterséges gyűjtőfogalom, mint a *fogyatékosággal élő*: a legkülönbözőbb személyeket erőlteti egy csoportba. Itt és most csak utalni van hely arra, hogy esztétikailag és etikailag döntő különbség lehet aközött, ha például egy alacsony növésű színész lép színpadra, vagy ha egy súlyos szellemi fogyatékosággal élő, magát nem színészként meghatározó személy.

3 A kelet-európai freak show-k kapcsán lásd: Anna Kérchy – Andrea Zittlau (eds.): *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

4 Bob Mullan – Garry Marvin: *Zoo culture*, University of Illinois Press, 1999, 32.

5 Rachel Adams –, Benjamin Reiss – David Serlin (eds.): *Keywords for Disability Studies*, NYU Press, 2015, 246.

6 Kérchy Anna: Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai, in *Apertúra*, 2014. ősz.

7 Michael Chemers: *Staging stigma: a critical examination of the American freak show*, Palgrave Macmillan, New York, 2008; Springer, 2016, 67.

8 Robert Bogdan: *Freak show: Presenting human oddities for amusement and profit*, University of Chicago Press, 2014, 67.

9 Chemers, i.m., 71.

10 Rosemarie Garland Thomson: *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*, Columbia University Press, 1997, 59.

11 Lásd bővebben *uo.*, 79.

12 Az itt felsorolt vázlatos okok ellen és mellett is szólnak érvek, ezekhez érdemes megnézni az általam hivatkozott szakirodalmat. Az orvosi modell ellen például a *Staging Stigma* (lásd 7. lábjegyzet) sorol fel meggyőző érveket. A szerző szerint az orvosi szak kifejezések önmagukban még nem „varázstalanítják” a freakeket, és egyszerűen a freakeknek pénzügyileg jobban megérte, ha feladják a színpadi munkájukat.

lás” után folytatja megalázó magamutogatását? A témában az általam ismert egyik legmértékesebb könyvet Michael M. Chemers írta, az ő hasonlata világítja meg talán legjobban a kérdést: a kortárs freak a fogyatékosstudományt (Disability Studies) ugyanúgy kihívás elé állítja, mint a feminizmust az a nő, aki önkiteljesedését a sztriptíz táncban találja meg.¹³

A kortárs freakek ugyanakkor gyakran mások, mint elődeik. Jennifer Miller, a szakállas női előadók egyike, többek között az amerikai popkultúra hagyományait, így a freak show-kat is életben tartó Coney Islandon is fellépett rendszeresen. Miller emellett azonban aktív feminista, egyetemeken tanít. Munkásságával aligha a normákkal szemben határozta meg magát, nem úgy, mint a száz évvel korábbi szakállas nők, sokkal inkább saját magát állítja be normaként. Üzenete, hogy a nők jelentős része növeszthetne szakállat, ám ezt a társadalmi nyomás miatt nem merik megtenni.

Egy másik eltérés, hogy sokkal több az ún. *self-made freak*. Bogdan könyve alapján ugyan minden freak „csinált”, amennyiben bárki bármilyen testtel lehet vagy nem lehet freak, ha megfelelően adják el(ő) őket, gyakran mégis külön tárgyaljuk az eleve megkülönböztető stigmával született (pl. sziámi ikrek) és a bevallottan önmaguk által stigmatizált, *self-made* freakeket (pl. tetovált ember). Elizabeth Stephens a '90-es évekre teszi a *self-made freak show-k* virágzását, és olyan, Jackassre emlékeztető alkotócsoportokat sorol ide, mint a Tokyo Shock Boys vagy a Happy Side Show.¹⁴ Stephens szerint korunk a test nagymértékű alakíthatóságáról szól, mint a plasztikai sebészet, testépítés, fogyókúra stb. A *self-made* freakek ennek a kifejeződései. Az egyik legemblematikusabb példa pedig kétségkívül The Lizardman (Erik Sprague), aki azon túl, hogy freak show-kban lép fel, számtalan tetoválással, implantátummal, illetve a nyelve ollószerű szétvágásával alakítja a testét gyíkszerűvé.

Alkalmanként egy-egy modern kori szituáció is megnövelheti a freak show-k iránti érdeklődést. Eugenia Kuznetsova szerint ez történt Csernobil után.¹⁵ Az emberekben erősen él(t) a félelem a nukleáris szörnyektől, különösen a torzan született kisbabáktól. Nem csoda, hogy az ezzel kapcsolatos kiállítások, tévéműsorok népszerűsége megnőtt, mivel azok egy kollektív trauma kifejezésére adtak alkalmat.

Ugyanebben a kontextusban érdemes még megvizsgálnunk a '90-ben született Hensel ikreket, akikről több műsor és valóságshow is készült. Abigail és Brittany lényegében egy testen osztoznak, egy Y alakban szétváló gerincoszloppal és két fejjel. A leírás alapján talán elsősorban ijesztőnek ható esetről elég megnézni egy darab fényképet, és megnyugszunk: az ügyesen elkészített fotók mindent megtesznek, hogy véletlenül se egy freaket, hanem egy szeretnivaló testvérpárt lássunk.¹⁶ Mindazonáltal a róluk készült sorozat amerikai népszerűsége jelzi, hogy az emberek érdeklődése a kuriózumként ható testek iránt aligha múlt még el.

13 Lásd pl. Chemers, i.m. A válasz valahol félúton bujkál az identitást létrehozó elnyomó hatalom és a másik felelős döntésének elismerése között, ám ennek kifejtésére sincs itt és most hely.

14 Elizabeth Stephens: Twenty-first century freak show: Recent transformations in the exhibition of non-normative bodies, in *Disability Studies Quarterly*, 25/3 (2005).

15 The freaks of Chernobyl: Fantasies of nuclear mutants in post-soviet society, in *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*, i.m., 230-250.

16 A fotókról és a lányokról lásd Rosemarie Garland Thomson: *Staring: How we look*, Oxford University Press, 2009, 180.

Ürlények és boszorkányok

Máris ellentmondva magamnak: a fent említett jelenségek összességében nem annyira népszerűek, mint az egykori freak show-k. Gyanítom, hogy kevesen vannak, akik hallottak már akár Miller munkásságáról, akár a Hensel ikrekről. Ugyanez azonban kétségtelenül nem igaz a *Csillagok háborújára* vagy a szuperhősökre. Jeffrey A. Weinstock két megfontolandó érvet említ emellett, hogy a sci-fikben keressük a freak show-k folytatását.¹⁷

Az egyik, hogy a freakek ugyanazon az identitást elbizonytalanító határon táncolnak, mint a földönkívüliek: valahol az emberi és a szörnyszerű között. A másik az időbeli egybeesés. Amikor a '40-es évek környékén a freak show-knak leáldozott, a fizikai stigmákon alapuló rasszizmus a politikai korrektségnek megfelelően biztonságosabb terepre költözött át, a sci-fibe, amely egyben népszerű műfaj is volt abban az időben. Ha nem fogadjuk is el kétségek nélkül az indokokat, egy-egy érdekes elemzési szempontot felkínál ez a modell: hogyan ábrázolják a testi másságot a fantasztikus filmek? Mennyiben lesz alacsonyabb rendű az a szereplő, aki máshogy néz ki?

Ebből a szempontból érdemes megnézni egy-két népszerű színpadi művet is. Colleen Elaine Donnelly többek között a *Wicked* (2003) című musicalt elemzi, amely az Óz csúf boszorkányait helyezi új kontextusba azáltal, hogy megmutatja az eredettörténetüket és a testi másságot elutasító mesebeli közeget.¹⁸ Ilyen szempontból a *Wicked* tipikus a mai tömegkultúrában, ugyanis újraértékeli a hagyományos kapcsolatot, amely a gonosz szereplők és a nem normatív testek között van. Érdemes utalnunk arra is, hogy a kultúránk ma nárcisztikusabb: gyakran lesznek főszereplők a normatívától eltérő testi adottságú karakterek (mutánsok, szuperhősök, vámpírok stb.), a néző szívesen azonosul a különccel, a különlegessel. Másrészt fontos megfigyelni, hogy milyen testi elváltozások csábítóak a közönségnek, és melyek a rosszak (lásd például a horror szörnyfigurái) vagy az egyenesen tabudöntögetők.

A Down-szindrómás színészek

A film és a fantázia „szörnyei” mindamellett sosem annyira felkavaróak, mint az élők.¹⁹ A néző bármikor visszatérhet a moziterem sötét biztonságába, lassan, de biztosan megnyugodhat, hogy a Másik nem létezik, és így a saját magára is irányuló kínzó kérdések („Ha a robotok tudják utánozni az emberi érzelmeket, akkor engem mi tesz emberré?” és hasonló) egy kézlegyintéssel elintézhetőek. Egészen más a helyzet, hogy ha az ember az ún. magaskultúrában találkozik eltérő testekkel, közvetlenül és élőben. Erre játszott rá például Brett Bailey 2014-es, *Exhibit B* című, heves ellenérzéseket kiváltó projektje, amelyben fekete bőrű férfiakat és nőket állított ki, megidézve az egykori gyarmati kiállításokat.

Színházban különböző okokból léphetnek fel fizikai és

17 Jeffrey A. Weinstock: Freaks in Space: 'Extraterrestrialism' and 'Deep-Space Multiculturalism', in Rosemarie Garland Thomson (ed.): *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, NYU Press, 1996, 327-337.

18 Colleen Elaine Donnelly: Re-visioning Negative Archetypes of Disability and Deformity in Fantasy: *Wicked, Maleficent, and Game of Thrones*, in *Disability Studies Quarterly*, 36/4 (2016).

19 Rosemarie Garland Thomson: *Staring: How we look*, i.m., 178.



szellemi fogyatékosággal élő személyek: a jelentés érzékletes-tétele vagy, pont ellenkezőleg, szándékos dekonstrukciója, esetleg pedagógiai szándék vezérelheti az alkotókat.²⁰ Ezeket az előadásokat gyakran hasonlítják freak show-khoz, és nem igazán találni olyan helyzetet, amikor egy ilyen hasonlatot dicséretnek szánának. A freak show-k ilyenkor általában ízléstelen kukkolást jelentenek a nézők részéről, rácsodálkozást (ami szemben áll az azonosulással vagy az esztétikai távolságtartással).

Pedig a freak show-kat úgy is nézhetjük, hogy az alapvetően stigmatizált embereknek biztosítottak önkifejezési lehetőséget egy olyan társadalmi térben, ahol erre egyébként kevés lehetőségük volt. A fellépők színészként határozták meg magukat, kaptak fizetést, és előadásaikkal szórakoztatták, illetve nevelték az („ép”) közönséget. Más kérdés, hogy a freak show-kkal ellentétben a mai, szociálisan érzékenyítő előadások előjele sokszor más: sokkal hangsúlyosabb az elfogadás, a különbség hangsúlyozása, egzotizálása, felnagyítása.

Kevés produkció fogalmazta meg élesebben ezt a kérdést, mint Jérôme Bel *Sérült színháza*. Az előadásban Down-szindrómás színészek hajtják végre a rendező élöben elhangzó

utasításait, és egy ponton az egyik színész maga is utal a hasonlóságra a freak show-kkal. A produkcióról külön tanulmánykötet²¹ is született, de ezt leszámítva kevés más előadást hivatkoznak ennyiszor a téma kapcsán. A nézők kukkolnak, és kérdéseket fogalmaznak meg arról, hogy mi a színész, a szabad akarat, a fogyatékoság, mit illik és mit nem. Ez alapján pedig mindenki döntse el, hogy ő maga mennyiben egy modern freak show nézője, illetve mennyiben tud túllépni az elmúlt évtizedek társadalmi változásainak, valamint az előadás önreflexiójának köszönhetően a pusztán kíváncsiságon. Sok szakember szerint ez a túllépés lehetetlen, túlságosan lefoglal minket az egyébként ritkán látott másság színpadi megjelenése. Mégis, személy szerint valahányszor újranézem a felvételt, amelyen a rendező utasítására ezek a „mások” táncolni kezdenek (talán kicsit jobban, talán kicsit rosszabbul, mint ahogy én tudnék), nemcsak tudatos, de érzelmi szinten is át kell értékelnem, hogy mi is az a másság. És ebben ez a produkció biztosan különbözik az éles különbségekben fogalmazó freak show-któl.

20 A sor persze folytatható. Ugyanígy érdekes egyébként a poszt-dramatikus színház eszközeivel leírni a freak show-kat.

21 Sandra Umatham – Benjamin Wihstutz (eds.): *Disabled Theater*, Diaphanes, 2015. Bel munkásságának megértésében komoly segítségemre volt Kricsfalusi Beatrix 2016-os, doktoranduszoknak tartott kurzusa az ELTE-n.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

AZ ALKALMATLAN SZÍNHÁZ

Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism

A kanadai University of British Columbia docense, Kirsty Johnston által szerkesztett, 2016-ban megjelent kötet (Bloomsbury Methuen Drama, London) már alcímében is ambiciózus célt tűz ki maga elé. A *recasting modernism* összetételt nehéz lenne magyarra fordítani, mivel a *recast* kettős jelentésével játszik: egyrészt az 'átdolgozásra' utal, másrészt a színháztudományi kontextusban véve konkrétan 'szerepek újraosztására'. A cím más, nagyobb kérdést is felvet, és ez maga a *disability* szó jelentése, illetve az, hogy mit is értünk pontosan alatta. Amikor 2013-ban Jérôme Bel előadása a Trafó műsorán szerepelt, a *Disabled Theater* címet *Sérült színházként* magyarították.¹ A Baltazar Színház honlapjának bemutatkozó szövege² szintén a „sérült” kifejezést használja visszatérő elemként – úgy tűnik tehát, hogy a magyar nyelv színházi szótára ezt kínálja fordításnak. Kirsty Johnston könyve azonban máshonnan közelít: fejezetről fejezetre világhossá válik, hogy valójában a *disability* szó 'alkalmatlanság', 'tehetségtelenség' értelmével operál, és azt a jelenséget kérdőjelezi meg, amely kizárja a fogyatékkal élő embereket a színházi alkotás és sok esetben a befogadás lehetőségéből. A kötet két részből áll, az első egy Johnston által jegyzett terjedelmes tanulmány a *disability theatre* jelenéről és múltjáról. Gyakorlati példákra épülő áttekintés, amely esztétikai, sőt filozófiai kérdéseket is felvet, zárlatában pedig egyfajta „sérült esztétikát” fogalmaz meg. A konkrét kezdeményezéseket és társulatokat is bemutató szöveg erőteljesen angolszász fókuszú: elsősorban az egyesült államokbeli, kanadai, ausztrál, illetve brit teret szemléli, és ez sajnos kevés referenciaponttal tud szolgálni a magyar olvasónak, nemcsak a színházi kultúrák, de a fogyatékkal élők társadalmi integrációja közti különbség miatt is. A második rész két drámaíró, Samuel Beckett és Tennessee Williams művei kapcsán tartalmaz egy-egy tanulmányt (Michael Davidson és Ann M. Fox munkáit). A kötet szerkesztési koncepciója – az első részben a történeti és esztétikai kontextus ismertetése, majd működő intézmények és társulatok bemutatása, a második részben világirodalmi jelentőségű drámák újraolvasása – azt sugallja, hogy Johnston a XX. század drámairodalmához képest kívánja pozícionálni a *disability theatre*-ről szóló diskurzus helyét a színháztudományban.

A kötet rögtön azzal a kérdéssel indít, hogy mi az a *disability theatre*. Egy hevenyészett történeti megközelítés után azonban definíció helyett elég hamar arra a megállapításra jut, hogy a *disability* folyton változó fogalom, amely a társadalom normalitásról (jelen esetben elsősorban a testkoncepcióról) alkotott képétől függ. Így inkább ellendefiníciót kapunk, amely a *disability*-t ernyőfogalomnak tekinti, és mindenféle normativitással szembeni felforgató jellegét hangsúlyozza. Johnston nem rekonstruálja a színházi jelenség kialakulását (elszórva

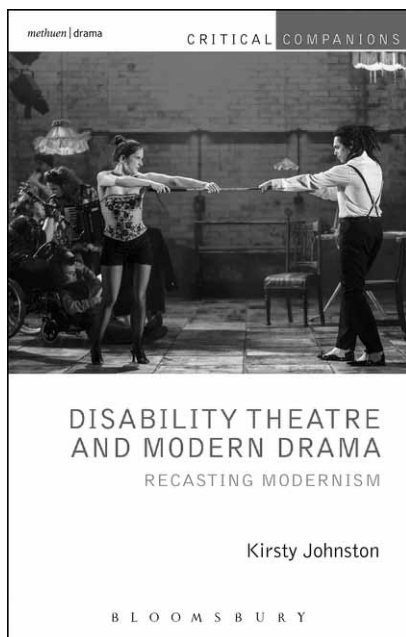
említ történelmi előzményeket), inkább az 1980-as évek óta működő nemzetközileg is ismert társulatok (Phamaly, Back to Back Theatre) rövid történetét ismertette a gyakorlatot teszi meg definíciós keretnek. A második fejezet, az alcímhez kapcsolódva, érdekes kérdést vet fel: a szereposztását. A szöveg itt hivatkozik először Brechtre, aki a továbbiakban is visszatérő autoritás. A *Sárgarézvásár* szereposztási tendenciákat kritizáló passzusából kiindulva Johnston releváns kérdéseket tesz fel azzal kapcsolatban, hogy kiből lehet színész (kit „engednek” színpadra), mi a jelentése és jelentősége annak, ha egy fogyatékkal élő/sérült figurát egy nem fogyatékkal élő/ép színész alakít, és fordítva, ha egy *disabled* személy alakít egy *non-disabled* szerepet. A kérdés itt is tágabb kontextusba kerül, amikor Johnston párhuzamba állítja az etnikum/bórszín és a szexuális orientáció szereposztási problémáival. A dilemma lényege mindhárom esetben hasonló: bizonyos kisebbségek alulreprezentáltak a színészek között, így sokszor az adott csoporthoz tartozó szerepet olyan valaki játssza, aki nem tapasztalta „saját bőrén”, hogy mit is jelent például fogyatékkal élni. Ha viszont egy kisebbségbe tartozó színészt a kisebbségével azonosítanak, rendkívül leszűkülnek a szakmai lehetőségei. Frances Ryan disability aktivistát idézve Johnston megállapítja, hogy annak ellenére, hogy az angolszász területeken elfogadhatatlanná vált a *blackfacing*,³ Eddie Redmayne eljátszhatja a fogyatékkal élő Stephen Hawkingot. Még tovább lépve – Christopher Shinn és John Belluso drámaírók publikációira hivatkozva – azt a szempontot is felveti, hogy az ilyen esetekben a közönség épp a nem fogyatékkal élő színész „testi alkalmasságát” (vagyis azt, hogy képes fogyatékkal élő is eljátszani, majd újra éppé alakulni) ünnepli az alakított szerep „testi alkalmatlanságával” szemben.

A *casting* kérdésétől a színészképzés felé halad tovább a szöveg, mert a kialakult helyzet egyik okát a színészek testével szembeni elvárásban látja. Carrie Sandahl tudományos munkáit idézve „neutrálisnak” nevezi azt a testi állapotot, amelyből stílustól függetlenül elindulhat a színészi karakterépítés, és amelyet a kontroll, a hatékonyság, az egyensúly és a szimmetria tesz alkalmassá a feladatra. Másrészt arra a problémára is felhívja a figyelmet, hogy egy fogyatékkal élő ember számára nem feltétlenül működik a pszichorealista színészténing egyik alapvetése, amely szerint a belső érzelmek hozzák létre a figura mozgását, külső karakterjegyeit. A szereposztási kérdések valójában színházesztétikai kérdések, így a fejezet további része a fogyatékkal élő színészek *recasting*-ját a realizmusról szóló diskurzushoz köti. A legpragmatikusabb harmadik fejezet a színpadi hozzáférhetőség másik oldalával,

3 A kifejezés eredetileg arra a megoldásra utalt, amikor egy szerepet fekete színész helyett feketére festett arcú fehér színész alakít. Tágabb értelemben minden olyan helyzetre vonatkozik, amelyben egy kisebbséget anélkül reprezentálnak, hogy a kisebbség tagjai részt vennének benne.

1 http://trafo.hu/hu-HU/disabled_theater

2 <http://www.baltazarszinhaz.hu/index.php?action=magunkrol&lang=1>



azaz a nézőterek, színházépületek (és színpadok) akadálymentesítésével foglalkozik. Johnston több példát is bemutat az Egyesült Államok, Kanada és Anglia területéről – az itt felmerülő problémák nehezen összevethetőek pl. Budapest akadálymentesítettségével. A konkrét építészeti megoldások mellett az a szemlélet lehet érdekes, amely – ismét ernyőszerűen – minden lehetséges módon próbálja „alkalmassá” tenni a színházat a közönség számára. Azok a színházak, amelyek fő profilja a *disability theatre* kategóriájába tartozó produkciók bemutatása, általában egyszerre alkalmaznak audionarrációt és jelnyelvi tolmácsolást, vagy alakítanak ki félrevonulási lehetőséget az autista vendégek számára. Ez a gyakorlat több esetben kreatív része lesz az alkotó munkának. (A londoni Graeae⁴ Theatre Company *Szétbombázva* című előadásában például Sarah Kane brutális instrukciói nemcsak a színészek játékában valósultak meg, hanem narráció formájában be is töltötték a teret, kevés lehetőséget hagyva a nézői hártásnak.) A negyedik fejezet ismét a gyakorlat felől közelítve a szereposztással kapcsolatban felvetett kérdésekre nyújt valamiféle választ, olyan *disability theatre* előadások érintésével, amelyek kritikai elismerést váltottak ki. Elemzés helyett inkább ismeretőket kapunk, amelyek Johnston gondolatmenetéhez szolgálnak adalékkul. *A vágy villamosa* egy 2014-es londoni előadása kapcsán arról ír, milyen helyzetet teremt, ha egy nagy klasszikus női szerepet (Blanche DuBois) látható fogyatékossgal élő színésznő (Nadia Albina) alakít, és hogyan adhat ez erős értelmezést a figura összetett jellemének, kiteszítottságának („Egész életemben idegenek jóindulatától fügtem”). A már említett Graeae Theatre Company *Vérnász*-előadásának ismertetése szintén a *disabled* szereposztás lehetőségeit taglalja: a vőlegény anyját alakító siket színésznő (Ej Raymond) végig jelnyelven kommunikált a fiát játszó színésszel, aki a tolmácsként is működött, és ez tovább súlyozta a köztük lévő szoros függő viszonyt. A társulat *Koldusoperájánál* kanyarodunk vissza újra Brechthez. A jelentős sikert hozó előadás, amelyben nemcsak a koldusokat, de pl. Peachumot is testi fogyatékkal élő színész (Garry Robson) játszotta, a társadalmi kiszolgál-

4 A *graeae*, azaz graeák a gorgók nővérei. Ősz hajjal születtek, és háromjuknak van közösen egy szemük és egy pár foguk.

tatottságot és az azt kísérő anomáliákat a maguk realitásában tudta megjeleníteni a színpadon. Johnston felhívja a figyelmet arra, hogy klasszikus drámák *disability theatre* előadásai kapcsán a kritikusok sokszor emlegetnek egyfajta „elidegenítési effektet”, mivel a szerep és színész közti távolság eleve adott. Ez a visszatérő gondolat inspiráló elméleti alapot szolgáltatathatna a *disability theatre* hatásmechanizmusának pontosabb leírásához, de a könyv Brechtre vonatkozó utalásai összefüggéstelenek maradnak. Az epikus színházzal való felszíni hasonlóság megállapításánál nem jutunk mélyebbre – már csak azért sem, mert a tanulmány a *Koldusoperán* kívül Brecht más drámáit, illetve elméleti szövegeit nem vizsgálja.⁵

A kötet második része Michael Davidson izgalmas Beckett-tanulmányával folytatódik. Az elsősorban *A játszma végét* és a *Szép napokat* elemző szöveg talán a könyv színház-tudományilag legstabilabb része – nem véletlenül. Beckett univerzumának a mozgás- és beszédképtelenség, a vakság, a kommunikációs nehézségek meghatározó alkotóelemei. A két dráma *disability* olvasata az egész kötet legalaposabb, de kevésbé látványos eredményét hozza, hiszen Beckett színháza maga az „alkalmatlanság”, minden darabja *disability theatre*, és nincs olyan *disability* előadás, amely ne kapcsolódna valamilyen módon Beckett világához. Az az izgalmas meglátás viszont, hogy a Beckett művek különösen hasznos alapanyagai lehetnek a fogyatékkal élő és ép színészek közös képzését megcélzó workshopok és színésztreníngek számára, önálló tanulmányt érdemelne. Ann M. Fox írása Tennessee Williams *Üvegfigurák* című darabjával foglalkozik, és a kötetben megjelenő felvetéseket a feminista olvasat segítségével árnyalja. A szerző a darab testi fogyatékkal élő főszereplőjének, Laurának írói megjelenítését dekonstruálja. Williams tragikus hátrányként tünteti fel a sérülést, amely Laura és egész családja életét megpecsételi, elsősorban azért, mert Laura „alkalmatlan” a társadalom által előírt hagyományos női szerep betöltésére (anyja szerint senki nem veszi majd feleségül). Williams a kiválasztottság-kitaszítottság dichotómiájában ír a testi fogyatékról, és Fox ezt a *disability*-t legyőzhetetlen különlegességként, a társadalomba integrálhatatlan tulajdonságként mutató álláspontot utasítja el.

Komoly kérdés a kötet összeállítása kapcsán, hogy vajon érdemes-e a „modern dráma” és az angolszász mainstream színház felől megközelíteni a *disability theatre*-t. A fentebb már említett világhírű Jérôme Bel-előadást például nehéz lenne értelmezni Johnston irodalmi műveket újraolvasó és a *method acting*-en alapuló színházak gyakorlatát firtató szempontrendszerén keresztül. Lehet, hogy közelebb vitte volna a gondolatmenetet a *disability* iránt nyitott progresszív színházi törekvésekhez, ha egy leegyszerűsített Brecht-elmélet helyett Beckett színházat, a drámairodalmi kánon helyett pedig a performativitást teszi meg origónak. Ha azokat a performatív helyzeteket vizsgálja, ahol a fogyatékkal élő embereknek „nem kell egy bizonyos módon viselkedniük, hogy megfeleljenek a társadalom normatív szabályainak”, és ahol a színház „nem idegeníti el újra őket”, hanem „a szabadság helye lehet, egy olyan hely, ahol önmaguk lehetnek”.⁶

5 A szöveg hivatkozásaiból az is világos, hogy sem Johnston, sem az idézett kritikák írói nem konkrétan Brecht színházáról beszélnek, hanem egyfajta „európai arthouse” stílusról, amelyben az „elidegenítettség” sokszor a nem realista megvalósítást, illetve a darabok szokatlan olvasatát jelenti.

6 Jérôme Bel a *Disabled Theater*-ről: <https://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>

A LEGMERÉSZEBB ÁLMAINK IS MEGVALÓSÍTHATÓK

A Baltazár Színház az egyetlen magyar társulat, amely Down-szindrómás színészeket foglalkoztat. Legújabb előadásuk, a *Nézzünk bizakodva a jövőbe!* Örkeny-egyperceseket és más szövegeket dramatizál. Adorjáni Panna, Nánay István és Kovács Bálint színikritikusok arról beszélgettek, lehet és kell-e „ugyanúgy” nézni ezt az előadást, mennyire szól az egész a nézőről is, és mi sikerült jobban, mi sikerült kevésbé benne. A beszélgetést szerkesztette KOVÁCS BÁLINT.

Kovács Bálint: Hogy tetszett az előadás?

Nánay István: Nehéz erre röviden válaszolni. A *Nézzünk bizakodva a jövőbe!* a tizedik előadás, amelyet a Baltazár Színházról láttam, és ez az előzőeknél is pozitívabb benyomást keltett bennem. Ők leginkább a groteszkben erősek, és ez jól találkozott az Örkeny-alapanyaggal. Pontos és jó felütés volt a fejenállás az *Arról, hogy mi a groteszk* előadása közben. Sok Örkeny-összeállítást láttam: nagyon ritkán sikerül a színpadon képbe átfogalmazni azt, ami nyelvben jelenik meg.

Adorjáni Panna: Szerintem is jól állt Örkeny a társulatnak, izgalmas perspektívát találtak hozzá. Leginkább az tetszett benne, hogy megjelent az önreflexió, de anélkül, hogy lekezelőnek vagy rájuk aggatottnak éreztem volna a groteskséget. Bátorság volt abban, ahogyan magukévá tették a szöveget; azt éreztem, nem is Örkenyt hallok, hanem egy rajtuk teljesen – a szó legjobb értelmében – átmosott, eredetiktént, újként felhangzó szöveget.

K.B.: Adja magát a kérdés: lehet-e, kell-e ugyanúgy nézni az értelmi sérült színészekből álló Baltazár Színház előadását, ahogyan, mondjuk, egy *Rómeó és Júlia*-bemutatót néznénk valamelyik pesti kőszínházban?

N.I.: Nem hiszem, hogy ugyanúgy lehet nézni. Bevallom, amikor 1991-ben, életemben először láttam Down-szindrómás színészek előadását egy angol együttestől, az oly mértékben megrázott és felkavart, hogy fogalmam sincs, milyen volt az előadás. Nem találtam rajta fogást, mert erősebb volt az empátiám és – vállalom – a sajnálatom annál, hogysem művészi alkotásként tudtam volna nézni. Azóta többször néztem siketek, látássérültek és kerekesebb színházait is: az ember egy idő után megszokja, hogy másképpen nézi az ilyen produkciókat.

De ha már a *Rómeó és Júlia*-t említi: a Baltazár is előadta ezt a darabot, amit a szervezők a kaposvári gyerekszínházi biennálé záró előadásaként tűztek műsorra, gondolom, azért, hogy ne kerüljön más produkciókkal versenyhelyetbe. Pedig érvényes *Rómeó és Júlia* volt, legalábbis abban az értelemben, amiről Panna beszélt. Nem biztos, hogy a darabot kellett számon kérni rajtuk, de az essenciája, a lényege, a mozgatórugói mind a helyén voltak. És az egészet átítatta a saját magánéletük is: akkoriban még sokan vallották, hogy a Down-szindrómások nem képesek párkapcsolatban élni, pedig nagyon erős, harmonikus viszonyok jöttek és jönnek létre köztük.

Visszatérve a kérdésére: én nem tudom ugyanúgy nézni az előadásait, mint másokat, mert a befogadásomban közrejátszik a szereplők mássága, az, hogy például nem mindenkinek értem a szövegét, vagy bizonyos színpadi megoldásoknál a szituáció redukált megvalósítását érzem. Ugyanakkor ez kissé sarkos fogalmazás, hiszen kőszínházakban is hányszor zavar egyes színészek beszédhibája. Márpedig ha ott végül is ezt elfogadom, akkor itt miért ne tehetném? Különösen, ha olyan jelenlétük, erős kisugárzásuk van a színpadon, ami hátterbe szorítja a technikát.

A.P.: A szinopszis azt kérte, hogy ne „ahhoz képest” nézzük az előadást, és én végig erre törekedtem. Arra kellett rájónom, hogy minduntalan a saját nézésemmel reflektálok: nem tudom ugyanúgy nézni, hiszen a színészek különböznek tőlem, és attól az ideától, amelyet a színészekhez, beszédhez, énekhez, színházhoz kapcsolunk. Ha túl tudok jutni a saját hiúságomon vagy felsőbbrendűségemen, a privilegizált helyzetemen, hogy mennyivel inkább reprezentálva vagyok én a színházban, akkor meg tudom szokni, amit látok, és nem a különbségeket, hanem a hasonlóságokat látom meg köztük és köztem. És el tudom kezdeni *nézni* az előadást, úgy, ahogyan bármilyen színházhoz viszonyulok, el tudok kezdeni a dramaturgiára, a rendezésre figyelni. És ez engem is felmentett az alól, hogy állandóan egy másik regiszterben legyek. Ez a folyamat sok más előadásban is benne van; ha nem is ebben a formában, de sokszor meg kell küzdeni az új, idegen világgal, amelyet elem tárnak. Szűk látókörűen gondolkodunk a tehetségről, a színjátékról, a színpadi jelenlétről, a színház hagyományairól.

N.I.: Azt mondja, lehetett figyelni a dramaturgiára. Igen, de itt ez nem csupán a szó hagyományos értelmében igaz: a Baltazár előadásaiban minden embernek meg kell adni a szót, hogy mindenki kifejezhesse, amit el akar mondani. És mindenki meg is kapja: van, aki tud mit kezdeni ezzel, mert erősebb egyéniség vagy tehetségesebb, és van, aki inkább csak megpróbál kezdeni valamit a lehetőséggel. Mindenki a maga szintjén teljesíti a feladatát, és ez – a hagyományos színházi előadásokat is figyelembe véve – nem kevés.

K.B.: Amiről beszélünk, hasonlít arra, mintha a civilek színpadi jelenlétéről lenne szó – de a Baltazár évek óta különféle színészi képzésekben részt vevő színészei nem civilek.



Nézzünk bizakodva a jövőbe!
(Baltazár Színház). Fotó: Bege Nóra

Ugyanakkor a saját közeg, a saját életpasztyát beemelése a színpadra itt is, ott is jelen van. Lehet civiliségről beszélni az ő előadásai kapcsán?

A.P.: Szerintem a civiliség csak a lélektani realizmus, a színészi játék megcsináltságára épülő színház felől értelmezhető: abban a kontextusban ez felemelő vagy felkavaró szabálysértés tud lenni. A kortárs színházban a performativitás és a teatralitás szorosabban összekapcsolódik, és nem ellentétekként értelmezzük őket. Innen nézve ez egy nagyon személyes, erőteljesen az alkotókra, a játzókra épülő, belőlük indító színház, ahol az első az előadók saját anyaga és anyagisága, és csak ehhez jön hozzá izgalmas nyelvi réteggé az Örkény-szöveg. Tehát nem az érdekel benne, hogy civilek-e vagy sem, hanem azt látom, hogy nagyon személyes színház, amely a kortárs trendek felől is szépen értelmezhető.

N.I.: A civiliségnek ezen kívül van egy negatív értelmezése is, és az független a színházi nyelvtől: amikor az előadónak nincs köze a műhöz, és csak saját magát tudja hozni. Semmiképpen sem érzem, hogy itt erről lenne szó. Ha valamiről, akkor inkább a jó értelemben vett amatőriségről, ahol elsődleges az önkifejezés, és másodlagos a létrehozás technikája.

De érdemes az előadás megvalósításáról is szót ejteni. A Baltazár mindig erős látvánnyal dolgozik, hiszen meg kell segíteni a színésziglettől itt-ott billegő előadásokat. Emellett mindig egyszerű eszközöket használnak, nem annyira a pénzhiány miatt, sokkal inkább azért, mert ez a csapat nem bírja el a hatalmas díszletet és a sok kelléket. A hivatásos színészek egy része retteg a kellékektől, mivel a szöveg és a játék mellett nehéz még azokra is figyelniük. Ehhez képest ebben az előadásban meglepően sok és pontosan használt kellék volt. Másfelől egyszerű, kifejező és szép a központi, fát ábrázoló díszlet, a szigorúan fehér-fekete színvilág, az egyéni jellegzetességeket elfedő jelmezek együttese.

Az ilyen irodalmi összeállítások kényes pontja, hogy a szerkesztőnek sikerül-e összefűzni az epizódokat. Itt nem észleltem olyan vezérfonalat, amely révén az egyik egypercesből szigorúan következne a másik. Mégis kitapintható egyfajta szerkesztés, bár az az ív, ahogyan az *Arról, hogy mi a groteszk*-től eljutnak az utolsó, magyar zászlós képhez, talán rejtettebb.

A.P.: Nehéz a rendezésről reflektáltan beszélni a létrehozás körülményeinek ismerete nélkül, de a színészi munkát figyelve én arra jutottam, hogy ez a csapat talán sokkal többre is képes, mint amit a rendezés rájuk bízott. És ezt nem a munka mennyiségére értem, inkább az egész előadás koncepciójára, struktúrájára. Jól esett volna, ha ebben nagyobb lett volna a rendező bátorsága, hiszen a színészek százötven százalékon dolgoztak, amit a rendezésen, a rendezői invenciókon viszont nem éreztem. Noha tényleg izgalmas a szövegek nem evidens láncolatként történő egymás mellé rendelése, és az ennek

mélyén rejlő, finom dramaturgia. Hiányérzetem inkább azzal kapcsolatban volt, ahogyan arról gondolkodtak, hogyan lehet ezekkel az emberekkel színházat csinálni.

K.B.: Jónak tartják, ahogyan a két „külsős” színész, Kovács Kriszta és Müller Péter Sziámi megjelent a társulat tagjai között? Bennem motoszkált a gondolat, hogy az ő jelenlétük módja vajon nem infantilizálja-e az egyébként szintén felnőtt korú, sérült színészeket.

N.I.: Nehéz ezt a társulatot egyedül hagyni – bár volt olyan előadásuk, amikor nem volt a színpadon „felnőtt” színész –, de pontosan meg kell találni, hogyan lehet őket beépíteni az előadásba. Ez most hol jobban, hol kevésbé jól sikerült. Kovács Kriszta rendező felfedezte Örkény írói és valós leveleit, amelyekkel elsősorban Müller Péter Sziámi amolyan apukaként mindig megszólít valakit a társulattól: így a játzó minden egyes levéllel egy-egy szeretetbombát kapnak. Ez nem csak technikai értelemben szép ötlet.

A.P.: Örkény leveleinek elmondásakor mindig megjelent a különbség aközött, hogy ki az apa, a levélíró, és ki a gyerek, aki megkapja a levelet. Ők ketten szülőkként fogták közre az előadást, de én úgy éreztem, a színészeknek nincs szükségük szülőfigurákra. Azt nem tudom, az előadás létrehozása hogyan zajlott, de a dramaturgiában én talán nem jelöltem volna ilyen expliciten a különbséget. Izgalmas lett volna, ha felcserélik ezeket a szerepeket, és a groteszktség úgy is megjelenik, hogy ők is a „gyerekek” között szerepelnek.

K.B.: Elvárjuk a Baltazár Színházról, hogy az előadásai- ban reflektáljanak a társulat sajátosságára? És mennyire volt alkalmas az Örkény-szöveg ennek megjelenítésére?

N.I.: Ha nem is túl sokszor, de reflektálnak erre. Nem is tudom, hányszor láttam színpadon *A legmerészebb álmaink is megvalósíthatók!* című egyperces [amelyben tizenkét háromlábú kutya húz egy autót – K. B.], de még sosem találkoztam azzal, hogy a teljes szereplőközösséget bekapcsolják a játékba, ugyanakkor ennyire látszódjék, hogy minden „kutya” önálló individuum – miközben sosem gondolunk bele, hogy egy szekeret húzó fogatban is más és más minden ló. Ahogyan minden Down-szindrómás emberben mást és mást jelent a sérülés. Vagy ott van a kiszáradó, hátrányos helyzetű pocsolyáról szóló jelenet (*Egy pocsolya emlékirata*), amely nem szokott bekerülni a válogatásokba.

A.P.: Számomra azok a jelenetek vagy megoldások voltak a legizgalmasabbak, amikor az ő másságuk behozott egy olyan esztétikát, amely kimozdított a komfortzónámból. Erősek voltak például az énekes jelenetek: ezekben nagyon éreztem a másféle minőséget. Erre gondoltam, amikor azt mondtam, lehetett volna még invenciózusabb az előadás: lehetett volna több olyan jelenet, amelyben a másság nem különbségként jelenik meg, hanem nyitásként egy más típusú esztétika irányába.

BERECZ ZSUZSA

TÁNCKÉPESSÉG

Az ArtMan Egyesület munkájáról

I feel your pain
Bill Clinton¹

A tánc ma szorosan összekapcsolódik azokkal a politikai törekvésekkel, amelyek a mobilizáció új eszközeinek kialakítására irányulnak. A tánc által kihívások elé állíthatjuk a testek gyülekezésének és részvételének módjait, mivel a tánc pontosan akkor jön létre, ahogy a gyülekezés gyűléssé alakul: a tánc a sokaság létrejötté által történik, nem pedig a sokaság reprezentációja által.

Bojana Kunst²

Amikor ezt a szöveget írom, egy hónapja olyan ember állhat az Amerikai Egyesült Államok élén, aki kampánykörútja során nyilvánosan kifigurázott egy fogyatékos újságíró. Vas-kos tabu dőlt le abban az országban, ahol az 1960-as években a fogyatékosok jogaiért nagyszabású mozgalom indult, ami többek között a diszkriminációt tiltó Americans with Disabilities Act (ADA) nevű törvényhez vezetett 1990-ben. Két évvel a törvény életbe lépése után hangzott el az akkor kampányoló elnökjelölt, Bill Clinton szájából egy mondat, amely később az együttérzés uralkodó liberális politikai narratívájává vált: „I feel your pain” – elfogadlak a másságodban, sőt, még azt is érzem, amit te érzel. A napokban egy családtagom kör-e-mailt továbbít nekem, amely Magyarország várható muszlimizálódását egy lefátyolozott emberekből álló csoportképpel illusztrálja, és arra figyelmeztet: hamarosan ilyen lesz egy átlagos németországi iskolai tabló. Az együttérzés narratívája és a liberális identitáspolitikák a szemünk láttára rendülnek meg ott, ahol a XX. század során kiharcolták őket. A „másikkal” szembeni önvédelem és az ennek jogán áttört tabuk korszaka a társadalom tudatalattijából új rémképeket hoz a felszínre: öntudatos gnómkokat, „safe space”-eikből előlépő queer feministákat, viszontgyarmatosító muszlimokat.

Magyarországon a képlet némileg más, hiszen itt le sem zajlottak azok az emberi jogi, fogyatékosjogi küzdelmek, amelyek például Amerikában a politikai korrektség kultúráját megalapozták és fenntartották. Nálunk a mozgásukban és/vagy értelmükben akadályozott emberek társadalmi részvétele és (ön)képviselete ma is gyenge. Ők mintha még az újabb szerveződő civil mozgalmakban, szolidaritási hálózatokban is alig

lennének jelen.³ Pedig a fogyatékoság nem valaminek a hiánya, ami normális lenne, hanem sokkal inkább a másságból adódó folyamatos életviteli akadályozottság, melyet aláhúzó a megfelelő építészeti és társadalmi infrastruktúra hiánya is. A fogyatékoság tehát nem annyira állapot, mint inkább folyamat, amelynek során egy közösség elhelyezi, leírja, kezeli vagy kezelhetetlenné nyilvánítja a másképp viselkedő és mozgó tagjait.⁴ A kirekesztett csoportok társadalmi értelmezésére jellemző az adott személyek testükkel való azonosítása és ilyen módon tárgyiasítása, az undor és a szánalom érzése, mely a kirekesztés alapját képezheti. Ezek után talán már nem szorul különösebb magyarázatra az, hogy a test olyan kitüntetett terület, ahol a „fogyatékoság” újraértelmezését ma ki kell harcolni.

Többek között a színházban is. A hazai közegben, ahol a nem képzett előadók csak „civiliek” lehetnek, ahol a kisebbségeket is a többségi társadalomhoz tartozó profik képviselik, ahol a sérültek legfeljebb csak sérülteket reprezentálhatnak (vak látnokok...), és ahol a Nemzeti Színház szlogenje (amelyet minden előadás előtt bejátszanak!) az, hogy „Közös nézőpont”, azaz csak egyféle megközelítésből szemlélhetjük a dolgokat – nos, ott különösen fontos fegyvertény egy olyan inkluzív alkotói közösség fennállása, mint amilyen az ArtMan Mozgásterápiás Művészeti Közhasznú Egyesület. Ezt a szöveget az ő bemutatásuknak szentelem. Különösen arra a sajátos alkotói térre és alkotói közegre koncentrálok, melyet létrehozott, valamint azokra a sajátosan „artmanos” módszerekre, melyek átrajzolhatják a táncoló testről alkotott uralkodó elképzeléseket. Több helyütt támaszkodom az egyesület tagjaival folytatott beszélgetésekre, terápiás munkájukkal foglalkozó szakdolgozatokra,⁵ és természetesen saját tapasztalataimra, melyeket műhelymunkáikba bekapcsolódva gyűjtöttem.

Határterületek

Az ArtMan Egyesület a mentális akadálymentesítést tűzte ki céljául azon alapvetés mentén, hogy a sérültség mindannyiunk közös élménye, melyet használhatunk erőforrásként, inspirációként is. A szervezet 2005-ös megalakulása óta a művészet, a terápia és az oktatás határterületein dolgozik – némely munkafolyamatban ez a jelleg válik hangsúlyosabbá, némelyikben amaz. Az ArtMan szemléletmódját jelentősen befolyásolta a DanceAbility mozgalom, melyet egy, a kontakt tánchoz közel álló amerikai művészkegyesség hívott életre a kilencvenes években. Bóta Ildikó, az egyesület létrehozója

1 „Átérezem a fájdalomad.” Bill Clinton válasza az AIDS megfékezéséért sűrűgő Bob Rafsky aktivistának (1992).

2 „Dance today is deeply related to the current political need to develop means of mobilization [...]. Through dance, we can challenge the ways in which bodies assemble and participate, since dance takes place precisely through the becoming of an assembly: it happens through the becoming of the many and not as a representation of the many.” Bojana Kunst: *The Participatory Politics of Dance*, in Marta Keil (szerk.): *Identity. Move!*, Goethe Institut Warsaw (et al.), 2015, 88.

3 Údító ellenpélda a Közélet Iskolája csoport „Önállóan lakni – közösségekben élni” c. részvételi akciókutatása, amely a mozgássérült emberek lakhatási problémáival foglalkozik.

4 Ezt a szempontot tükrözi az angolszász diskurzusban ma (ismét) kurrens *disabled* szó, kiemelve a fogyatékosítás (dis-abling) társadalmi gyakorlatát.

5 Mészöly Andrea és Kővári Henrietta.



Farkas Dorka – Gál Eszter: Begurulok, avagy... Fotó: Jókai György

részt vett egy képzésen, melyet a mozgalom fontos alakja, Alito Alessi vezetett. Többek között ennek hatására vágott bele egy olyan terápiás és művészeti módszer kidolgozásába, „melyben ép mozgásúak és mozgássérültek találkozhatnak művészi felfedezés és kutatás, egymástól és egymás segítségével való tanulás céljából”.⁶ Bóta a Bliss Alapítvány Segítő Kommunikáció Módszertani Központjának programján belül halmozottan fogyatékos felnőttekkel kezdett el dolgozni: nehezen mozgó és beszélő, illetve nem mozgó és nem beszélő emberekről lévén szó, ők az a csoport, akik a sérültek számára kínált összes foglalkoztatási lehetőségéből kiszorulnak. Ők adták a magját az 1999 óta Tánceánia néven működő mozgás-színházi közösségnek, mely idehaza máig az egyedüli, magát „vegyes képességűnek” nevező alkotóközösség.⁷ Az évek során terapeuták és a hazai kortárstánc-szcénából ismert alkotók csatlakoztak a csoporthoz, illetve a később jogi személyé váló ArtMan Egyesülethez, és alakították ki saját közös nyelvüket és szemléletmódjukat, amely a szervezetben jelen lévő módszertani sokféleség ellenére máig állandó maradt. Az ArtMan közösségében fontos szerepet játszik Kálmán Ferenc, aki a nyolcvanas-kilencvenes évek hazai mozgásművészeti irányzatai és a pantomim felől érkezett, majd a posztmodern tánc és a kontakt hatására kezdett testtudati technikákkal foglalkozni, valamint a nagyon hasonló szakmai háttérrel rendelkező Gál Eszter, aki ma Farkas Dorkával együtt a Tánceánia társulat vezetője. Az egyesület munkájában állandó vagy alkalmi jelleggel olyan, a hazai kortárstánc-közegből ismert

6 <http://artman.hu/aki-lelegzik-tancolni-is-kepes>

7 Inkluzív/integratív projektek viszont az ArtManon kívül is akadnak. Fontos megemlíteni Hágén Zsuzsa koreográfus, táncpedagógus munkáját, aki Pécssett rendez előadásokat az E-pódium nevű vegyes alkotói közösséggel. Az ő vezetésével zajlik 2016 ősze óta a Pécsi Tudományegyetemen egy integratív táncprojekt is, melynek keretében művészeti műhelymunkákat szerveznek, valamint utcai performanszokat és színházi előadásokat hoznak létre különböző képességű hallgatók részvételével. Hágén Zsuzsa szervezte továbbá azt a 2010-es műhelymunkát is, melyen az angol Candoco Dance Company tagjaival együtt Pécssett élő ép és mozgásukban korlátozott táncosok vettek részt.

táncos-alkotók is aktívan részt vesznek, mint Kopeczny Kata, Mészöly Andrea, Jobbágy Bernadett vagy Nagy Andrea.

Az ArtMan évente átlagosan tíz előadást tart. 2017 márciusában ötödik alkalommal rendeztek önálló estet a Trafóban, télen pedig ugyanitt szakmai nyílt napjuk is volt. A szervezet különböző középiskolákban és egyetemeken tart érzékenyítő foglalkozásokat, részt vettek a Pesti Magyar Színház akadálymentes színházi konferenciáján, rendszeresen jelen vannak művészetterápiás és fogyatékosügyi szakmai fórumokon is.⁸ Bekategorizálhatatlannak bizonyuló szemléletmódjuk miatt a művészeti célú támogatásokból többnyire kiszorulnak, munkájuk a hazai művészeti életben is viszonylag elszigetelt és visszhangtalan.⁹

Közös alkotói tér

Az ArtMan művészeti programja mára két jól elkülöníthető irányt vett: a Tánceánia munkája mellett főleg az utóbbi években több olyan önálló kis színpadi mű, táncelőadás született, melyekben a terápiás szempont alig érzékelhető. A Tánceánia tevékenysége elsősorban a közös alkotói tér létrehozásáról szól. Olyan kommunikációs felület megteremtése a cél, melynek szövetét a résztvevők között létrejövő érintések és kapcsolódások adják. A terápiás jelleg abból adódik, hogy mindenki alapvetően önmagán dolgozik, miközben másokat is megfigyel. A szabad mozgás és áramlás együttműködő formái jönnek így létre, melyek hatására oldódnak a viselkedésbeli gátak, a kölcsönös (!) kiszolgáltatottság, amely a segítők és a sérültek között általában fennáll, és oldódik a sérültek között fennálló elkülönültség is. A kísérletezés, tapasztalás által a résztvevők megélik saját testüket, megismerik annak működését és a térhez való

8 Néhány példa az utóbbi évekből: X. Autism Europe Kongresszus, Anamesa Nemzetközi Fesztivál, Kontakt Budapest 2013/14, Nemzetközi Improvizáció Fesztivál, Rehab Critical Mass, Múzeumok Éjszakája.

9 Előadásaikról Králl Csabán kívül eddig senki nem írt önálló kritikát.

viszonyulásait. A Tánceánia munkája a fizikai tér mint újfajta társadalmi tér megalkotásáról szól, amelyben „mindenki aktuális önmagát is megalkothatja” – ahogy Bóta Ildikó fogalmaz. Minden foglalkozáson vannak ún. kiemelt teres gyakorlatok, amelyek aztán a Tánceánia nyilvános előadásáiban is visszaköszönnek. A kiemelt térben egy-egy személy megmutatkozhat, miközben mások figyelme kíséri. Ez az alkotói munka „tesztje”, hiszen ilyenkor mindenki a saját színpadán áll.

Szomatopoétika

Az artmanos szemléletmód szerint az emberek közti információáramlás, kapcsolatteremtés már a közös légzéssel megkezdődik. A tánc is a légzéssel veszi kezdetét. A DanceAbility jelmondata az ArtMané is lehetne: aki lélegzik, táncolni is tud. Az ArtMan munkájában meghatározóak azok a testtudati rendszerek és tánc technikák, melyek a test természetes tudására és megismerésére építenek, és a test-lélek-szellem egységében gondolkodnak.¹⁰ A terápiás művészeti munka számukra „utazás az állandóan változó testben”, melynek során megtörténik a sérülések keltette érzetek tudatosítása, átdolgozása, és a test újrarajzolása. Bóta Ildikó egy riportban úgy fogalmaz, hogy „a test a tudatos döntések mentén létrehozandó változtatások terepe”. Ez adja a kulcsot ahhoz, amit a tánc jelent a Tánceánia munkájában. A tánc azokban a tudatos változtatásokban nyilvánul meg, amelyeket ki-ki végrehajt magán, minőségét pedig ezeknek a változtatásoknak a minősége adja. Ez ép és sérült táncosokra egyaránt jellemző, azzal a különbséggel, hogy míg az első esetben a tánc a test fölötti természetes kontrollt jelenti, addig az utóbbiban a tánc a test fölött *szerezett* kontrollként értelmeződik. (Egy olyan táncos esetében, akinél az önálló akarattal irányított mozdulat beazonosíthatatlan, ott a tánc is szinte a láthatatlan tartományban marad. Néha talán csak annyi történik, hogy az egyik táncos másképp lendíti a lábát, aminek segítségével a hétköznapiakban „kommunikál”, egy duett pedig állhat anynyiból – ahogy Gál Eszter felidézte nekem –, hogy az előbb említett táncos lábával jelez, amikor a másik táncos, aki vele egy térben mozog, kikerül a látómezejéből.)

Ha a tánc elsődleges feltétele a légzés, akkor a második az érintés – mégpedig a minősítés nélküli érintés. Az érintés, a közös mozgás sokszor nem megy olyan „simán”, mint ahogy

10 Pl. Skinner release technika, Body-Mind Centering, Lábán-féle mozgáselemzés.

elvárásaink diktálnák, de ez az érdesség, a megtorpanás szükséges ahhoz, hogy a kommunikáció számára új utak nyíljanak meg. „A mozdulatok nem önmagukban fontosak, hanem annak tükrében válnak azzá, hogy kinek szólnak, minek szólnak, hogyan szólnak, illetve miért mozdulunk, és kivel táncolunk. Olyan, mint a lélegzet, a levegő; ami nélkül nem tudunk élni, de ami által repülni is képesek lehetünk” – hangsúlyozza Bóta. A megmutatkozáshoz és a jelenlét megteremtéséhez azonban megfelelő idő szükséges: a Tánceánia előadásainak sokszor butoh-szerű lassúságát ez a tényező indokolja. Az alkotás ott kezdődik, ahol a megszokotton, a beidegződéseken túl valami új, váratlan dolog történik, valami, ami megtanít-hatatlan és reprodukálhatatlan.

A néző meghívása

Felmerül a kérdés, hogyan nézhetőek azok az előadások, ahol a *látható munka*, az alkotás sokszor ennyire mikroszkopikus szinten történik. A Tánceánia előadásait az teszi különlegessé, ahogyan a nézőt is felfedezésre hívják. Gál Eszter megfogalmazása szerint az előadók köré mintha láthatatlan membrán vonódna, amely belülről megtartja, kívülről viszont áttetszővé teszi a csoport munkáját. A nézők ezen a membránon keresztül szemlélődhetnek. Meghívást kapnak arra, hogy elidőzzenek a testeken, a mozgásokon, és meglepődjenek saját reakcióikon. A Tánceánia erősen épít a voyeurizmusra, ami a színházat színházzá teszi.¹¹ Épít a néző meglepetésére, vagy akár meghökkenésére, hiszen a másképp mozgó, másképp kinéző testek első ránézésre nagyon „testszerűnek” hatnak. A változás akkor történik, amikor az ép és sérült táncosok vitalitása együttesen megmutatkozik, amikor játékba hozzák a testüket, és felelősen, mégis mindenki a maga sajátos módján belakja, alakítani kezdi a teret. Így válik lehetővé az is, hogy mozdulataival a táncos a nézőt is, úgy mond, megmozgassa.

Az alkotók nem félnek az első pillantásra akár groteszknek is tekinthető látványtól, amelyet a másképp működő testek esetében a mozdulatok nyitottsága és látszólagos kontrollátlansága teremt. A groteszk azonban sokszor sajátos líraiságba

11 Ahogy Jérôme Bel a *Disabled Theater* kapcsán találóan megjegyzi: „Ha nem azért mész színházba, hogy voyeurkódhess, és láthasd azt, amit nem szabad látnod, akkor nem értem, miért mész.” / „If you don't go to the theater to be a voyeur and see what you're not allowed to see, I don't understand why you go.” L. <http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail/?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20and%20jerome%20bel>



Farkas Dorka – Gál Eszter: Fehér. Fotó: Mészáros Csaba

vagy éppen cirkuszi komikumba fordul (pl. amikor a *Mandala* című előadásban az előadók különböző görgő-billenő alkalmatosságokon egyensúlyoznak és gurulnak versenyt a színpadon). Ezek a helyzetek nem engedik, hogy a néző megálljon az együttérzés vagy szájalom érzésénél, hanem arra ösztönzik, hogy kitarssa a tekintetét, elmélyüljön a testek szemlélésében, engedje meg magának azt, amit a hétköznapi életben esetleg nem enged, mert inkább elkapja a tekintetét. A Trafóban idén márciusban bemutatott *Fehér...* című Tánceánia-előadás jelenetei sokszor olyanok, mint egy folyamatos átalakulásban lévő *tableau vivant*. Az előadásban hangsúlyos improvizatív zene (Bujdosó János) is felerősíti a tájkép érzetét, melyből hangok és testképek emelkednek ki, tornyosulnak elénk, majd megszokjuk őket, és vezetésükkel továbbvándorolunk.¹²

Az együttérző nézés helyett, amely gyorsan beazonosítja és el is zárja az együttérzés tárgyát, a kizökkentés és elidőzés lesz a hangsúlyos élmény. Az empátiának egy olyan formáját hozzák működésbe ezek a munkák, amely nem áll meg az „I feel your pain” mondanivalójánál. Nem beleézésre van szükség, hanem olyasfajta nem azonosuló *együtt-érzésre*, amely képes rácsatlakozni a színpadi történéseket működtető emberek közösségére. Akár mi is állhatnánk ezen a színpadon.¹³

A színház fogyatékosítása

Amikor a sérültség különböző látható és nem látható szintjein álló táncosok lépnek a színpadra, természetesen kérdőjeleződik meg egy sor olyan fogalom, amelyet a színházban természetesnek tartunk, például (tánc)technika, jelenlét, reprodukálhatóság vagy szépség. Egy másképp működő test a maga váratlanságával pont azzal szembesít, hogy elvárásaink és nézési szokásaink mennyire nem működnek. Az a körülmény, hogy a tánc nem adott, hanem meg kell találni, fel kell fedezni, a nézőtől is nagyobb nyitottságot és figyelmet kíván meg.

Jérôme Bel a *Disabled Theater* című – a Trafóban is bemutatott – előadásával kapcsolatban beszél arról, hogy a színházat fogyatékosítani kell ahhoz, hogy más módon visszanyerhesük. Le kell bontanunk, láthatóvá kell tennünk azokat az előfeltevéseket, amelyek észrevétlenül meghatározzák azt, amit a színházról gondolunk. A Tánceánia szomatikus esztétikája is a táncképesség alapjairól indul. Művészeti és egyben társadalmi víziójuk jelentősége abban áll, hogy egy olyan közösség lehetőségét mutatják fel, amelyben a táncképesség mindenki számára adott, és ahol az identitás nem redukálható a testi jegyekre. Az ArtMan Egyesület munkái néhol kísérletet tesznek arra is, hogy a hagyományos táncszínházi keretek között találják meg a sérültségben rejlő szépséget, mint például Gyulavári Ági és Tóth Károly *KÉTség* című duettje, vagy a Gyulavári Ági rendezte *Távolról áttetsző*, amelyben az autizmussal élő Pataki Panka sajátos hangja és mozgása zenei, költészeti és mozgá-

12 A német Raimund Hoghe, aki Pina Bausch dramaturgiaként dolgozott, majd olyan előadásokat rendezett, amelyekben saját fogyatékoságát is tematizálja, egy szövegében ezt írja: „A testek számomra tájak is – és sokféle táj létezik. Vannak benne hegyek és tenger, és nem mondhatjuk egyszerűen azt, hogy a hegyek tűnjenek el, mert mi síkságot akarunk. A test olyan, mint egy táj, és nagy gonddal kell bánni vele – a testtel is és a tájjal is.” In Gabriele Klein – Wolfgang Sting (szerk.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, TanzScripte, 2005, 57.

13 A szimpátia és az empátia ilyen megkülönböztetéséről és az együttműködés empátiás, nem azonosuló formáiról ír Richard Sennett amerikai szociológus 2012-ben megjelent *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation* című művében.

sos inspirációforrássá válik. Ezeknek a kísérleteknek a *sérülékenység* azokban az előadásokban mutatkozik meg leginkább, melyek az inkluzív szemléletet nem elég reflektáltan próbálják a kortárs tánc-esztétikába oltani. Tanulságos például Mészöly Andrea a Trafóban frissen bemutatott *Az Én házam* című darabja, amely három különböző karakterrel dolgozik. Ahogy a színpadon is megjelölik őket: Bakó Tamás táncművész, Bruckner Csaba mozgáskorlátozott előadóművész és Kövesdi László színész. Ám ezek az előadókra írt szerepek sajnos nem mozdulnak ki az egész előadás alatt. A bámulatosan mozgó Bakó Tamás és a mulatságos Kövesdi László mellett Bruckner Csaba leginkább csak „mozgáskorlátozott előadóművész” marad, aki helyett mintha mindig a másik két előadó táncolna és beszélne. Ugyanis egy olyan koncepció esetében, amely megengedi, hogy mindenki azt csinálja, amiben amúgy is jó, a csökkent vagy másfajta táncképesség pontosan úgy jelenik meg, mint a szokásos társadalmi térben. Egy ilyen közegben az alkotói esélyegyenlőséget minden igyekezet ellenére lehetetlen fenntartani: a tökéletesen mozgó táncos és a tökéletesen komikus színész sokkal szebb „házat” tud magának építeni – lásd az előadás címét –, mint az, aki sérültként van jelen.

Ez a példa rámutathat, milyen kihívások rejlenek az ún. inkluzív alkotómunkában. Ahhoz, hogy a ténylegesen egyenrangú alkotómunka létrejöhessen, a „képesség”, az „ability” alapvetését kell újragondolni. Ha nem kérdőjeleződik meg és fogalmazódik újra a mesterségbeli tudás és a táncképesség mibenléte, akkor a másság nagy eséllyel hiányállapotként, esetleg szerethető kuriozitásként értelmeződik. Az válik hangsúlyossá, ami elválaszt minket, nem pedig az, ami összeköt: a kreativitás mindenkiben meglévő képessége.

Nyugat-Európából és a tengerentúlról számos friss példát lehetne hozni inkluzív projektekre. Az integráció fogalmát egyre inkább felváltó inklúzió (még mindig) konjunktúrája van. Olyan fesztiválok működnek ennek jegyében, mint a berlini NO LIMITS vagy a Svájc különböző városai-ban megrendezett IntegrART. Mára – a cikk bevezetőjében említett társadalmi folyamatok miatt is – különösen fontosá vált, hogy ne csak az inklúzió igényét, hanem a dilemmáit is feszegezzük. Schlingensief *Freakstars 3000*-je óta a témához a legprovokatívabban talán a német Monster Truck kollektíva nyúlt. *Dschingis Khan* című előadásukban a kollektíva tagjai Down-szindrómás színészekkel játszatnak el egy, a mongolok (!) életét állatkerti keretek között bemutató cinikus „völkerschau”-t,¹⁴ majd zavarbaejtő helyzetben teszik próbára a nézőket: végig kell nézniük, ahogy a színészek „magukhoz ragadják az irányítást”, és megszállják a nézőteret. Ezek a próbálkozások azért nagyon fontosak, mert vitát váltanak ki, miközben az együttélés dilemmáit, a minden sokaságot szükségyszerűen jellemző sokféleség buktatóit tesztelik a színház közegében.¹⁵ Ha az ehhez hasonló projekteknél és a képességek hagyományos leosztását megkérdőjelező próbálkozásoknak nálunk is kellő tér, támogatottság és figyelem jutna, akkor talán a „közös nézőpont” rémisztő színházi és kultúrpolitikai jövőképét is át lehetne rajzolni.

14 Európán kívüli népeket látványosságként bemutató szórakoztató és ismeretterjesztő antropológiai-zoológiai kiállítások, melyek a XIX. század végétől a II. világháborúig divatosak voltak Európa-szerte.

15 Idén tavasszal az ArtMan rendszeres inkluzív jam sessiont tervez indítani, amely mindenki számára nyitott lenne, és így az eddigieknél jóval többen szerezhethetnének tapasztalatot erről az izgalmas munkáról. Hogy a sorozat valóban be tud-e indulni, az azonban még egy remélt (magán)-támogatástól függ.

TÖRÖK ÁKOS

NEM ÜZLET ÉS NEM MISSZIÓ

A kulturális akadálymentesítésről

Tavaly láttam Bozsik Yvette *Éden földön* című rendezését a Nemzeti Színházban, a színpad bal oldalán egy fura alakkal, aki az előadással teljes harmóniában mozgott, gesztikulált. Néha a színészek és táncosok is összejátszottak vele. Akkor ezt egy remek rendezői ötletnek gondoltam, és az előadás felétől azon kaptam magam, hogy többet nézem őt, mint az előadást. Már tudom, hogy jelnyelvi tolmács volt. Kulturális akadálymentesítő.

Kulturális akadálymentesítés az is, amikor hátrányos helyzetű embereknek kedvezményt vagy akár ingyenességet biztosítunk színházi előadásra, múzeumba, koncertre. A rámpák, speciális emelőszerkezetek és egyéb technikai berendezések, amelyek a mozgáskorlátozottak számára teszik lehetővé az önálló bejutást kulturális intézményekbe, vagyis a fizikai akadálymentesítés szintén ebbe a kategóriába illik. (Hogy hol tartunk ezen a területen, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy törvény írja elő Magyarországon a közhasználatú épületek akadálymentesítését, amelynek 2004-ben [!] meg kellett volna valósulnia, de jelenleg, 2017-ben ezeknek nagyjából 20 százaléka akadálymentes.)

Most azonban mindezekről nem lesz szó. Ami minket érdekel, hogy hogyan lehet színházi előadásokat elérhetővé és élményszerűbbé tenni siketek és hallássérültek, illetve elsősorban vakok és csökkent látóképességűek számára. Mi minden van a mögött, amiből sokan végül csak egy gesztikuláló embert látunk a színpad szélén, vagy néhány fülhallgató alakot a nézőtérben?

A kulturális akadálymentesítés évtizedekkel ezelőtt indult el tőlünk nyugatabbra, egyes országokban már a tévéműsorokat is lehet narrációval nézni. Magyarországon korábban is voltak próbálkozások, például egy időben a támogatások által kedvezményezett tévécsatornákon, azaz a „királyi tévé” néhány műsorában találkozhattunk jeltolmáccsal, illetve bizonyos filmeket feliratoznak a teletexten. Ezzel együtt nálunk, úgy tűnik, még csak most formálódik ez a terület.

Biztosan sokan látták Tímár Péter 2001-es *Vakvagányok* című filmjét, amely nem csupán témájában érintette a vakságot, de folyamatos narrációval készült. Még a szakmán belül is megoszlanak a vélemények arról, hogy ez egy audionarrált film, vagy inkább vakoknak készült mozi. A kettő közötti árnyalatnyi különbség abban áll, hogy amíg ott a hangalámondás együtt ment, együtt játszott a filmmel, addig az audionarráció jobban háttérbe vonul. Ennek a visszafogottságnak a mértéke azonban objektíven nehezen határozható meg, a külföldi sztenderd mindenestre egy mattabb szövegmondást preferál. (Az általunk megkérdezett három-négy aktív felhasználó például kifejezetten szereti, amikor a hangalámondás „játszik”.)

Az első szervezett lépéseket a 2010-ben létrejött és azóta működő 90bB Project¹ tette meg, amely azzal a céllal indult, hogy kulturális intézményeket, ezen belül is elsősorban színházi előadásokat és múzeumi tárlatokat tegyenek akadálymentessé hallás- és látássérültek számára. Tavaly hasonló célkitűzéssel kezdte meg a munkát az AKKU – Az Akadálymentes és Korlátlan Kultúráért Egyesület.² Jelen pillanatban cégszerű szervezettséggel és nagyobb volumenben ez a két csapat foglalkozik színházi előadások akadálymentesítésével. Mellettük néhányan magánzóként, egy-egy előadás erejéig szerződnek a teátrumokkal, illetve a Magyar Színház főállású audionarrátort alkalmaz, valamint jelnyelvi tolmácsot is foglalkoztat, így náluk – Magyarországon egyedülként – igény esetén minden előadás teljes körűen akadálymentesíthető. A HadArt Színház pedig minden produkciójánál jelnyelvi tolmáccsal teszi láthatóvá az elhangzó szöveget.

Noha az akadálymentesítést végző cégek és vállalkozások maguk is hozzájuthatnak különféle forrásokhoz, a célzott költségvetési támogatások messze túlnyomó többségére kizárólag a színházak pályázhatnak. Az akadálymentesítők különféle szolgáltatásaikért cserébe közvetve juthatnak hozzá ezekhez a pénzekhez. Vagyis a források jelentős része a színházaknál van, így ők diktálnak. Cseh Adrienn, az AKKU Egyesület tagja a narráció kapcsán elmesélte, hogy ez a gyakorlatban annyit tesz, a narrációra szánt előadások kiválasztásánál minden esetben egyeztetnek a színházakkal, a teátrumok elmondják, melyik produkciójukat szeretnék akadálymentessé tenni, ők pedig jelzik az esetleges kétségeiket, ám az utolsó szó mindig a színházé. Azt is hozzátette, szinte mindig sikerül megfelelő előadást kiválasztani.

Ami a kétségeket illeti, elmondta, hogy „mindent lehet narrálni, de nem mindent érdemes”. Mivel a narráció a látnivalókat (díszletet és díszletváltásokat, dramaturgiai fontos cselekvéseket, gesztusokat, arcjátékokat) fordítja le szavakra, és kizárólag a dialógusok közötti szünetekben lehetséges, így a fo-

1 <http://90decibel.org/hu>

2 <http://akadalymenteskultura.blog.hu>



Színpadbejárás – Karinthy Színház, Szajré. Középen Dunai Tamás. Fotó: Popovics Ádám

lyamatos párbeszédekkel teli előadások esetén nem szerencsés, és a nagyon gyorsan változó látványvilágú produkcióknál is elveszhetnek élményszerű elemek. Kérdéses lehet a monodrámák narrálása, amelyek a színészek saját hangján is élvezetesekek tudnak lenni, és a táncelőadásoké, amelyek iránt kicsi az érdeklődés ezen a területen. Fontos és mindenféle hátrányos helyzetől független szempont, hogy jó és népszerű előadások legyenek, hiszen azokra sokkal könnyebb közönséget szervezni. Az általános igényekben ugyanis nincs különbség látássérültek és épek között: a vidám és a zenés produkciók a favoritok.

A közönségszervezés teljes egészében az akadálymentesítők feladata, akik a hallás- és látássérültek különféle szervezeteivel állnak kapcsolatban, és ezen a hálózaton keresztül ajánlják ki az előadásaikat. A színház meghatározott számú férőhelyet biztosít számukra, az érdeklődők pedig (kísérőikkel együtt) jegyet vásárolnak a pénztárban. „Ingyen színház nincsen”, mondta Cseh Adrienn, hozzátéve, hogy a színházak ilyenkor bizonyos mértékű kedvezményt szoktak adni. Az akadálymentesítés az érintettek számára ingyenes. Mindez azt is jelenti, hogy a szűken vett szakmai szolgáltatásokon túl minden egyéb az akadálymentesítőkre hárul: a nézők megtalálása, esetenként a színházba való eljutásuk segítése, a színházban való gardírozás. Ez utóbbról személyes élményünk is van, amikor részt vettünk a *Mamma Mia!* AKKU által akadálymentesített előadásán a Madách Színházban. Mondhatni, családi hangulatú, közvetlen este volt.

Mi az, amit ezek a szervezetek kínálnak? Hallássérültek számára jelnyelvi tolmácsolást, amire a tolmács az előadás és az arról készült videoanyag megnézése mellett elsősorban a szöveggönyv alapján készül fel, illetve előadások feliratozását a szerkesztett dialógusokon túl a fontosabb hanghatások feltüntetésével. Látássérültek számára mind a 90bB Project, mind az AKKU többlépcsős szolgáltatást nyújt: egy előnarrációt, amely a műsorfüzet mintájára tájékoztat, feltüntetve az előadás legfontosabb vizuális elemeit, és egy élőben történő narrációt, amely fülhallgatókon keresztül követhető előadás közben. Ez utóbbi körülbelül egyhónapos munka

eredménye: ennyi idő kell ugyanis a történekről történésre, dialógustól dialógusig kicentizett szöveggönyv megírására. Ehhez társulhat színpadbejárás, amennyiben az előadás színpadi előkészületei közé be lehet illeszteni. Ismét egy személyes tapasztalat: bárkinek nagy élmény lenne a Madách Színház hatalmas színpadán körbesétálni, be-benyitni a *Mamma Mia!* díszletajtóin, megpengetni a falon lógó gitárt, és beszélgetni az aznapi főszereplőkkel.

Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a technikát is az akadálymentesítők viszik és üzemelik be, akkor az is kiderül, hogy egy előadás narrálása szinte teljes mértékben önjáró. Egy helyiségre van csupán szükség hozzá, ahonnan jó esetben rá lehet látni a színpadra, rosszabb esetben monitoron követhető az előadás, és ahonnan nem hallatszik be a beszéd a nézőterre. Cseh Adrienn arról is mesélt, hogy ebben a kapcsolószekrénytől a hangpáholyig igen széles a szórás.

A látássérültek számára biztosított kulturális akadálymentesítés szakmai alapjai most születnek. Noha szórványosan már eddig is elérhetőek voltak különféle képzések, elsősorban a gyakorlat tanítja, és egymást képzik mind az AKKU, mind a 90bB Project tagjai. Az AKKU távlati célja, hogy a hallássérültek a médiatörvényben feladatként szereplő akadálymentesítése mellé a látássérültek esélyegyenlősége is bekerüljön a jogszabályba. Azt szeretnék, ha a tévéműsorok narrálva is elérhetőek lennének az érintettek számára.

Több vidéki és fővárosi színház van, amely már évek óta rendszeresen igényli egyes előadásai akadálymentesítését, mások még csak kóstolgatják a dolgot, de a legtöbbjük előre nem él ezzel a lehetőséggel. 2001-ben a Központi Statisztikai Hivatal népszámlálási adatai szerint Magyarországon a látássérültek száma 65 ezer volt, és évente 4–6 ezer ember veszíti el a látását. A 90bB Project információi szerint hazánk lakosságának 10 százaléka él valamilyen mérvű hallásproblémával, közülük körülbelül 60 ezren teljesen siketek, 300 ezren pedig súlyos mértékben nagyothallók.

A célközönség és a perspektíva tehát adott. Amire szükség lenne: szervezett képzések és eltökéltebb kormányzati szándék.

SZEMESSY KINGA

A FORMANYELV ÚJ, DE AZ ÚTPADKA MAGAS

Nem konvencionális testek a nemzetközi táncszínpadon

Jelen írás egy beszélgetés lenyomata Joel Brownnal, az oaklandi AXIS Dance Company volt, illetve a londoni Candoco társulat jelenlegi kerekesszékes táncosával a fogyatékkal élők és a tánc kapcsolatáról. Az említett két nemzetközi hírű együttes évtizedek óta hoz létre professzionális integrált táncelőadásokat, és turnézik velük a világ minden táján.

A minap zavartan elkaptam a tekintetemet, amikor a posta lépcsője előtt – a felugráshoz erőt gyűjtve – nagyot sóhajtott egy amputált lábú idős úr. Majd ennél is zavartabban megkérdeztem, segíthetek-e neki. Ő szintén zavartan mosolyogva megkért, vegyem ölbe, és uccu! Egy táncos barátom nemrég azzal fogadott, visszautasított egy integrált csoporttal való munkát, ugyanis színházi keretek közt is csak sajnálattal tudna fordulni a fogyatékkal élőkhez, vagy azonnal tapsolva eljenezne nekik, még amikor nem is csináltak semmit. Honnan jön ez a sok aggályos kényszercelekvés? És miként keres rá gyógyírt a művészet?

A Candoco¹ 2016. októberi intenzív tanárképzési programján a munkamódszerekbe való gyakorlati betekintés mellett volt szerencsém egy elméleti előadást is meghallgatni a társulat két tagja, az amúgy szociálintropológus Tanja Erhart és a zenész Joel Brown tolmácsolásában. A kurzus egyik fő tematikája az óvatlan nyelvhasználat volt, így nem véletlenül nem úgy prezentáltam őket mint az osztrák féllábú táncosnőt, aki mankóhoz van kötve, illetve az amerikai származású, felkarját tekintve irigylésre méltón muszklis kerekesszékes táncost. Sok a nyűg azzal, ha valakit a neme, etnikuma, kora, illetve testi adottságai alapján azonosítunk – Erhart a feminista Simone de Beauvoirt parafrázálva próbálta körülírni, hogy „senki sem születik rokkantnak, hanem azzá lesz”. Az egészségügyi értelmezési modell mentén ezt persze olyan átváltozásnak dekódoljuk, amelyben – egy baleset vagy betegség következtében – a test eltér a normálistól, hiányossá, fogyatékosná válik.² Ez a felfogás egy láb hiányára csakis személyes deficitként tekint, míg a szociális modell – az Independent Living Movement³ szlogenjeként – azt

a filozófiát hirdeti, hogy senki sem hátrányos helyzetű addig a pillanatig, amíg be nem kerül egy olyan metróaluljáróba, ahonnan csak lépcsőn keresztül lehet a felszínre jutni. Azaz csakis a társadalmi kontextus és környezet teremti meg a „megváltozott képességű” fogalmát, holott az érintettek igenis képesek magukra egészként tekinteni. Van, akinek az orra nagy vagy hat ujjá nőtt, más albínónak születik, míg valaki mellkastól lefelé nem mozog. Miért tekintjük az egyiket deviánsabbnak a másiknál?!

Ugyanakkor egyre szélesebb körben ismert a teoretikusan legkomplikáltabb kulturális modell, melynek alapja, hogy a testet nem biológiai tárgyként, hanem szociálisan, politikailag és kulturálisan kódolt konstrukcióként lehet kezelni.⁴ Az angol nyelvben többek közt Ann Cooper Albright kutató és egykori táncos kezdeményezésére kialakult egyfajta játék a *disabled* (mozgássérült) szóval: *dis/abled*, majd *dis_ability*. Az elválasztás a *dis/abled*ben⁵ azt a célt szolgálja, hogy a szó használatakor igenis érezzük rosszul magunkat – a fosztóképző nagyon erős negatív sztereotípiákat indukál, hiszen a valamire képes testből (*abled body*) valamire képtelent csinál.⁶ Ezzel szemben a *dis_ability* a *this_abilityre* céloz, vagyis a szavak közti űr rámutat, hogy ahány test, annyi lehetőség, annyi új perspektíva, azaz a terminus a nehézségek helyett a potenciált hangsúlyozza.

1 A magyar közönség 2002-ben, a Sziget Fesztiválon találkozhatott először a társulattal. 2004-ben és 2006-ban a Trafóban léptek fel, utóbbi alkalommal Fin Walker *The Journey* és Athina Vahla *In Praise of Folly* című koreográfiáival.

2 Gondoljunk arra, ahogy a hétköznapi nyelvhasználatban is azonosul a rendellenes, félresikerült, abnormális jelentése a fogyatékos szóval, pl. „elég fogyatékosra sikerült a fordítás/szervezés/befejezés/érvelés”.

3 Ed Roberts, a mozgássérültek jogaiért harcoló aktivista kezdeményezésére alakult mozgalom a hetvenes évek elején Észak-Amerikában.

4 Ez a nézet egyébként rokon azzal a – sokak által konceptuálisnak nevezett és kortárs filozófián is edzett – mai táncalkotók (pl. Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Jérôme Bel, Meg Stuart) képviselte szemlélettel, mely szerint a test a kinesztetikus emlékezet lenyomataként, mintegy archívumként jelenik meg, és ezáltal anélkül is jelent az előadó személyről, hogy ő magát ki akarná fejezni.

5 Cooper Albright: *Choreographing Difference: The body and identity in contemporary dance*, Wesleyan University Press, Connecticut-Middletown, 1997, 58.

6 Ugyanakkor a szerző arra is felhívja a figyelmünket, hogy a szépítőgő „másként képes” (*differently abled*) és „fizikai kihívásokkal élő” (*physically challenged*) kifejezések is csak a probléma eltussolását eredményezik, ugyanis azt állítja, felesleges pont a mozgássérültekre külön figyelmet fordítani, hiszen demokratikus értelemben „mindenki más módon, és mindenkinek vannak nehézségei” (59). Ez a terminológiai harc egyébként felidézheti az eleinte fejletlen, majd alulfejlett, kevésbé fejlett, végül fejlődő országoknak nevezett területek címkézése körüli vihart (Nancy Mairst idézi Cooper Albright, uo.).



AXIS Dance Company: To Go Again. Fotó: Dino Corti

Erre utal a Candoco *Let's Talk About Dis*⁷ 2014-es, Hetain Platel képzőművész és performer által koreografált önreflektív és részben önéletrajzi darabjának címe is. A félórás, angol-francia nyelvű, jelnyelvi és énekes betéteket is tartalmazó előadás az identitás a brit-indiai koreográfus számára nem véletlenül fontos témáját járja körbe. Az ép és a sérült kettőssége mellett ugyanakkor beemel egyéb „ti és mi” ellentétpárokat is: nő és férfi, hetero- és homoszexuális, sőt jobb és bal, jó és rossz, kísérleti és mainstream. A Candoco aktivista missziója persze régóta az erről való diskurzus megteremtése és életben tartása, de itt – a didaxis nyomása helyett humorosan – nemcsak a szereplő testek sokfélesége, hanem explicit módon a szavak is jelentések. „Egy ép és sérült táncosokat foglalkoztató integrált társulat sokak szemében nemes vállalkozásnak, sőt valamilyen szinten egzotikusnak hat. Ez nem kívánt távolságot teremthet a táncosok és a nézők közt. Azt hiszem, saját előadói pályafutásom során is mindig arra törekedtem, hogy megszabaduljak ettől az egzotikus bélyegtől, ahogy ott állok a többnyire fehér bőrű közönség előtt” – mondja Hetain Platel.⁸

A téma továbbgöngyölítése végett hosszasan kérdeztem skype-on a Candoco egyik tagját, Joel Brownt, aki korábban a kaliforniai AXIS Dance Company⁹ kerekesszékes táncosa volt. Joel igen fiatalon, huszonegy évesen került be a táncvilág vérkeringésébe, bátyjával, a szintén táncos, de ép testű Graham Brownnal közösen készített *I've Had It Up To Here* (2003) és *The Better Half* (2011) című darabokkal. Utóbbit az AXIS vezetősége is látta Washingtonban, így elhívták Joelt egy meghallgatásra, ami – felsőfokú zenei tanulmányainak egyidejű megszakításával – két éves AXIS-os pályafutásba torkollt, és még a 2012-ben készült *So You Think You Can Dance*-ben is fellépett velük. Bár Joel apja tornász, édesanyja pedig a Utah

állambeli kreatív gyerektánc úttörője, az ő vonzódása mindig is erősebb volt a kompetitív sportok, így a kosárlabda felé. Immáron azonban úgy tűnik, hivatása végleg a tánc lett: az oaklandi éveket követően az 1991-ben Celeste Dandeker és Adam Benjamin alapította Candoco társulatához szerződött.

A Candoco, ha máshonnan nem is, David Toole figuráján keresztül feltehetően ismerős lehet: Toole volt ugyanis a DV8 által készített *The Cost of Living* című táncfilm, illetve a *Can We Afford This* (2000) című produkció egyik – lábak nélküli – főszereplője.¹⁰ Adam Benjamin táncos és koreográfus visszaemlékezése szerint¹¹ sok ügyetlen, csupán mellérendelő integrációra, nem pedig valós inklúzióra törekvő próbálkozást követően ez volt az egyik első olyan munka, amelyben Toole képességeit ténylegesen kivirágoztatták. A nem szabvány testeknek „nemcsak szerves részévé kell válniuk egy előadásnak, de az új kondíciók miatt meg is kell változtatniuk azt”.¹² Benjamin szerint a mozgás stilizációja, illetve a XIV. Lajos korabeli, az uralkodó tökéletességét és dicsőségét reprezentáló, az idealizált testképpel operáló balett kialakulása végleg megpecsételte a nézői elvárásokat. A művészet azonban nem összekeverendő az élettel, így a klasszikus testet sem lehet behelyettesíteni egy groteszkkal a színpadon,¹³

10 Jérôme Bel eredetileg 2001-es, *The show must go on* című előadásának résztvevői közül is többen táncoltak a Candoco társulatában.

11 Cabbages and Kings – Disability, dance and some timely considerations, in Alexandra Carter (szerk.): *Routledge Dance Studies Reader*, 2010.

12 Uo. 115.

13 Erre analógiaként Ann Cooper Albright idézi Arlene Croce és Marcia B. Siegel kritikáit Bill T. Jones *D-Man in the Water* és *Still/Here* című előadásairól, amelyekben Jones halálos betegektől kölcsönzött mozdulatokból kreált koreográfiát profi táncosainak. „A színházban az előadó megválasztja, mivé akar változni. A *Still/Here* beteg embereinek viszont nincs más választása, mint betegnek lenni” (Croce). Ezzel érvényesül az a feltételezés, hogy táncszínpadon csak azok a testek érdemesek a nézésre, amelyek a megmunkáltságot, a tréning által érlelt fitteget és egészséget jelentik (Cooper Albright, i.m., 74).

7 <https://www.youtube.com/watch?v=VEMeaO48Jug>

8 <http://exeuntmagazine.com/features/candoco-lets-talk-about-dis/>

9 <http://www.axisdance.org/>



Joel Brown (alul) Alexander Whitley Beheld című koreográfiájában. Fotó: Hugo Glendinnig

véli Cooper Albright, hiszen még a forradalmi kompozíciós gondolatokat hozó Merce Cunningham táncosai, illetve a sértő Judson Dance Theatre-tagok is mind izompacsirták vagy aszkéta alkatúak voltak. Ha valaki mégis kísérletet tesz a szokatlan látványt keltő testek szerepeltetésére, az jó eséllyel nem az erre alkalmatlan balett esztétikájával kísérletezve teszi. Az AXIS például a kontakt improvizációhoz nyúlt,¹⁴ míg a Candoco egy új – logikáját a Lábán Rudolf-féle mozgáselemzés súly, tér, idő, áramlás tengelyeire építő –, saját stílust és technikát kezdett kialakítani. Továbbá stratégiája volt neves vendégkoreográfusok (pl. Bill T. Jones, Emanuel Gat, Jérôme Bel) meghívása, és ezzel egy határozott elkanyarodás a közösségi tánc mozgalmától a professzionális, repertoár alapú társulati működés felé.¹⁵ A határ ott húzódik, hogy mára a társulati munka nem mindenki számára nyitott, hiszen bármilyen táncoló testnek meg kell ütnie egy technikai mércét – a meghallgatások egyaránt kötelezőek az ép és sérült táncosoknak. Mindezzel párhuzamosan persze akár az AXIS, akár a Candoco széles körben szervez oktatási projekteket bel- és külföldön egyaránt. Téveszme tehát, hogy a mozgássérültekkel dolgozó táncgyüttesek mind – kis túlzással élve – terápi-

14 A „nem lehet hibázni” elvet követő kontaktosok köreiből már a nyolcvanas évektől megjelentek mozgássérült táncosok, pl. Bruce Curtis és Alan Ptashke. L. Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, 1990, 176.

15 Ebben a transzformációban szerepe volt például Wayne McGregornak is, aki 2007-ig az East London Dance-nél mozgássérült gyerekeknek tartott táncórákat (Benjamin, i.m., 120).

ás célokat szolgáló, jótékony segélyszervezetek. Az AXIS és a Candoco is csupán félidőben működik tárt kapukkal abból a célból, hogy a táncot mint alkalmazott művészetet a szellemi és mozgássérült, valamint egyéb hátrányos helyzetű amatőrök testi-lelki fejlesztésére fordítsa. A másik félidőben olyan repertoártársulatok, melyeknek – más ismert profi táncgyüttesek menetrendjétől nem sokban különbözve – napi rendszerességű próbái és nemzetközi turnéik vannak.

Joel Brown el is viccelődött azon, hogy neki sokszor a táncos feladatai miatt lenne szüksége terápiára. Szerinte a lényeg a test teljes birtoklásának élménye, amit ő személy szerint nem feltétlenül a táncstúdiókban, hanem kosárlabdát patogatva, úszás és kirándulás közben él meg. A táncban ott a lehetőség, de a dolog nem mindenkinél működik, véli: „Félre kell tenni azt a diadalmaskodó attitűdöt, ami azzal a felvetéssel él, hogy felül lehet kerekedni egy olyan sérülésen, mint az enyém. Démonizáljuk az egészségügyi modellt, pedig orvosoktól és ápolóktól függünk.” Joel szerint a táncban feléledő és aktivizálódó hétköznapi kreatív erők rendkívül fontosak, a tapasztalat reveláció lehet, új hitet adhat, de ez egyrészt nem következik automatikusan, másrészt ha valaki szakmájának választja a táncot, az öröme mellett bele kell kóstolnia az árnyoldalba, a próbák és a test karbantartásának izzadságos munkájába is. Egy alkotói folyamatban való részvétel azonban pont ugyanannyira lehet fontos önfelfedezési út egy fogyatékkal élő előadóművész számára, állítja, mint bármely ép testű, profi kortárs táncosnak. Aki pedig erre a gondolatra húzza a száját, az nem tesz egyebet, mint megint rossz felhanggal süti rá a „más” jelzőt a nem konvencionális testűekre.

Miért izgat mégis olyan koreográfusokat, mint a volt Batsheva-táncos Bobbi Jene Smith, Hofesh Shechter vagy Thomas Hauert, hogy az AXIS vagy a Candoco csapatával dolgozzon? Miért rekonstruálta az AXIS Yvonne Rainer ikonikus *Trio A* című munkáját, a Candoco pedig Trisha Brown nem kevésbé híres *Set and Reset*-jét? A színház szemszögéből nem kérdés az integrált társulatok jelentősége: új kompozíciós ötleteket, új formanyelvi megoldásokat¹⁶ szül a kerekesszékek, mankók és a látássérültek fehér botjának színpadi jelenléte. Alexander Whitley, a Királyi Balettiskolában tanult fiatal koreográfus, a Candoco számára készített *Beheld* (2015) című előadás alkotója azt állítja, hogy a közös munka segített neki új szemmel nézni a mozgás eredőjére, dinamikájára és általános természetére, hiszen „lábon” például lehetetlen olyan gyorsan és szintváltások nélkül, egyenletesen átsuhanni a színen, mint kerekesszékekkel.¹⁷ Az előadás egyik jelentében a táncosok több méter hosszú, rugalmas anyagokba (lycra) csavarodva, illetve azok körül cirkulálva táncoltak, ami temérdek kihívást és ugyanannyi új lehetőséget hozott a fogyatékkal élő és ép táncosoknak egyaránt. Az éremnek tehát két oldala van, hiszen az eddig ki nem aknázott, más formájú és működésű táncos testekből a színház mint művészeti ág erősen profitálhat. Cserébe viszont – ahogy Joel realista szarkazmussal mondaná – a magas útpadkák problémájának megoldására is ráfekhetne már valaki.

A kutatás az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatásával, az Új Nemzeti Kiválóság Program keretében készült.

16 A Plymouth University Adam Benjamin által vezetett inkluzív táncos képzése sokak tudomása szerint egyedülálló a világon, hiszen nem meglévő technikákat próbál sérült testekre adaptálni, hanem újakat teremt – amiben azonban szintén benne van az exkluzivitás, az ép testek kizárásának veszélye.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=7xb6-8JkZKA>

GAJDÓ TAMÁS

A NŐNEK A SZÍNHÁZON SZÉPNEK KELL LENNIE?

A szépségideál változása a magyar színházban Laborfalvi Rózától Fedák Sáriig

A magyar színháztörténet kezdeteiről alig maradtak fenn források. Ismerjük a színjátszók nevét, megvan az előadott darabok jegyzéke, olvashatunk néhány kritikát, feljegyzést, levelet – a színházi előadást mégis teljes homály fedi. Fogalmunk sincs arról, milyen lehetett a színjátszóstílus, milyen erőkből állt a társulat. Azt viszont tudjuk, hála Donát János 1814-ben készített portréjának, hogy az együttes vezető művésznője, Moór Anna megtestesítette a kor szépségideálját. Kazinczy Ferenc soraiból pedig az is kiderül, hogy az eszményi színésznő alakját is reprezentálta: „A szép Moór Náninak (később Rehák prókátor hitvesének) nem kelle mester, őtet a természet szülte azzá. Gyönyörű leány, Palinak [azaz Ráday Pálnak, a társulat vezetőjének – G.T.] nagy öröme, nagy kevélysége. Szava, állása, mozgásai, különösen az a mesteri kéztartás is, csudálást érdemle.”¹

A tökéletes színésznő szép és tehetséges – fogalmazta meg Kazinczy, s nézetét hosszú ideig elfogadták a magyar színházi élet alkotói. Színháztörténetünkben mégis csak néhány olyan művésznőre találunk, akinek szépsége és tehetsége egyaránt elkápráztatta a kortársakat. A Nemzeti Színház első generációjából Laborfalvi Rózáról nemcsak azok írtak rajongó szavakkal, akik virágkorában látták, hanem a nála harminc évvel fiatalabb Újházi Ede is. Újházi írásából kiderül, hogy a művésznő kivételes testi adottságai meghatározták színészi játékát: „Igazi magyar szépség volt: sasorr, a legszebb metszésű sötét pillájú szem, melyből szelídség és királynői parancsolás sugárzott; tiszta, eszes homlok és kegyet osztó száj, melynek nyíltával szívet rezdítő, csodás varázsú harmónia hangzott.”²

A színházról szóló közbeszédben csakhamar előtérbe került az a kérdés, hogy a szépséges színésznő megjelenése önmagában elég hatásos-e. Vajon nem csalódik-e a közönség, ha azt tapasztalja, hogy az alakot csak külsejében tudja tökéletesen megjeleníteni a színjátszó? „A szépség egy színésznőnél sokat tesz, de az a tehetséget teljesen sohasem pótolja ki” – figyelmeztetett Jósika Kálmán *Anasztázia* című regényében.³

Amikor 1863-ban a Színészeti Tanodában megindult a szervezett színészképzés, a felvételi követelmények között ott szerepelt, hogy a pályázónak jó színpadi alakja legyen. A magyar színházelméleti irodalomban mégis viszonylag későn olvashatjuk ennek magyarázatát. Császár Imre 1909-ben *A színjátszás művészete* című munkájában foglalta össze a probléma lényegét: „Annak a nőnek, aki a drámában mint a szerelmi szenvedelem képviselője, szíveket gyújt lángra és véres

Laborfalvi Róza



összeütközésre kénytethet férfiszíveket, szépnek kell lennie. Ez kétségtelen, mert anélkül a dráma valószínűsége halomra dől.”⁴ Császár Imre megjegyezte, hogy a romantikus drámák a „legkövetelőbbek a külsőségek iránt”, azt azonban már nem vette észre, hogy a XIX. század végén megjelent népszínműben és operettben legalább olyan fontos a színész természet adta alakja. A népszínmű női főszereplőjét ráadásul a hagyományos paraszti szépségideálhoz mérték. A műfaj és a közönség szerencséjére Blaha Lujza megtestesítette az eszményi népi alakot. Találón írt Nagy Endre: „Szinte Lisznyayék kacskaringós ornamentikájára volna szükség, hogy méltóképpen megfősthesük mesebeli alakját: a cseresnye-ajkat, a ringó járást, gerle-kacagását, pacsirta-énekét, bogár-szemét. A magyar rónának minden gazdagsága benne pompázott és az »extra Hungariam« szomorú gögje imádvá borult le előtte.”⁵

A közönség ízlését – különösen az 1870-es évektől kezdve – a színházi életet bíráló újságírók alakították. Ezek az írások nagy szerepet játszottak abban, hogy Blaha Lujzát, aki drámai művekben és operettekben is fellépett, a népszínmű-alakokkal azonosították. Szász Károly 1875-ben megfogalmazott sorai hosszú időre megszabták a „nemzet csalogányáról” megjelenő írásokat: „Ő a valódi szemenszedett parasztlány és menyecske, kiben ugyan semmi durvaság nincs, de természetessége és valódisága nem finomul eszményivé.”⁶

Az 1875-ben megalakult Népszínházban Blaha Lujza mellett szebbnél szebb operettprimadonnák léptek színpadra: Pálmay Ilka, Hegyi Aranka, Küry Klára, Bárdi Gabi, Kopácsy Juliska, Tóth Ilka. Küry a korszak szépségideálját testesítette

1 Kazinczy Ferenc: *Pályám emlékezete*, szerk. Orosz László, Magvető, Budapest, 1956, 257. (Magyar Könyvtár)

2 Újházi Ede: *Régi színészekről*, A Nap Újságvállalat, Budapest, 1908, 45.

3 Jósika Kálmán: *Anasztázia, Hölgyfutár*, 1863. május 14.

4 Császár Imre: *A színjátszás művészete*, Budapest, 1909, 26–27.

5 Nagy Endre: Blaha Lujza, *Nyugat*, 1908, I, 111–112.

6 Szász Károly: Blaháné, *Vasárnapi Újság*, 1875, 401–402.



Elektra szerepében.
Fotó: Janko János

Jászai Mari.

meg: kerek arca, szép, kifejező szeme, a milói Vénusz arányait követő vonalai elbűvölték a férfiakat. A francia operettek primadonnaszerepeit iskolázott hanggal, diszkrét, visszafogott játékkal alakította. Kivételes pályájának Fedák Sári megjelenése vetett véget. A kezdő színésznő sikeres bemutatkozásában nem nagyon bíztak a kortársak. Elsősorban azért, mert nem volt primadonna alkat: „Hosszú, nyurga alak, semmitmondón egyszerű öltözetben; szöszke haj, színtelen arc, apró, bizonytalan nézésű szemek a kinyúló orr felett” – így festette le Verő György a Népszínház próbájára érkező Fedákot.⁷ A bemutatkozó előadásra azonban – kifestve, parókában, kosztümben – teljesen átváltozott. A primadonnajelölt különösen „termetével” hozta lázba a közönséget. „A vélt nyurgaság helyén lányosan gömbölyű valóság ül: formás idomokban, kerek hajlásokban, karcsú teltségben. [...] mikor táncba kezd: ezer ördög, ennek a fele se tréfa! Izeg-mozog a nézőtér...” – lelkesedett Verő.⁸

Fedák Sári pillanatok alatt felrúgta az operettjátás évtizedes színpadi konvencióit, a konzervatív Nemzeti Színházban azonban jóval nehezebben sikerült keresztülverekedni, hogy a színész ne csak szépségével, hangjával, visszafogott, a klasszicista festmények modorát idéző mozdulataival illusztrálja a költői szöveget, hanem teljes átéléssel, felfokozott érzelmekkel, egész testével jelenítse meg a tragédia hőst.

Emlékezetes kísérlet fűződik Jászai Mari nevéhez, aki 1890-ben a Nemzeti Színházban Szophoklész *Elektra* című darabjának címszerepét különös felfogásban játszotta. Az előadás „bátor, bár öntudatlan kezdeményezés egy új színpadi stílus megteremtésére” – írta Rédey Mária. S arra is ő hívta fel a figyelmet, hogy „egészen más szemmel nézte ezt Spectator, a Budapesti Szemle kitűnő munkatársa; inkább váratlan kizökkenésnek Jászai eddigi méltóságteles művészeti modorából”.⁹ Spectator, azaz – ahogyan jóval később kiderült – Arany László felháborodásának szokatlan modorú írásban adott hangot: „a művésznő, különben is túlságos számú földreomlásai közben, keresve keresi az olyan helyzetet, melyben a fej és a felsőtest a földre lapul, a hátsó testrész pedig a magasba emelkedik. Az a rész, mely nála már ilyen mesterséges helyzet nélkül sem éppen a legplastikaibb. Milyen nem esztétikai hatású idomtalan tömeg az, ami ott a földön hentereg.”¹⁰

A nemtelen támadás nyomán Rakodczay Pál *Jászai Mari mint Elektra* címmel tanulmányt adott közre. Az értékes, részletes mimográfiai elemzésből csak azt a gondolatot idézzük, mely a hazai színházi szakirodalomban addig nem fordult elő: „Az embert nem annyira hangjában, hanem egész külső magatartásában képzeljük el. Az ember jelleme a test. Aki a szenvedélyeket testileg elképzelni nem tudja, vagy nem akarja, az nem színész, csak afféle muzsikusz, ki minden előzmény nélkül belefúj a trombitájába, s úgy zenél. Beszél, mielőtt mozogna, illetőleg mimikai magatartást öltene.”¹¹ Sajnos ezzel a tétellel hosszú ideig nem barátkozott meg a magyar színházművészet.

A két világháború között a szórakoztató műfajokban a szépségideál alapvetően meghatározta, hogy milyen típusok kerültek színpadra. Sőt, az amerikai filmek révén a nemzeti sajátosságokat a második világháború kitöréséig szinte egy-

7 Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében, 1875–1925*, Franklin Társulat, Budapest, [1925], 296.

8 Uo.

9 Rédey Mária: *Utójáték Elektrahoz. Jászai Mari és Gyulai Pál afférja*, Nyugat, 1933, II, 145.

10 Spectator [Arany László]: *Nyílt levél a szerkesztőhöz. (Jászai Mari asszony Elektrája)*, *Budapesti Szemle*, 1891, 65. kötet, 319.

11 Rakodczay Pál: *Jászai Mari mint Elektra*, Budapest, 1881, 11.

általán nem vették figyelembe. Az is igaz, hogy a határozott rendezői jelenlét nyomán, bár még nem beszélhetünk a mai értelemben vett rendezői színházról, végre előtérbe került a színész teste. Bárdos Artúr *A színház műhelytitkai* című művében, 1943-ban alaposan körüljárta ezt a témát, s leszögezte, hogy a testiség „el nem mellőzhetően fontos, csaknem döntő a színjátszás furcsa mesterségében”. Ugyanakkor a „banális” szépséget is elutasította, mert úgy vélte „van benne valami gyanús”, „mintha csak önmagával akarna hatni”.¹²

Meglepő, hogy Bárdos, miután viszonylag kimerítően körüljárta a kérdéskört, egy bekezdésnyi rövid történeti összefoglalásában szinte megcáfolta önmagát: „A színész testi feltételeinek ma már nincsenek semmiféle megállapítható dogmái. Ez különben is folytonos változásnak van alávetve, és a mindenkori szépségideálnak is a függvénye. Néhány évtizeddel ezelőtt még a mainál sokkal nagyobb női testsúly volt a divat a színpadon is, és a női láb esztétikájának a kérdése, a jótékonyan hosszú ruhák leple alatt, nem is bukkant a felszínre. [...] A klasszicisztikus színpadon szinte a két méter magasságnál és a százhusz centiméter mellbőségénél kezdődött a hős, de még a hősnő is: [...] A színpad története pedig érdekes módon arról tanúskodik, hogy éppen a legnagyobb nevű színészek szinte mind – kivételek voltak.”¹³

A XX. század első felében nemcsak a szakembereket foglalkoztatta ez a kérdés. Márai Sándor Blaha Lujzáról szóló esszéjében arra jutott, hogy a nem tökéletes színésznő-arcok „felejthetetlenül” elváltozva embertömegek, nemzedékek számára tükrözték a szépséget, a szenvedélyt, a fenséget. Végkövetkeztetésével pedig jócskán megelőzte korát, hiszen inkább csak az 1970-es években fellépő új magyar rendezőnemzedék körében lett általános az a vélekedés, melyet így fogalmazott meg: „a nagy színésznő nemcsak hangja, mozdulatai felett uralkodik, hanem testének anyaga felett is. Úgy mintázza arcát, mint a szobrász az anyagot.”¹⁴

Márai Sándor álláspontjának ellenére még évtizedekig szép színésznőket követelt a közönség. Az 1960-as évek elején Törőcsik Mari színpadi pályafutása ezért fulladt csaknem kudarcba: „Akkor jelentkezett filmen és színpadon, amikor világszerte a női és színésznői ideál ártértékelésének idejét éltük. Különösség, intellektus, feszültség, ezek léptek a hagyományos ideálok helyére” – írta rádiójegyzetében Sándor Iván.¹⁵ A kritikus mintha csak témánkhoz akart volna adalékokkal szolgálni, amikor megírta, hogy „Törőcsikből hiányzott a biedermeier lágyság, nem volt azonban külön módra különös sem, és nem hozta magával a nőnek mint intellektusnak sajátos típusát.” Vajon ma is érdekesek ezek a zsánerek? Úgy tűnik, hogy az ezredforduló színházi nézőjét már nem zavarja, ha a drámai művek női főszerepét nem szépséges színésznő játssza. A tehetség, a szorgalom, az elhivatottság vált művészi erénnyé. A kortárs szerzők nem éteri lényként ábrázolják a női alakokat, szívesebben foglalkoznak azzal, hogyan alakul át szerepük a modern társadalomban. S a klasszikusokat sem az évszázados hagyomány szellemében állítják színpadra. A rendezők nem az írói szándék tökéletes reprodukálására törekednek, az előző korok színműveiben az egyre bonyolultabbá váló emberi kapcsolatok értelmezéséhez keresnek útmutatást.

12 Bárdos Artúr: *A színház műhelytitkai*, Stílus, Budapest, 1943, 210–211.

13 Uo. 213.

14 Márai Sándor: A csalogány titka, in *A nemzet csalogánya. Blaha Lujza életregénye*, Helikon Kft., Budapest, [1941], I, 15.

15 Sándor Iván: Törőcsik Mari alakítása a Varsói melódiában. Rádiójegyzet, Petőfi Rádió, 1968. december 1.



A MÁSIK MEZTELENSÉG

Sárosdi Lillával Tompa Andrea beszélgetett



– Egy interjúban említetted, hogy burokban születtél. Ebben a tudatban nőttél fel, és ez színészi pályádra is kihatott, egyfajta védettséget jelentett mindazokon a helyeken, ahol megfordultál: Szolnokon, ahol Schwajda György színházának iskolájába jártál, aztán a Krétakörben. Mit jelent a védettség, ez az önmagát beteljesítő jóslat?

– Szolnokon megtaláltam azt a családi légkört, és később a Krétakörben is, amelyet otthon nem kaptam meg, és amelyről azt hiszem ma, szülőként, hogy egy gyereknek meg kell kapnia: biztonság, felszabadultság, mégis határozott keretek.

– Ez valahogy ellentmond a burokban születettségnek.

– Annak ellenére, hogy nehéz családi háttérrel volt, korán félárva, majd fiatal felnőttként árva lettem, a burok azt jelenti, hogy megtaláltam azt a szeretetet, amelyből nem kaptam otthonról eleget. Mindig ilyen szeretetteljes csapatokban voltam, a Krétakör is ilyen családot jelentett.

– Kikből állt a szolnoki csapat?

– Vinnai András, Gigor Attila, Máthé Zsolt. Belőlük állt Bodó Viktor csapata, az Ad hoc társulat, ami – ahogy akkor hívták – amatőr, valójában független társulat volt. Schwajda színházában egy hivatalos iskolaként induló képzés keretein belül állt össze, de az az iskola aztán nem vált felsőoktatási intézménnyé, nem lett belőle egyetem úgy, mint Kaposváron. Törőcsik Mari, Molnár Piroska, Garas Dezső, Hernádi Judit, Morcsányi Géza tanítottak ott.

– Valakihez kötődött a tanárok közül?

– Nem, mi, az Ad hoc társulat különként működtünk, még az osztályon belül is. Éjjel-nappal próbáltunk, sosem hanyéltunk, nem „keveredtünk” másokkal, egyébként kommunában is éltünk egy bérelt lakásban.

– Kemény munkamorál. Egyébként a te színházi érdeklődésed honnan jön?

– Magam sem tudom. Egyszer láttam egy Latinovits-filmet, és valami bekattant. Valami ösztönös válasz vagy válsztás volt ez. A film után elkezdtem lázasan utakat keresni a színészet felé.

– Az nem merült fel, hogy egyetemen tanulj?

– Nem, eleve estin érettségiztem, és sajnos nem tanultam meg tanulni. Rengeteg féle tehetségem és érdeklődésem volt, gitár, trombita, rajz, biológia, de semmi mellett nem tudtam kirtartani. Ösztönösen csapódtam ide-oda. A szüleim abban tudtak volna segíteni, hogy kirtartó legyek, elköteleződjek valami mellett, de azt sajnos nem mondták, hogy a tehetség nem elég, dolgozni is kéne.

– És hogyan lettél a színház mellett kirtartó? Hiszen ezt nem hagyta abba.

– Talán azért, mert a színház mindig közösség volt számomra, olyan közösség, amelynek az elismerésére vágytam. Ez innen visszatekintve leleplezi azt a gyermeki kiszolgáltatottságot, szeretetvágyat, hogy ez a színházi mizéria nálam a szeretetéből fakad. Fogadjanak el, tapsoljanak meg. Ez vitt mindig. Nyilván nem csak emiatt vagyok színész, talán van hozzá tehetségem is.

– Ezeket az egyéb tehetségeidet ki tudta élni, vagy elfelejtődtek? A Krétakörben láttunk zenélni is.

– Egyik sem lett igazán fejlesztve. A színházon belül haladtam. Eredetileg orvos akartam lenni, a biológia nagyon érdekelt az iskolában, aztán dolgoztam is laborban, onkológián, de a lelkiütem, az, hogy mindent intenzíven átélék, nem tett alkalmassá arra, hogy ott maradjak.

– Ez az intenzív átélés és az érzelmek felmutatása erősen jellemző a színészetedre. Ezt nem technikának látom, hanem mindannyiszor személyes átélésnek és tapasztalatfelmutatásnak. Ez egy színész számára nagy adomány. Mi a magyarázatod arra, hogy ennyire markánsan megjelennek rajtad az érzelmek, mi ennek a belső története?

– Valóban nem takarom el semmivel az érzelmeimet. A férjem, Schilling Árpád szokta mondani, hogy „neked nincs semmi magánügyed, mindent rögtön kiteszel”. Latinovits mondta magáról, hogy kívül hordja az idegrendszerét, hogy minden pillanatban sebezhető legyen. Valahogy így van ez velem is.

– Civilként lehet, hogy mindez inkább teher.

– Igen, magánemberként ez rettenetesen fárasztó. Rengeteg energia az élet minden rezdülésére reagálni, pláne, ha az ember még paranoiás is, mint én.

– Mi történt veled a Krétakör után, mikor ez a kívülről is fantasztikusnak tűnő burok megszűnt?

– Nekem személyesen nagyon kellett, hogy vége legyen. Már korábban éreztem, hogy erre nekem szükségem van, hogy nem stimmel, hogy ennyire nem kell semmiért megküzdenem. Anyagi biztonság, kiszámíthatóság, sziklaszilárd keretek, lubickoltam, de azt éreztem, hogy valami erőfeszítést már végre nekem is kéne tennem.

– Tehát nem a Krétakör fáradt el.

– Nem. Én ezt sosem éreztem. Egyébként is, én a mi saját rajongóknak voltam, imádtam az előadásokat. Ha még egyszer eljátszhatnám a *Feketeországot*... Néztem a takarásból ezt az előadást, és ámuldoztam. Más rajongók is voltak belül, például Csákányi Eszter. Sok erős kötődés született, és ezek meg is maradtak. De nekem tovább kellett lépnem.

– *A burok ezek szerint nemcsak előny, de hátrány is lehet.*

– Ha egy kis tudatosság is lett volna bennem, messzebbre jutottam volna. Van is bennem olyan érzés, hogy megrekedtem, mert nem vagyok tisztában a korlátaimmal.

– *A Krétakörben kevés nagy szereped volt, és te magad mondtad egy interjúban, hogy több felelősséget kellett volna vállalni, és akkor talán vannak nagy szerepek is. Ezt hogyan értetted?*

– A tehetségem szertelen volt, kiszámíthatatlan és sokszor erőszakos. Borzasztó sértődékeny voltam, és sajnos vagyok is. És ha Árpád például valamitől irtózik, az a sértődés. Én viszont olyan színész vagyok, aki nem bírja a kritikát. Sokszor csak bugyogtam, mint egy nagy, tehetséges bogó, és ez vagy felizgatta a rendezőket, vagy nem. Zsótér például nagy szerepeket osztott rám, Melindát a *Bánk bán*-ban, Solveiget a *Peer Gynt*-ben. Árpád nagyon szereti, ha valaki felelősséget vállal magáért, kezdeményezni tud, tudatos. Mindig is a partnereket kereste a munkában, nem a beosztottakat. Láng Annamari például sokkal tudatosabb nálam, persze ők régebb óta dolgoztak együtt. Én csak mostanában kezdek tudatosan próbálni, azaz tudni, mi miért érdekel, mi benne számomra a kihívás, merek vitatkozni úgy, hogy esetleg nem ölöm meg a másikat, ha nem értünk egyet, vagy nem sértődöm meg. Annamarival, Nagy Zsolttal, Rába Rolanddal, Scherer Péterrel most is együtt dolgozom különböző előadásokban, és az rendkívüli, ha az embernek olyan kollégái vannak, akik egy próbafolyamat közben, ahol te vagy a főszereplő, folyamatosan figyelnek az egészre, és közben rád is. Annamarival való viszonyom nagyon fontos. A kíváncsiság más kollégák iránt ritka jelenség a szakmánkban, és itt magamra gondolok elsősorban, mert én nagyon nem vagyok kíváncsi, főleg nem arra, aki sikeres. Nem tudok örülni más sikerének. Ez az a béklyó, ami az életemben a leghaszontalanabb, és a legtöbb energiát falja. Pépével fantasztikus volt a *Vakság* című tantermi projektet csinálni, remekül vezetett színészileg, finomak volt a meglátásai, és olyan könnyű volt bízni benne. Minden szerepben egyébként sokat akartam megmutatni, és ez sokszor túl sok is volt. Ezért szeretnék jobban rálátni magamra, erre a rengeteg érzelemre. Nagyon jó most Hajdú Szabolcstól tanulni, mindenre azt mondja, hogy finomabban csináljam, kevesebbet mutassak. Árpád is azt mondta, hogy az *Ernellák Farkaséknál*ban nagyon visszafogott voltam. Sokáig például nem értettem, hogy miért nem jön be az életembe a film, pedig nagyon vágytam rá. Ez elgondolkodtatott. Akkor jutottam arra, hogy nem reális a képem önmagamról.

– *Úgy érzed, felülértékeled magad?*

– Azt hiszem, igen. Van valamiféle zsenitudat bennem, amit csak a nehéz családi háttérrel tudok magyarázni, vagyis nem zsenitudat ez, de legalábbis annak a tudata, hogy valami különleges tehetség vagyok. De soha nem merem igazán szembenézni a színészetemmel. Árpai mindig szorgalmazta, hogy nézzük magunkat vissza, de én soha nem bírtam, pedig irtó fontos szakmailag, pontosan azért, hogy tudd, mit jelentesz egy összjátékban. Szabi erre is sokszor figyelmeztet, hogy halljuk meg a közös hangerőt, ha a másik egy kicsit kiugrik, hozzuk vissza. Tehát hogy egy folyamatos jelenlét és figyelem, összjáték legyen a színház.

– *A humorod sok mindenen át tudott segíteni, gondolom. A humorod és az öniróniád.*

– Igen, ezt egyszer a Vinnai mondta, hogy még soha nem találkozott ennyire jó humorú nővel; mondjuk, ezt nagyon rég mondta, és azóta rengeteg nővel találkozott, úgy hallottam. Egyébként szeretném kipróbálni, hogy vajon milyen lenne nem játszani egy egész évig. Hogy vajon tudok-e értelmes életet élni anélkül is, hogy színész legyek, vagy csak ezen keresztül tudom magam értelmezni. Mi vagyok, ha nem vagyok színész?

– *A színészi létben benne van ez a függés, hiszen mások hívnak, irányítanak, rendeznek. Ez a jó és a rossz oldala egyszerre. Amióta látlak színpadon, 1999 óta, a Woyzeck Bolondjától kezdve a harag napja Erzsijéig mindig ezeket a tiszta, áttetsző, igazságkereső történeteket látják beléd. Sokszor voltál ez a figura, a Bolond is ilyen. Nem arról van szó, hogy bemerevedtél ebbe a karakterbe, inkább az a kérdés, hogy szerinted mi hívja a rendezőket benned e felé a figura felé.*

– A kifele élés, a kint hordott idegrendszer, úgy gondolom, a látható, leplezetlen érzelmek, az, hogy nem tartogatok titkokat. Meg hát, legyünk őszinték, én tényleg minden pillanatban erőszakosan mutatni akartam, hogy milyen különleges tehetség vagyok, és ez rémesen irritáló is lehetett. Zsótérről, akiért azóta is rajongok, azt gondoltam, hogy nem jól lát engem, hiszen ezek nagyon egyenes, tiszta emberek, már-már szentek, akiket rám osztott. Persze kidurrantam a büszkeségtől, de nem tudtam igazán magamévá tenni a feladatot, mert meg akartam felelni ezeknek a szent nőknek – és a szent Sanyinak. Jobb lett volna, ha egy kicsit a munkára tudok figyelni, ha inkább vagyok felnőtt, tudatos és felelősségteljes, ha a munkáért vállalok felelősséget. Úgy érzem, nem eléggé vállaltam a munkáért felelősséget. Nem merem vitatkozni sem. Most sokkal több tudatos kérdéssel létezem, tudatosabb a jelenlétem is, máshogy játszom végig egy előadást. Ritkán török meg a koncentrációm, jelen tudok lenni, nem vesztegetem el az időt azzal, hogy nem vagyok jelen. A *Siráj*-ban Másaként rengeteg időt elpazaroltam azzal, hogy nem bíztam a szerepben, állandóan méregettem, miért csak ez, miért nem Nyina. Mennyi hülyeség a fejben egy ilyen szuper szerepnél, és mennyi elszart idő! Sokáig nem is gondoltam, hogy jó ez a szerep, későn jöttem rá, hogy remek. Sokkal szélesebb az a skála, amelyen játszani és gondolkodni kéne, hiszen ez volna az ember saját szabadságfoka. Én sokszor nem tudtam ezzel élni. Sokszor érzem úgy, hogy minden adva van számomra, de nem tudom megragadni. Hiszen minden rajtam múlik, hogy mennyit hozok ki belőle, de nem tudok eléggé felelősen benne lenni. A szerepeimben, a lehetőségeimben, a döntéseimben.

– *Amiről beszélsz, a felelősségvállalás valahogy a felnőtté váláshoz tartozik számomra. Van egy kis videó rólad a neten, a filmed után készült, a Kolorádó kid után, amelyet Vágvolgyi B. András rendezett 2009-ben: állsz a telefonnal a kezében, és üzensz magadnak. Te azt üzened magadnak abban a néhány másodpercben, hogy „Lilla, gyere ki a gyerekszobából, és nőj fel!”. Ez önmagadnak szóló üzenet?*

– Igen.

– *És mitől tudtál tudatosabbá válni?*

– Ebben a házasságom fontos szerepet játszott. Árpád tudatossága nagyon erősen hatott rám, ez már a Krétakörben is így volt. Úgy éreztem, ő tudott nekem segíteni abban, hogy merjek meglátni magamról, a világról bizonyos nehéz dolgokat. Ennek a tudatosságnak az alakulásában neki kulcs szerepe volt. De óvatosan építem az ő szobrát, mert a szob-

rokat le szokták dönteni... Valójában egymást gyúrtuk meg a házasságunk alatt, hiszen én valami másban tudok hatással lenni rá.

– Azt hiszem, amiről beszélsz, valami alapvető férfi-nő modell: te az ő tudatosságából tanulsz és veszel át, ő pedig az érzelmek kifejezését tanulja tőled. Ahogy Schilling Árpád beleállt a közéleti szerepvállalásba, az emberek iránti felelősség vállalásába, abból gondolom. Mintha már nemcsak a saját társulata iránt volna felelős, hanem egy nagyobb közösségért.

– Igen, úgy érzem ebben nekem alapvető szerepem van, ahogy neki is az én alakulásomban. Az én hatásomra Áрпи elfogadóbb lett. Ő ezt a nyitott szívet, az áradó érzelmeket csodálja bennem, ezt Erzszi figurájában is megmutattuk *A harag napjában*, másrészt persze zavarja is, például egy munkában, mert sokszor vagy inkább mindig a kollégákra fordított em-

beri figyelmem nagyobb, mint a munka iránti kíváncsiságom és a fegyelmem. Két nehéz ember, ahogy összegyűródik, kemény munka, ami sok tapasztalatot hozott.

– Egy interjúdban beszéltél arról, hogy a közéleti érdeklenségből te magad is átváltottál, és érdeklődő, aktív lettél. Ebben Schilling hatását látom. Árpád aktivizmusa egyébként mennyire nehéz a mindennapi életben, testközelből?

– Ez is az ő hatása, igen. Nehéz ez egy családban, fel tud örölni, mert sok a kétely, a küzdelem, kevés a siker. Nehéz látni azt, hogy egy ember ennyire rosszul érzi magát ebben az országban. A tisztánlátása nincs kiaknázva, és fájdalom az is, hogy ilyen idős korában nem vezet egy intézményt, nincs irányító szerepben. Egy hasonló tehetség Európában intézményt vezet, tehetségeket kutat. És persze eléggé kizárta magát a színházi intézményrendszerből.

– Igen, de azért együttműködik intézményekkel. Katona, Trafó...

– Már 1998-ban le akarták szerződtetni a Katonába, a Bernarda után, de ő inkább úgy döntött, létrehozta a Kréta-kört, és csúcsra vitte. Számára talán nem kihívás a bedolgozás. Úgy látom, a tehetsége kihasználatlan, de ő nem adja fel. Csak mivel alapvetően szembesítő, rámutató alkat, a tudását nem tudják hasznosítani. Franciaországban, másutt is külföldön nagyon elismert, máshogy kezelik. Itt viszont nem kerül pozícióba.

– Én is így látom: ez a vonat elment, nem hiszem, hogy eljön az a pillanat, amikor a negyvenes nemzedék, egyébként az én nemzedékem, még vezető szerephez jut. Az nem merült fel, hogy elmentek?

– De. De erről nem szeretnék többet mondani. Én nagyon erősen kötődöm ide, és mindig erős honvágyam volt, valahányszor elmentünk. De negyvenévesen ez nehéz kérdés.

– Sokat játszol most.

– Tényleg hullik az ölembe a jó munka, válogatok is. Sokféle előadásban játszom, havi 18-20 előadásom van.

– Játszottál a Burgtheaterben németül, német színészekkel.

– Igazán nagy kihívás volt. Pont egy éve májusban mutattuk be a *Hideg szeleket*, Árpád rendezte és írta; Nagy Zsolt számomra lenyűgöző volt. A figyelme, a tehetsége, a fegyelmem. Én sajnos a részemről nem mondanám százszázalékosnak ezt a próbafolyamatot. Nagy lelkesedéssel fogtam hozzá, nagy volt bennem az akarás, de sajnos ezzel az a teher is párosult, hogy „Úristen, na most itt a Burg!”. Túlterheltem magam a teljesítéssel, később hozzácsaptam a régi reflexeket, hogy én csak ennyi vagyok benne, és nem is érdekes ez a figura, akit játszom. Ezt a munkát is most tudom igazán élvezni, már merek új utakat keresni az előadáson belül.

– Az interjúidban sokszor beszélsz a „mocskaidról”. Gögös vagyok, mondod, hiú vagyok, mindent a hiúságom irányít. Nem tipikus színészimázs-építés...

– Bennem Árpád mellett nagyon felerősödött az, hogy lássam magam, az igazságomat, lássam mindazt, ami nem igaz, mert látni akarom minden mocskomat.

– Mit jelent számodra a kudarc? Mik a keretei, mi a mértékegysége?

– Ha jelen vagyok, akkor az nem elvesztegetett idő, nem kudarc. Ha elmenekülök egy-egy kihívás elől, az kudarc. Anynyiszor abban mértem a szerepeket, hogy hány mondatom van, milyen hosszú... de ha egy kicsit elhallgattam volna, és a szerep mélyére nézek, arra figyelek, ami ott van, akkor nem menekülök előle. Mását is kevésnek tartottam a *Sírójban*. Az ellenállás, a félelem akadályoz, és az kudarc. Ez nem baj, mert



Fotók: Szarka Zoltán

tapasztalatot hoz, de én sokáig húztam ezt, nem tudtam a kudarcaimat kihasználni.

– És kialakult-e számodra egy új burok, egy új biztonság ebben a mostani létformában?

– Most már tudatosan is gyakorlom ezt, és nem csak a színpadon, hogy jobban irányítok, közben tartok dolgokat. Nyilván két gyerekkel szervezettebbnek, praktikusnak lenni. Nekem nagyon rossz örökségem van, a reflexeim szerint a dolgok félelmetesek és ellenségesek, ezen nagyon nehéz volt változtatni. Most már szülő vagyok, felelősséget kell vállalnom, és ez megy is, hiszen van, hogy szülőként meg kell nyugtatnom valakit, nem szabad pánikba esnem. És megváltozott a figyelmem iránya is. Eddig a félelem uralta az életemet, a félelem miatt voltam gyakran támadó, vagyis védekező állapotban.

– Ehhez képest azok a színpadi alakok, akiket megtestesítettél, és akiknek köszönhetően nekem az az illúzióm – de nem teljesen megalapozatlan illúzióm –, hogy én téged megismertelek, nem félnek. És azért képzelem, hogy rajtuk keresztül megismertelek, mert az a játékmód, amelyet te képviselsz, nem valamiféle figuraábrázolás, nem technika, hanem önátadás, saját életanyag, magadból ereszted át ezeket az embereket. Egy önbizalommal, a világ iránti bizalommal bíró, hittel teli embert mutatsz fel, ilyenek látlak.

– Így van. Hiszen egyedül a színpadon nem félek. Ezzel magyarázom azt, hogy le tudok vetközni a színpadon. Ha le kell lépni a színpadról, akkor minden más, akkor elő a fegyvert, védekezni kell. Ezt a biztonságot akarom megtalálni emberként, civilként. Hiszen a színpadon tudom, hogy mi a vége a sztorinak. Tudom, hogy miben vagyok benne, merre tart. Az életben nincs ilyen tudás.

– Egy pszichiáter barátunk mondta, hogy az a jó, hogy nem tudjuk, mi van a kanyar után.

– Jó mondat.

– Az általad megtestesített alakokban sok keménység is van. A humor mellett tudatos, elszánt, olykor félelmetes keménység. Ez az ember is benned van?

– Hál' isten igen.

– Az első kép, amely erősen belém égett, amikor a Bolond szerepét játszottad, hogy meztelenül gubbasztasz, és homok pereg a szádból. A Lúzerben, A harag napjában is lemeztelenedsz. Sokat voltál meztelen a színpadon; hozzáteszem, Schilling rendezéseiben általában sok – főleg férfiaknál – a meztelenség. Sok minden összeköti, elválasztja ezt a két szerepet. A Bolond is egy szerep, mint például a Lúzer „Sárosdi Lilla” nevű szereplőjéé, aki a „Schilling Árpád” nevű szereplő felesége. De ez egy másféle szerep, sokkal közelebb van a civil emberhez. Van-e, volt-e nehézség a meztelenség elfogadásában számodra? És van-e nehézséged mások színpadi meztelenségének elfogadásában?

– Nehezebb elfogadni nézőként mások meztelenségét, mint megcsinálni színészként. Soha nem volt olyan helyzet a színpadon, amikor megkérdejeleztem volna, hogy ennek mi értelme, miért kell ezt csinálnom. Hiszen én mindent meg akarok mutatni!

– Ez is mindent megmutatás része?

– Igen, az igazság megmutatásának része. Ahogy magamtól, másoktól is azt követelem, hogy úgy mondja ki azt a mondatot, hogy az a saját gyengeségéről szóljon. Ez az én testem, ez az én igazságom, ezt akarom felmutatni, hiszen semmilyen gyengeségünket nem rejthetjük el.

– A két nő között, akikről beszélgetünk, van tizenöt év, és a testek közt is van tizenöt év.

– Én ezt a testet így, ilyenek csak a színpadon fogadom

el. Otthon, magánemberként ez küzdelem számomra. Ma is próbáltam egy negyvenes farmert... na, ez az igazi harctér! Színpadon nem zavar.

– Miért nem zavar?

– A színpadon tudom, ki vagyok, kit játszom, tisztában vagyok az értékeimmel, keretezve vagyok. Magánemberként bárki szembejön, aki nem ismer, nem tudja, ki vagyok.

– A néző valószínűleg nem tudja, hogy ez a két meztelenség – civil és színpadi – ilyen távol van egymástól. Ez az én fejemben sem képződött meg. Persze a civil embert nem ismerem, csak a szerepet. Ott én is ismerem a jelentését, tudom, mit testesít meg. Ennek a nőnek A harag napjában nem lehet bombázóteste, mint egy Playboyban, hiszen ő egy kiszolgáltatott, elnyomott ember, aki azt is mondja, hogy „öt éve nem vettem magamnak semmit”. Akkor ő nem fitnessszalonba jár, nem salátát eszik grillhússal, hanem a teste is viseli a szegénység, elnyomottság jeleit. Olyan a teste, mint az élete: szétíródik.

– Herczog Noémi írta, hogy szépnek látjuk a színpadon ezt a testet, mert valóságos, mert esztétikai tartalma van. Én ilyen meztelenséget szeretek látni, és ott, ahol annak jelentése van. Az fantasztikus, amikor a színész mer kiszolgáltatva lenni a nézőnek. Én ezt keresem. Ez nagyvonalú ajánlat a színész részéről, hiszen nem védi magát semmivel.

– Számomra nem automatikus, hogy A harag napja testét szépnek lássam. Előbb meg kell értenem, hogy miért ilyen ez a test, végig kell mennem egy reflexión, gondolatsoron. A test felmutatása – egyfajta artaud-i felmutatás zajlik, Schilling ebben otthon van – az előadás adott pontján történik meg, amikor már megépiült Erzsébet története. A Playboy testjeinek nincs története, nincs „ideje”, ők örök szépségek. Ezt a reflexiós munkát a nézőnek el kell végeznie. De a mi nézői testünk jobban hasonlít a tiedhez, mint a magazinbeliekhez.

– Igen, a nőknek ez talán kicsit más, az azonosulás erősebb lehet a testtel magával. A Lúzerben viszont maga Árpád vetkőzött meztelenre, és mutatott fel egy végállapotot, azt, ahogyan ő kiszolgáltatottnak érzi magát a hatalomnak. Segélykiáltásnak szánta, hiszen nincs erősebb hatás, mint hogy ilyen szinten lemeztelenedik.

– És nem hozott mást, egy színészt sem abba a helyzetbe, hogy ezt a gesztust rá átruházza.

– Ezt csak ő játszhatta el, hiszen hazugság lett volna átadni másnak, a felelősség áthárítása, vagyis nem vállalása.

– Van egy erős színpadi konvenció, hagyomány, norma, nevezzük bárminek, hogy szabályos, ideális testeket állítunk ki a színpadra.

– Igen, hogy jó nő nézni jó a színpadon meztelenül.

– De nyilván ezzel csak ráerősítünk arra az elnyomásra, aminek amúgy is ki vagyunk téve. A civil életben visszük magunkkal ezeket az elnyomásokat, elvárásokat.

– A színpadon felbomlanak azok a konvenciók, amelyeket az életben nem vagy csak nehezen tudunk lebontani. A színpadon elfogadjuk ezt a testet, itt minden „legális”.

– Furcsa módon a színpadon „okosabb” vagy, elfogadóbb, mint civilként.

– A színpadon biztonságban vagyok, ezért okosabb is vagyok. Az viszont drámai volt számomra, amikor valaki azt mondta, hogy ez a női test nem kívánatos. Ez a mondat fáj. Én úgy élem meg a magánéletemben, hogy kívánatos vagyok.

– Nyilván az történik, hogy nem a szerepalakot látjuk, amikor ilyen mondatokat mondunk, hanem a civil embert.

– Nehéz a distancia, a néző is ösztönösen mondja ezt. Talán Erzsébetről beszélt ez a néző, de Erzsébet az én testemet viseli.

CSALÁDI MESÉK

József és testvérei – Örkény Színház



„Most végre tudjuk, hogy játszódott le ez az egész a valóságban!” – mondta állítólag Thomas Mann gépirónője, amikor átadta az írónak a *József és testvérei* tisztázataát. Pedig semmi sem játszódott le így, sőt, nagyon is lehetséges, hogy a „valóságban” semmi sem történt meg mindabból, amit az öszö-vetségi, az ókori és középkori József-elbeszélések vagy Thomas Mann regénytetralógiája elmondanak. Ne ringassuk bele magunkat a gépirónő – amúgy elgondolkodtató – naivitásába, mert a regény sem az irodalmi, exegetikai vagy képi elbeszélőhagyomány „hitelesítőjeként” támaszkodik arra a fél könyvtárnyi szakirodalomra, amelyet az író – az akkor rendelkezésre álló munkákból elég esetlegesen válogatva – felhasznált. A *József és testvérei* – és a vele nagyjából egyidős Joyce-regény, az *Ulysses* – a történeti hitellel való ironikus játék. A *József-tetralógia* klasszikus, a mindentudás illúzióját keltő és „hiperrealista” előadásmódja – látszat. A regény (Marcel Reich-Ranicki a Golo Mann-nal készült beszélgetésében Thomas Mann főműveként és modern polgári *epopeiaként* emlegette) mintha az európai kultúráról való gondolkodást igyekezett volna megváltoztatni – mikor, ha nem 1926 és 1943 között? –, és tulajdonképpen meg is alapozta azt a későbbi történettudományi fordulatot, amely nem a szóbeliségből az írásbeliségbe éppen áttérő ókori – vagy bármikori – világ bizonytalan tényeit tekintette kutatási tárgyának, hanem az emlékezet és a (biblikus) történeti narratívák megkonstruálásának módjait.

Jan Assmann *Thomas Mann und Ägypten: Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen* (Thomas Mann és Egyiptom: Mítosz és monoteizmus a József-regényekben) című

(magyarul még nem olvasható), 2006-os könyve elég alaposan körüljárta a kulturális emlékezet elbeszélésekkel való folyamatos újraírásának, (át)alakításának kérdéseit. Assmann szerint a *József-tetralógia* legalább annyira a zsidó-keresztény kultúra vallásos és humanista hagyományainak rekonstrukciója, az ó- és újszövetségi tipológiai szimbólumok modernizálási kísérlete, mint amennyire kísérlet a klasszikus német idealizmus polgári önazonosságának megújítására és önkritikájára. Goethe a *Költészet és valóság* első részében meséli el saját, gyermekkori József-novellája – az apjának szánt ajándék – megírásának történetét: „Fölöttébb bájos ez a természetes elbeszélés, csak igen rövid, s az ember hivatva érzi magát, hogy részleteiben kiszínezzé” – írja Goethe. A Goethe-próza elveszett – ha megvolt egyáltalán, és nem csak kitalált történet az egész. Thomas Mann a gyerek Goethe elveszett vagy sosemvolt novelláját írja meg újra, mindent akkurátusan végigmondva: az Isten, a család és az otthon hamis, „állami” mítoszaival próbálja szembeállítani az iróniát és az emberit. A tetralógia első részében idézi Thomas Mann narrátora Ábrahámot: „»Én, Ábrahám, és bennem az ember kizárólag a Legfőbbnek szolgálhatok!« Ez volt mindennek a kezdete. (És Józsefnek tetszett a dolog.)” Thomas Mann Goethének szolgál.

Bátor vállalkozás az esszéizáló elbeszélést, a történetmesélés narratív technikáit szigorú következetességgel alkalmazó tetralógiát színre vinni, jóllehet Ascher Tamás és Gáspár Ildikó közös rendezése nem az első ilyen próbálkozás. Ascherék munkája azonban az utóbbi tíz év három német *József*-szírevitelének folytatója: 2009-ben, Düsseldorfban egy közel hatórás előadást rendezett John von Düffel a *József és testvé-*



Gálffi László. Fotók: Horváth Judit

reiből (a kritika kiemelte, hogy a színpadon mennyire látványossá vált az ironikus, érzelmes és derűs zsidó-keresztény mítosznak a Wagner-operák sötét, germán mítoszaival való ellentét-szerűsége), 2011-ben Lübeckben került színpadra Andreas Nathusius rendezése, és alig három éve mutattak be Bécsben egy, a tetralógia harmadik részéből (*József Egyiptomban*) készült színpadi változatot, Herbert Schäfer munkáját. Ascherék bátorsága – a düsseldorfi előadáshoz hasonlóan – abban mutatkozik meg, hogy a tetralógia elbeszélés-központúságának alá merték rendelni a színpadi hatásokat. Az Örkény Színház előadása igazából nem színház, hanem a legközvetlenebb történetmesélés, a mesemondás bővölete pedig mindvégig, a három részen és az ötórás játékidőn keresztül is kitart. Gáspár Ildikó a Sárközi György–Káldor György-féle magyar fordítás szövegét emeli át az előadásba – ha beleavatkozik, beleír a szövegbe, az a néző számára észrevétlen marad –, azt azonban semmiképpen nem mondhatjuk, hogy „dramatizálja”. A narráció konvencionális alakzatai (a kommentárok, a narrátori közbevetések, a függő beszéd) és a színpad konvencionális szövegformái (az egyenes beszéd és a dialógusok) egyáltalán nem különíthetők el egymástól: a színpadi szereplő hol a saját, hol más történetét meséli, beszél a saját nevében, idézi a másik szereplőt, de egyben a történet narrátora is, olykor a saját beszédébe is narrátori vagy kommentátori közbevetéssel vág bele. Az egész előadás egy nagy szövegfolyam: nem is az a fontos, hogy ki milyen szerepet játszik, hanem hogy mikor veszi át és hogyan veszíti el időről időre az elbeszélő pozícióját. A színház elemi axiómáját Ascher feltételeken ki is iktatja: szinte másodlagos a tradicio-

nális szerep-színész hozzárendelés. Az előadás mesemondás-szerűsége éppen az elbeszélői-retorikai és a színpadi szerepek folyamatos átváltozásainak köszönhető. A színészek a három részben – olykor egyes „felvonásokon” belül is – több szerepben lépnek színpadra. Pokolian nehéz is volna a szerepek azonosítása a néző számára, ha Gáspár Ildikó „drámai dialógusokba” írta volna át a szöveget, de éppen a regényszöveg elbeszélő formáinak virtuóz alkalmazása, a szereplők szájába adott narrátori közbevetések teszik elbűvölt mesehallgatássá az előadást. Szinte nincs is szüksége a nézőnek a kinyomtatott szereposztásra – legfeljebb azért, hogy a szünetben számolgathassa, a társulatból ki nem játszik a produkcióban –, mert a kollektív elbeszélői hangot csak rövid jelenetekre elvesztő előadásban minduntalan megnevezik a beszélőt vagy a dialógus résztvevőit: „mondta Jákob” stb.

Zavart okozhatna, hogy a fiatal, a felnőtt és az idős Jákobot, a fiatal és az „érett” Józsefet más-más színész játssza: a fiatal Jákobot és az érett Józsefet Polgár Csaba, a fiatal Józsefet Patkós Márton, az öreg Jákobot pedig Gálffi László. Ez talán az egyik legelgondolkodtatóbb része az előadásnak: hogyan válik egymás alteregójává a fiatal Jákob és az érett József? Színházi nyelven szólva: Polgár Csaba ugyanazt a karaktert hozza mindkét szerepében – kitűnően –, és ettől mi is észrevevessük a fiatal Jákob és az érett József közös személyiségét-énjét. A Jákobot játszó Gálffi végig azzal a hibátlan fölényrel van jelen, amit a regény is sugall: talán mégis Jákob a főszereplő? Patkós Márton szertelensége – hiszen színészi eszközei hiányosak Gálffihoz, vagy az öregebb énjét játszó Polgár Csabához képest – és bizonytalanságai ugyanakkor

kifejezetten jól illenek a magabiztos és narcisztikus ifjú József alakjához.

Ascherék *József és testvérei*-színrevitelében mindenki más énjét veszi kölcsön. A színész-szerep átlényegülésnek nincs tere, hiszen Ascher engedi, hogy a színészek a saját személyiségüket vagy korábbi szerepeiket játsszák az előadásban: Gálffi egy klasszikus „Gálffi-szerepet”, Kerekes Éva ranyevszkajás, jelinekes-nórás „Kerekes Éva-szerepeket” játszik, Vajda Milánt a mindenkori „Vajda Milán-karakterekben” látjuk, Znamenák „Znamenák”, Csuja Imre pedig „Csuja Imre”, és a többiek is így tesznek. És még csak azt sem mondom, hogy ez nem okoz a nézőnek esztétikai élvezetet. A lényeg azonban más: az, hogy mindenki elmondhatja egy részét a Jákob- és József-történetnek, de úgy, hogy mindenki valaki másnak a történetét beszéli el. A hős nem narrátora a saját meséjének, de megengedik neki – Thomas Mann és Gáspár Ildikó –, hogy jelenlévőként beleszóljon, belebeszéljen a róla szóló mesébe. Mert a világ így működne jól. Egyszerűen elbeszélhető történetek, amelyeknek van eleje meg vége, van bennük együttérzés, aggodalom és megnyugvás, s amelyek bármikor, bárkivel újra megtörténhetnek.

Az előadás zenéje, a díszletek és a jelmezek is a történet(ek)nek ezt a feltartóztathatatlan előrehaladását segítik, nem tolatkodhatnak az előtérbe. Talán Kákonyi Árpád zenéje a legkevésbé jól megoldott, mert ritkán tud észrevétlen maradni. A néhol idézetszerűnek is tetsző, és emiatt felesleges asszociációkat elindító zenei frázisok – a lübecki előadásban Kákonyiéhoz hasonló zenei koncepció, hangszerelés jelent meg, de Felix Huber ott kerülte az illusztratív megoldásokat – nem működnek olyan hatásosan, mint ahogy a trecento mozaikjainak, festészetének architektonikus elemeit idéző díszlet (Izsák Lili munkája): a velencei San Marco előcsarnokának József történetét elmesélő kupoláján vagy Giotto képein látni ilyent. A díszlet egyszerűen csak a teret szervezi, a színpad közepén álló dobozház nyitott és zárt oldalai ikonszerű állóképeknek adnak keretet, vagy pusztán a szimbolikus-rituális cselekvések helyét jelölik meg a kint és bent állandó váltakoztatásával, önmagukban semmit sem akarnak szimbolizálni, mert az elmondott történet, a történet elmondása eleve jelent valamit. A jelmez (Szlávik Júlia ruhái) sem utal sosem konkrét történeti korra, és csak néha jelzi a szereplők hierarchikus viszonyait, egyszerűen a test és külső világ határait érzékelteti. Ugyanakkor mind a zene (például Szeráh éneke, amely-

Mi? József és testvérei

Hol? Örkeny Színház

Kik? Főbb szerepekben: Patkós Márton, Gálffi László, Polgár Csaba, Epres Attila, Zsigmond Emőke, Kerekes Éva, Hámori Gabriella, Csuja Imre, Tenki Réka, Takács Nóra Diána / Thomas Mann regényéből a színpadi adaptációt írta: Gáspár Ildikó / Zene: Kákonyi Árpád / Díszlet: Izsák Lili / Jelmez: Szlávik Júlia / Dramaturg: Ari-Nagy Barbara / Rendező: Ascher Tamás és Gáspár Ildikó

ben elmondja Jákobnak, hogy József nem halt meg), mind a díszlet (Izsák és Rebeka háza, az egyiptomi börtön kint és bent határán) és a jelmez (József véres ruhája és a Potifárné által letépett ing stb.) fontos, fordulópontokat jelölő elemei az elbeszélésnek, és éppen azért lehet hangsúlyos szerepük, mert folyamatos, észrevétlen jelenlétükből képesek az adott pillanatban kiemelkedni.

Hasonló a helyzet az elbeszélés „áradására” koncentrált, minimalista színészi jelenléttel. Bizonyos jelenetek ugyanis éppen azért hatásosak – Mutnak, Potifár nejének és barátnőinek jelenetei (Kerekes Éva, Kókai Tünde, Takács Nóra Diána, Tenki Réka és Zsigmond Emőke), az „érett” József párbeszéde az őt fel nem ismerő testvéreivel, a két törpe (Znamenák István és Tenki Réka) vásári komédiázása –, mert a színészi játék az elbeszélés végig érezhető narratív erejét ezekben a jelenetekben teátrális feszültséggé képes transzformálni, és csakis azért, hogy a drámai szituáció rögtön visszaválthasson történetmondássá és elbeszélői önreflexiókká.

A színház a történetmondásnak, Ábrahám, Izsák, Jákob a Legfőbbnek szolgál, Thomas Mann Goethének, Ascher Tamásék Thomas Mann-nak. Csak ez a fontos. Az Örkeny *József és testvérei*-előadását – ha készül róla felvétel – tíz vagy húsz év múlva is meg lehet majd nézni. Itt valami olyasmi szólalt meg, ami nem tud megváltozni. Minden más példázatszerűség – ahogy ez az előadás végén el is hangzik, az idegenbe szakadt, emigráns „közgazdász” Józsefről, mint André Kosztolányiról, Harsányi Jánosról vagy *valaki másról* – esetleges. Elmúlik.

HIRDETÉS

SZÍNHÁZ.NET

- ◆ KRITIKA: szombathelyi előadások, Passió XXI, Minden dolgok könyve (Kolibri), Hatszín Teátrum (az új gyerekszínház), Hit, szeretet, remény (Örkeny), Három nővér (Maladype), Bebújós (Füge, Pass Andrea)
- ◆ INTERJÚ: Kovács Dezső (POSzT), Pogány Judit
- ◆ DRÁMA: Lady Lear (Káva)

GÁSPÁR ILDIKÓ

A MÉLYSÉG SZÉLÉN ÜL A GYERMEK?

Néhány gondolat a József és testvérei adaptációjáról

Thomas Mann Ernst Bertramnak
Egyre jobban értem, hogy mit ért a keresztény ember a „világ” alatt. Valóban, az ember férfi kell legyen a talpán, hogy e világban eljuthasson „Istenhez”.

München, 1925. augusztus 31.¹

Thomas Mann Victor Polzernek
Vajon szabad-e ilyen időkben ennyire vidáman, együgyűen gondtalanul írni, mint ahogyan Ön azt az Állattörténetekben teszi? Nos, azt hiszem, én vagyok az utolsó, aki felteheti Önnek ezt a kérdést, hiszen mást sem csináltam az elmúlt tizenegy borzalommal teli évben, vagy legalábbis lényegét tekintve nem csináltam mást, mint hogy egy alapjában véve humoros művet, a József-sorozatot próbáltam meg befejezni, amelyre az utókor csodálkozással tekint majd, mert alig akarja elhinni, hogy ilyen időkben ilyen művek is keletkeztek.

Pacific Palisades, 1944. május 30.²

Miután elkészültem a *József és testvérei* adaptációjával, a leggyakrabban ezt kérdezték tőlem: *Miért?* és *Hogyan?* Mindkét kérdésre csak bonyolult és szinte misztikusnak tűnő, bár talán inkább csak zavaros választ tudok adni: épp olyan misztikusnak tűnőt és zavarost, mint amikor arra keresünk magyarázatot, hogy hogyan fogalmazódik meg egy ötlet. Másfelől az ötlet megszületése nem bonyolultabb, mint amikor főzés közben hirtelen döntést hozunk arról, hogy koriandert, esetleg mustármagot tegyünk az ételbe, vagy elég lesz egy kis só is – sőt, attól lesz csak igazán ízletes!

A helyzet maga szüli az ötletet, a megoldást – akárcsak a színpadon. A szereplők – sokszor tudattalan – viszonya egymáshoz. A történet e kezdeti szakaszában hárman vagyunk szereplők: Mácsai, Ascher és én. A véletlen hozza úgy, hogy eredeti elképzelésünket, Dosztojevskij *Bűn és bűnhődését*, el kell vetnünk, azon egyszerű oknál fogva, hogy nem hirdettük meg, és időközben a Vígszínház hivatalosan műsorára tűzte. Ascher a kezembe nyom egy Singer-regényt, elolvasom, de nem ragad magával – vagyis csak arról van szó, hogy nem tudok eléggé kapcsolódni a történethez. Eszembe jut Thomas Mann, mert mindig is egyik legkedvesebb író volt, de nem érzem magamban az erőt, hogy akár a *Varázshegyből*, akár a *Buddenbrookból* adaptációt tudnék írni. Közben Szabadkán főpróbahetem van Schiller *Haramiáikjából*, amelyben rend-

re felemlégetődik a József-történet. Meg Káiné és Ábelé. Az egymást legyilkoló testvérek történetében Schiller eljuttatja főhősét a megváltásig: a személyiség képes ledobni magáról a „kész formákat”; el tud szakadni apától (atyától és Istentől), szerelemtől (nőtől és anyától) és testvértől (a rivalizálás szükségességétől), és elindul a felnőtté válás útján. „Minden és mindenki boldog, minden ember testvér lett az általános békében...”³ – mondja a darabban Moor Károly. „Igen, igen, igen, mindenki egy legyen a fényben és a testvéri szeretetben...” – mondja Mann regényében a fiatal Fáraó, aki József szerint igaz a maga útján, de mégsem ő az igazi az útra.

A *József és testvérei* cím ekkortájt jutott eszembe, és anélkül, hogy belegondoltam volna, hogy ez mit jelent, milyen következményekkel jár, éreztem, hogy ez az, ez a legjobb választás, ez érdekel, ehhez van közöm nekem is, Aschernak is, és mindnyájunknak; ezzel szeretnék foglalkozni. Arról, hogy ezt hogyan fogom megcsinálni, semmi közelebbit nem tudtam, hiszen még a történetre is – csaknem húsz év távlatából – inkább csak homályosan emlékeztem. De a lelkesedésem, a kíváncsiságom és a kalandvágyam arra ösztökélt, hogy belevágjak.

Június elején kezdtem el olvasni. Bár szeretek „igazi” könyvet olvasni, sárga kis ragacsokkal jelölgetni, most mégsem ezt az utat választottam, belátva, hogy erre most nem lesz idő. E-könyvben olvastam, megszabadítva magam az érzékelés terhétől is, hogy újra és újra elborzasszon a hátralévő és még feldolgozatlan mennyiség. Figyelmesen olvastam, és közben mindent, amit színháziilag, gondolatilag vagy akár csak a történet szempontjából fontosnak tartottam, kiemeltem, olykor jegyzeteltem is. Már olvasás közben elkezdtem szétválogatni a motívumokat, hogy mi mihez tartozik, melyik motívum hova köthető. Másfél hónap alatt jutottam a négy regény végére. Lényeginek találtam a befejező mondatbeli gesztust, a cím visszatérését. Mosolyognom kellett e nagyszerű pofátlanságon, ahogyan ebben az egyszerű gesztusban a kicsi pimaszsága és a nagy kitartása és hite összeér. Mann tökéletes világot teremt, tehát műve is tökéletes kell hogy legyen, márpedig ha a gömb a tökéletes forma, akkor ennek a műben formailag is meg kell jelennie. Tehát „körbeér”: a kezdet egyúttal a vég is. És közben tudjuk, hogy be vagyunk csapva, hiszen ez csak egy ötlet, egy formai megoldás, amellyel a művész szándékosan visszaélt, hogy létrehozassa az utópiát: tökéletes világot blöfföl, amelyben „nincs olyan sírbahanyatlás, amelyet ne követne, ami vele jár: a feltámadás”, amelyben a gömb tökéletessége nemcsak könyörtelen és megragadhatatlan – de reményt adó is. Valódi reményt adó, mert a blöff mélyén a kultúrát,

1 Thomas Mann Selbstkommentare: Joseph und seine Brüder, Fischer Verlag. A szerző fordítása.

2 Uo.

3 Schiller: *Rablók és gyilkosok (Haramiák)*. Térey János fordítása.



életet féltő *kétségbeesés* is valódi. És Mann kicsinysége tudatában nyílt kártyákkal blöfföl, öniróniával tekint saját nevetséges kelléktárára, ahogyan a már tapasztalt bűvész szégyelli, és ezért inkább kineveti és nyíltan feltárja szemfényvesztése trükkjeit: nem, nem, ő nem valódi mágus, nem valódi teremtő, mert Teremtő csak egy van; bár a varázslat működik és a teremtés valóságának illúzióját adja, a becsület úgy kívánja, hogy ne éljünk vissza vele. „Hiszen nevetséges az, aki jog és józan ész ellenére csak azért él hatalmával, mert az az övé.”

Július közepén mentettem el külön azt a fájlt, amelyben a kiemelt részek voltak. Körülbelül hétszáz oldalt.

A legfontosabb kérdésnek azt éreztem, hogy vajon a mélység szélén ül-e a gyermek? Egy katasztrófa előtt állunk-e megint – mint ahogyan ezt Mann már érzékelhette 1925-ben, amikor belefogott a regény megírásába –, „visszazuhanunk-e az emberré válás előtti létbe”, mint Jákob fiai, amikor fogukkal szaggatták le a csillogó ruhát testvérükről, Józsefről?

A *kútnál* című fejezetben Jákob és József beszélget. De Isten és Ádám is. A szülő tekint a gyermekekre. Az időben elenyésző az éppen most születőre. Az élettapasztalattól óvatos öreg az ősbizalommal teli, vakmerő, az enyészetre fittyet hányó

fiatalra. Ez a jelenet nemcsak a regényben játszhatja egymásra a szerepeket, és jelöli ki egyúttal a regény szinte összes alaptémáját, de megteremti a színházi megvalósítás lehetőségét is: a szerepek és a szerepjátszás természetes megjelenésével a színházi szituáció is létrejön. Jákob és József – vagyis az előadásban Gálffi László és Patkós Márton – felelevenítik Ábrahám és Izsák történetét, de egyúttal ütköznek is vele: mit jelent ez ma a számunkra? Hiszek-e abban, hogy képes vagyok adott esetben másképpen cselekedni – vagyis a tudatomban megjelenhet-e a kos: ki tudok-e térni az ölés ösztönös kényszere elől?

A térdeplő áldozat és a torkának kést szegező gyilkos képe a napi hírekben nem (csak) átvitt értelemben jelenik meg, hanem nagyon is konkrét valóságként. Az egymást leölköző ember-testvérek láttán ma éppoly jogos a kérdés: a mélység szélén ül a gyermek?

A szerepet játszó színész – az ember – a tudat mélyébe tekint, a feneketlen mélybe, amelyben „én nem én voltam, és mégis én voltam”. A mélység felfoghatatlan: az én határai csak annyiban átjárhatók, amennyiben az egyik ént játszó másik én az előbbi szerepként éli meg, de mert átéli, mégiscsak azzá válik. A szerepe szerint gyilkolni kész színész felfedezi ma-

gában – az emberben – a lehetséges gyilkost. De azt is, aki képes meghallani a gyilkosságot megakadályozó hangot, Isten hangját, vagyis a belső hangot. Mert Ábrahám neve azt jelenti: akinek atyja hatalmas, de azt is: a hatalmasnak atyja. Mann Ábrahám nevének értelmezésében is megtalálja a regényt szervező formai gondolatot, a gömb gondolatát, vagyis, hogy mi volt kezdetben: Isten vagy Ember? Ábrahám kitalálta Istent, hogy ne kelljen feláldoznia gyermekét. Kitalálta a kultúrát, az absztrakció lehetőségét, és ez a gondolat megint csak elvezet a színházhoz, a templomi színpadokhoz, a rítushoz, amelyben annak természeténél fogva a múlt jelenévé lesz. Sőt, Mann regényében a jövő is ráíródik a jelenre, hiszen az ószövetségi történetben felsejlik Krisztus története is. A kultúra (a művészet) abban a pillanatban jön létre, amikor megjelenik az absztrahálás, a metaforák és jelképek használata. A tudatalan e képek formájában felszínre kerül, az agresszió átformálódik, a destruktív indulatok „értelmessé” tételnek (azért vagyok „gonosz”, mert ez a szerepem a történetben).

A gömb, az univerzum a történetek körforgásának, ismétlődésének, örök visszatérésének színhelye, ahol múlt, jelen és jövő egyetlen időben, egyszerre van jelen, és ahol nincsen kezdet, mert „a guruló gömbön nincsen kezdet”.

Az ismétlődésen alapuló történetben az ismétlődések adják a dramaturgiai pilléreket. És így, bár nem egyetlen történetet látunk, hanem sok-sok epizódot, az ismétlések ezeket mégis egymáshoz kapcsolják, a történetek „egymásban” is újra megszólalnak.

Így ismétlődnek az apa-fiú kapcsolatot felidéző viszonyok a történet szereplői között, hol egymást elveszejtően, mint Jákob és Lábán esetében, hol szövetségben, egymást segítve. József ösztönösen olyan apákat keres, akik segíteni tudják őt. Eliézert, az Izmaélitát, Potifárt, Mont-kavot, Mai-szahmát, míg érett férfiként már ő válik a fiatal Fáraó atyai szövetségesevé. Az ismétlődő helyzeteket egy-egy már ismert mondat (vagy annak variációja), valamint egy-egy ismétlődő gesztus – például a szövetség említésekor egy jellegzetes kézfogás – köti össze.

Újra és újra megjelenik a fátyol, a menyasszonyi ruha, Ráhel ruhája, miközben a fátylat viselő Anya figurájában felfedezhető Istár, Ízisz, Vénusz és Szűz Mária is. Az ismétlődő történetek ellentétpárjai is ismétlődnek és keverednek. Mert „miként a kaleidoszkópban mindig ugyanaz a marék színes szilánk áll össze folyton változó képpé, úgy hozza létre a játékos élet is ugyanabból a mindig újat.” Az elcsereált, ellopott áldás motívumával együtt megjelenik az elcsereált testvérek motívuma (Jákob és Ézsau). Ez utóbbinak következő variációja Ráhel és Lea felcserélése a nászéjszakán. Így kerül Leára az eredetileg Ráhelhez, az „Igazihoz” köthető attribútum, a fátyol, amely így már nemcsak az Igazságot jelenti (és az áldáshordozás jogosultságának igazolását), de a szemfényvesztés lehetőségét is. (A fátylától megfosztott József később igazi szemfényvesztővé válik, aki magáról is azt állítja, hogy „nem Isten kiválasztotta, hanem csupán közigazda”.)

Potifárné és József találkozásakor kézenfekvőnek tűnt, hogy a megcsalás, a becsapás párhuzamán kívül a fátyol is megjelenjen újra (bár a regényben ez nem történik meg). Mivel a dramaturgiai alapelv az ismétlésre épít, a színpadi, drámai sűrítés úgy kívánja, hogy a jelenetekben az ismétlés minél több ponton és többféleképpen érvényesüljön. Így József és Mut találkozása Újév éjszakáján történik, amikor Mutnak holdapácaként kellene a Fáraó múmiája előtt násztáncot lejtene. A szűz Mut és a szűz József jelenete összekapcsolódik

Jákob és Lea nászéjszakájával is, és így Mut alakjában megjelenik az elcsereált, a hamis feleség, a mítoszbeli Nephtisz is, Ízisz ellenpárja. A Ráhel fátylat viselő Mut így egyszerre az Anya, vagyis maga a megtestesült tabu, és a Hamis Feleség, a Csábító.

Az egyes epizódok motivikus ismétlődésén kívül a főtörténet is ismétlődésre épít: József kétszeri verembe jutására. Ez a két „pokolraszállás” adja az adaptáció hármas tagolását, és egyúttal az emberi életutat is felosztja gyermekkorra, ifjúkorra és felnőttkorra. Az egyes életszakaszok szintén ismétlésekre, sőt párhuzamos jelenlétre adnak lehetőséget a színrevitelben. Az előadásban az Idős Jákob háza tetején ülve (mint saját univerzumának Istene), nézőként figyel és éli újra fiatalkori történetét, testvére becsapását, az áldás megszerzését, álomlátó képességét, szerelmét Ráhel iránt, a saját becsapását. A Fialat Jákob átadja szerepét az Idős Jákobnak, és távozik a halott Ráhellel, mert „aki huszonöt év múltán tér vissza, már nem az az »én«, aki a kivándorlásakor még azt hitte, három esztendő legfeljebb, és hazatér. Hogy majd a kis közjáték után ott folytathatja életét, ahol megszakította. Nem, nem, az az »én« már soha nem tér vissza. Mert Jákob, az ifjú sohasem tért haza, hanem csupán az érett férfi, az ötvenöt éves.” A Fialat Jákob alakja Ráhel alakjához kötődik, úgy állnak egymás mellett és tartoznak össze, mint szüleink az esküvői fényképen, örök szerelemben, fiatalon.

Az első részben tehát már megjelenik, sőt variálódik is mindaz, ami a későbbiekben még ismétlődni és variálódni fog. A második rész, József és Potifárné története legalább annyira cselvígjáték és bohózat, mint görög tragédia és boszszúdráma. Az Egyiptomba kerülő József most Jákobhoz hasonlóan bevándorlóként éli az életét, másokat szolgálva. De vajon „hányszor hét évig tart a fiú életében az atyai évek utánzása?” – kérdi a Fialat Jákob az Idős Jákobot egy „időn kívüli” időben. Ez a jelenettípus, amellyel az első rész kezdődött, visszatér a második rész első, valamint utolsó előtti jelenetében is. A szereplők-színészek időn és téren kívül, mégis a történet és az általuk játszott szerepek ismeretében tekintenek József-re: elemzik, kommentálják, találgatják, megvitatják életlehetőségeit, értékelik eddigi életútját, elítélik hibáiért, de reményeiket is beléhelyezik, épp úgy, ahogyan szülők, nagyszülők, közeli családtagok szemlélik bizalommal vagy épp gyanakvással gyermekeik életét, vagy szurkolók kedvenc játékosuk gyanús, de talán nem annyira végzetes lábsérülését.

A Fialat Jákob és Ráhel a második részben végigkísérik az eseményeket, előbbi az atyai tiltást képviseli, utóbbi a (női) erotika megjelenését segíti elő. Ráhel alakja kapcsolódik a Hamis Anyát képviselő Mut alakjához, látszólag őt segíti, támogatja, de legalább annyira büszke is szépséges fiára, a fiában megjelenő, tőle örökölt magától értetődő vonzerőre, amely mindenkit megbabonáz – így Mutot is.

A leleselkedő, hallgatkozó törpék tudósítása révén eleve nitődnek fel jelenetek a regényben is; a színpadi adaptációban ezek a jelenetek egyszerre, egy térben játszódnak le: így a leleselkedés szituációjában is megtörténik, de az elbeszélés hallgatója (pl. József, amikor Manó által értesül arról, hogyan hívta fel őrá Dudu Mut figyelmét) közvetlenül tud reagálni a történetekre. Így eshet meg Mut és József első „találkozása”: míg a valóságban csak mesélnek nekik a másiktól, a színpadon valóban észrevehetik egymást. A Mann által megírt vágy, amelytől a pszichológus érzékenységgű Manó megijed, a színpadon szituációban jelenik meg, és mindjárt riasztóan valódi.



A motívumok ismétléséhez tartozik, hogy a második részben nemcsak Mut jelenik meg Ízisként, illetve annak ellenpárjaként, Nephtiszként, de groteszk módon a herélt Potifár is. Legalábbis József a szakállas istennőhöz, Istárhoz hasonlítja őt, aki egyszerre férfi és nő, tehát nemtelen. A nemtelenségben itt a szellem megnyilatkozása (a Szentlélek) jelenik meg, a gondolatot teremtő Isten – az író.

Mont-kav halálakor megtudjuk, hogy felesége József anyjához hasonlóan belehalt a szülésbe; e finom, sorsbeli ismétlődés pszichológiai magyarázatot ad az említett szüléskor a fiát is elvesztő, gyermektelen Mont-kav szoros kötődésére fogadott fiához, Józsefhez.

Józsefet Mut karjaiból az menti ki, hogy megjelenik előtte az atya képe: vagyis apja arcának vonásai Potifár és Mont-kav vonásaival keverednek. A formátlan, ám mégis ismerős istenarc látomása itt ahhoz a tabuhoz kötődik, amely az atya leölését – vagyis megférfiatlanítását – tiltja; Mann iróniája épp attól lesz kézzelfogható, hogy József előtt nem egy, hanem rögtön három atya képe jelenik meg. Az adaptációban a narrációt a három „atya” maga mondja el, és ezáltal a látomás és az irónia színpadai helyzetben is megvalósul.

Az első részben – és ez a regényben nem szerepel – szintén egy látomás vezet be az Izmaélita távolról megszólaló hangját, mielőtt kihúzná a fiút a veremből. József előtt Jákob tűnik fel, aki újból Ábrahámmá válik, de ezúttal magabiztosan tartja a kést a fiú torkához – nem úgy, mint a darab lelegején –, mert hisz abban, hogy a kos megjelenik, és megmenti a fiút az utolsó pillanatban. A jelenet érzékelteti a Józsefben élő erős hitet, amelyet Jákob ültetett el benne. És József Jákob iránti feltétlen szeretetét is, amely összemosódik az Úr iránti szeretettel, ahogyan Jákob alakja is összemosódik Istenével. „Adok, akinek adok, és kegyelmezek, akinek kegyelmezek! Te vagy az Úr! Atyuska!”

A második rész végén József és Hamat, Potifár szolgálja a Fáraó börtöne felé tart. Ugyanezzel a jelenettel kezdődik a harmadik rész, vagyis folytatódik a jelenet, de Józsefet (az

előadásban) az eddig a Fia Jákobként látott Polgár Csaba játssza. Jákob örökre elveszett éneje az éretté váló Józsefben tér vissza. Az időközön átívelő visszatérés szintén a körforgás, az örök ismétlődés érzetét kelti bennünk, de József saját elméletét is erősíti, amennyiben azt hiszi, ő az egyedüli, aki alkalmas az áldás továbbvitelére. Polgár Csaba Józsefként éppúgy hoppon marad, ahogyan Jákobként is csalódnia kellett. „Nem üdvözlösz, örökségtől és áldástól megfosztattál” – mondja ki az ítéletet az Idős Jákob.

A harmadik rész egyrészt a földi alvilágban, vagyis a börtönben, másrészt a földi paradicsomban, azaz a Fáraó palotájában játszódik. Mai-szahme börtönszigete Hádész birodalma, az Álló Idő. Ezért tartottam fontosnak a szellemileg nem túl serkentő körülmények között élő író saját történetét is megmutatni. A gyerekkorában Nehbetbe, majd húsz évvel később annak lányába beleszerető Mai-szahme maga képviseli a tett előtti utolsó pillanatot, az egy helyben állást, a mozdulatlanság – vagyis az örök remény – szépségét és borzalmát.

Támár története az Ézsau megcsalátása epizód párja. Az első rész elején Eliézer kiáltja be a történet címét, mintha csak közjáték lenne, holott az minden baj (és áldás) forrása. Az Ézsau-történetben a falusi, ösközösségi színjátás jelenik meg, és ugyanez idéződik fel Támár történetében is, amely dramaturgiai szintén közjátéknak tűnik, de szerepe, hogy kitágítsa a teret és az időt. Újra láthatjuk József életének régi szereplőit, és láthatjuk Júda szenvedését, bünbánatát is. Jákob időközben továbbfejlesztette a vallást, tanában megjelenik a Kiválasztott, aki eljön majd, és „aki a kígyó fejére tapos”. Jézus megemlézése még messzebb tolja a történet határait, a jövő – Jézus eljövetele – kimondása pillanatában múlttá válik, és ily módon Támár hitét és eltökéltségét is („előre visszamenőleg”) igazolja.

A fiatal Fáraó álmodó, akárcsak József volt gyermekkorában. József most már értelmező, mert „aki álmodik, az értelmez is, és aki értelmezni akar, annak először álmodnia kell”. A Fáraó anyját, Tejét a korábban Ráhel játszó Hámori Gabriella alakítja, így a két színész megint egymással szem-

ben áll. Az érett József most már nem egy atyával, hanem egy vele azonos korú nővel köt szövetséget a Fiú szolgálatában: apai szerepbe lép.

A harmadik rész második fele a testvérekkel való újbóli találkozás, a bosszú beteljesítése. József tudatosan használja saját történetét Jákobbal szemben: Benjámin ugyanúgy kiszakítja atyja karjaiból a testvérek által, ahogyan annak idején őt szakították el tőle könyörtelenül. De most a testvéreknek Jákob elé kell lépniük, és meg kell mondaniuk az igazat. Ebben a szakaszban Mann Józsefet a történetet író-rendező szereplővé lépteti elő. Az, hogy Mai-szahme bekerül a történetbe, az nem Mann-nak, hanem Józsefnek köszönhető, aki azért írta bele, hogy legyen kitől nyugalmat és józanságot kölcsönöznie. A saját történetét író főszereplő az adaptációban a saját előadását írja-rendezi és játssza. József eddigre gyakorlottan és tudatosan manipulál, szinte pontosan tudja előre a lépéseket: nézőként figyelni kívülről azokat a jeleneteket is, amelyekben fizikailag nincsen – és nem is lehet – jelen. A templomi színjáték, az ősközösségi színházi rítus – ahogyan a népköltészet az idők során irodalommá – individualista művészetté válik. A Józsefről Jákobnak hírt adó dal egyszerre népköltészet és propagandaművészet, gyerekdal és paródia. A maga köré tökéletes univerzumot konstruáló József bár alkotóvá lett, nem szellemi értelemben lett azzá; csak a tehetségével kufárkodó művész, szemfényvesztő.

A harmadik rész vége a regény eredeti befejezésével zárul. Az utolsó monológhoz mindenképpen ragaszkodtam, mert formailag itt teljesedik ki a regény szerkezete, és gondolatilag

is ez a mű „csúcspontja”. Úgy éreztem, az apa és a fiú jelenete után már nem bír el több epizódot a dramaturgiai struktúra, ezért a Jákob és József találkozását követő történeteket kihagytam, illetve a „jövőbe” helyeztem át: Jákob halálát mintegy előrevetítve kéri meg Benjámin Józsefet, hogy bocsásson meg a testvéreknek. József szeretetvágya, hogy tartozzon egy közösséghez, ugyanolyan hatalmas, mint öntudata, amely föléjük emeli, és megakadályozza, hogy egy legyen közülük. Megbocsátása valódi, de testvérei iránta való szeretete a hívek vezetőjük iránti szeretetét idézi: „Így szólt hozzájuk, és akkor együtt nevettek és sírtak, és mindnyájan kinyújtották kezüket József felé, aki köztük állt, és megérintették, és ő is megsimogatta testvéreit.” Józsefnek ki kellett találnia Istent, vagyis létre kellett hoznia a tökéletes világot, amelyben minden kis részletet áthat a szeretet és az értelem – és a játékos (ön)íronia. „Csodálatra méltó és a szellemnek tetsző, hogyan rendeződnek ebben a történetben a szép megfelelések, s miképpen teljesedik valamely ellentét egyik párja a másikban.” Így merülhet csak fel a megbocsátás lehetősége, és hogy József él ezzel a lehetőséggel, az a József-történet legfontosabb tanítása; ha kiválasztott József, ha nem, hatalma valóságos. „Nekem kell tőletek bocsánatot kérnem, mert nektek kellett a gonosz szerepét játszaniatok, hogy minden így történjék. És vajon most arra használjam a hatalmam, hogy megbosszuljam rajtatok a három napot a veremben, és ismét elrontsam, amit Isten jóvátett? Hiszen nevetséges az, aki jog és józan ész ellenére csak azért él hatalmával, mert az az övé. Jó, ha talán ma még nem is nevetséges, a jövőben az lesz, mi pedig a jövővel tartunk.”

HIRDETÉS

Előfizetés a SZÍNHÁZra

**Előfizetés a folyóíratra 2017-re 4900 Ft.
2017-ben tíz szám megjelentetését tervezzük.**

Előfizetés módja:
Banki utalással, K&H Bank

Bankszámlaszám:
10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház alapítvány
A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.

Kapcsolat: szinhazalapitvany@gmail.com

VARGA ANIKÓ

A SZÁMKIVETETTSÉG HELYE

Két előadás érintőlegesen a menekültkérdésről

Futótűz – Radnóti Színház; Nem vagyunk mi barbárok! – Katona József Színház

A kőszínházi szférában viszonylag kevés előadás tematizálja a menekültkérdést, és ehhez kapcsolódva az idegenség, más-ság, hazátlanság jelenségét. Az elmúlt hónapokban a Radnóti Színház és a Katona József Színház tűzött műsorára a menekültkérdésre reflektáló előadásokat, s bár ez hosszú reakció-időt mutat a főként független szférában született hasonló témájú produkciókhoz képest, az mindenképp pozitívum, hogy a két intézmény nem elégedett meg azzal, hogy a valóságunkat alapjaiban meghatározó eseményeket csupán futó kiszólásokkal kommentálja.

A Radnóti és a Katona két előadása mind műfajilag, mind színházi megformáltság szempontjából igencsak eltér egymástól. A *Futótűz* egy líraisággal átszőtt, megrázóan tragikus történetet visz színre, a *Nem vagyunk mi barbárok!* egy hétköznapi házaspár életének szürreális horrorkomédiáját. Ám közös kérdés, hogy aki egyik és másik történet középpontjában áll, miként jelenik meg: az Alföldi rendezte előadásban az „ismeretlenek” arca, személyes története lesz (még ha ez a történet paradox módon az identitásvesztés lehetőségének univerzális fabulájáról szól is), Vajdai előadásában a színre vitt „másik” tökéletesen hiányzik, és éppen hiánya által van jelen, a társadalmi előítéletek és a különféle érzelmi projekciók képzelik meg őt.

Az incesztus gyakori motívuma a kibillent világgállapotról szóló alkotásoknak – Igor Stiks a szarajevói ostromról szóló regénye, az *Illés próféta széke* is erre épül –, hiszen a származás önmagába fordulása épp a követhető időrendiséget szünteti meg, és ezzel együtt a narratívaképzés, a személyes és közösségi történet megalkotásának lehetőségét függeszti fel. Wajdi Mouawad libanoni származású kanadai drámaíró szövege is ezt teszi megrázó női Oidipusz-átiratában: a libanoni polgárháború elől Nyugatra menekült anyja, Nawal testamentuma miatt indul útnak az ikerpár, hogy felkutassák a múltat, és ezzel együtt saját eredetük traumatikus történetét. Alföldi rendezésében a nyomozás állomásait követhetjük, amely az ügyvédi irodából indul, majd visszavezet az arab országba, filmszerű snittekkel, éles váltásokkal helyezve egymás mellé, illetve áttetszően egymásra a különböző idősíkokat. Menczel Róbert díszlete szűkülő perspektívában, lépcsőzetesen emelkedik fölénk, központjában pedig egy deszkákkal határolt, fehér homokkal felszórt – sírra, küzdőterre, sivatagra egyaránt asszociáló – játéktér áll, amely szemmagasság szerint mintha a föld szintje alatt lenne megnyitva felénk. A látvány – Nagy Fruzsina jelmezeihez hasonlóan – inkább finom kontúrok, érzetek révén teremt meg a nyugati és az arab világ közegét, ahogyan az előadás egészének sem célja részletezni az események pontos történeti hátterét, a másodgenerációs bevándorlók nyugati életkörülményeit, illetve a háborús felfordulást; a női érvényesülés lehetőségét a patriarchális kultúra és a szegénység szorításában a töredékesen felvillanó jelenetek érzé-

Mi? Wajdi Mouawad: *Futótűz*

Hol? Radnóti Színház, Budapest

Kik? Főbb szerepekben: Kováts Adél, László Zsolt, Martinovics Dorina, Olasz Renátó e.h., Lovas Rozi / Fordította: Molnár Zsófia / Dramaturg: Kelemen Kristóf / Jelmez: Nagy Fruzsina / Díszlet: Menczel Róbert / Rendező: Alföldi Róbert

Mi? Philip Löhle: *Nem vagyunk mi barbárok!*

Hol? Katona József Színház, Sufni

Kik? Fullajtár Andrea, Dankó István, Pálos Hanna, Rajkai Zoltán / Fordította: Kerényi Gábor / Átdolgozta: Peer Krisztián / Dramaturg: Török Tamara / Dalszöveg: Máthé Zsolt / Díszlet, jelmez: Juhász Nóra / Rendező: Vajdai Vilmos

keltetik. Az alkotói intenció a bárhol-bármikor általános kontextusával inkább a történet általános emberi érvényességét célozza. S míg a Radnóti Színház előadása a kivetettség emberi tragédiáját érzékenyen jeleníti meg, Kováts Adél alakítása révén lenyűgöző színészi tehetséggel, Alföldi rendezését sok megoldatlanság jellemzi, amelyek Mouawad költői dramaturgiájától-színházi retorikájától nem elválaszthatóak.

Az egyik a tragédia-parafrazist érinti: az előadásban a Martinovics Dorina és Olasz Renátó testvérpár nyomozása vázlatosan keretezi az anya flashbackszerűen megjelenített múltját, és (jóllehet Kováts Adél túllépve a karakterformálás szokványos színészi munkáján minden megjelenésével valóban egy egész világot tár elénk) ezzel épp a maguk után való kutatást fosztja meg a jelen idejűség és folyamatszerűség emberi tétjétől, informatív mozzanatokká konvertálva a megértés, elutasítás, elfogadás, szembesülés megannyi ambivalens állapotát. A megmutatással együtt a múlt megismerhetőségének problémája is jócskán leegyszerűsödik: a néhány dramaturgiai kiemelt félreértésen túl (amelyeket rendre tisztáz a történet, mint az éneklő asszony beazonosítása) szinte zökkenőmentes út vezet a nagy kép összerakásáig, amelyben szintén túl kerekké formálódik a felismerés pillanata. (Denis Villeneuve filmadaptációja például ezeket a klappolókat csúsztatja el egymástól – annak mentén dolgozva, hogy a megértés nem feltétlenül esik egybe a megértést jelző dramaturgiai fordulattal, sőt többnyire megelőzi vagy lekési azt; a filmben a testvérpár a levél átadása előtt, még csak nem is egyszerre jön rá, hogy valójában ki a címzett, kik ők maguk. És ehhez hasonlóan ott az anya elhallgatása sem egy érzelmi

döntés, hanem legalább annyira a lelki és fizikai összeomlás akaratlan eredménye.) Mouawad lírai nyelvének patetikus-ságától Alföldi rendezése jó érzékkel, szellemesen igyekszik eltartani magát: az anyát ápoló nővér (Sodró Eliza) például groteszk figuraként az anya hallgatását rögzítő kazettákkal tömött IKEA-szatyrot ad a lánynak, amelyet Martinovics alig bír felemelni. Vicces, mégsem bántó a temetés rituáléjához vizet hozó férfiak unott körülményessége, és jólesően emberi, ahogy László Zsolt lelkesen zavart ügyvédként téblábol (bár egy idő után egysíkúvá válik, és nem visz beljebb a karakterben). Ellenpontként mindezek azonban nem oldják meg a dramaturgiai építkezés problémáit, amely matematikai pontossággal bánik a hatáskeltéssel, és amelyben a legboszszantóbb – és épp ez a pátoz hamissága –, hogy tökéletesen működik, akár a hollywoodi filmeké: a néző nem akkor sírja el magát, amikor megérett benne a sírás, hanem az ezt kicentiző fordulatoknál (mint a levél átadásának/felolvasásának jelene, amely egy képbe rendezi a szereplőket). Elgondolkodtató ellentmondás azonban – az előadás mély hozadéka –, hogy Alföldi rendezése a testvérpár szélre szorításával és az anya történetének láthatóvá tételével mégis átélhetővé teszi a számkivetettek mindannyiunkra vonatkozatható sorsát.

Philip Löhle drámáját Peer Krisztián magyar viszonyokra írta át, így aztán a Vajdai Vilmos rendezte előadás, a benne felbukkanó, egymást látogató házaspár és dialógusuk szőröstül-bőröstül, mentálisan és verbálisan is leképezik a honi középosztály állapotát. Mintha a (fél)nyilvánosságban a menekültkérdés, és úgy általában a mindenféle másság és kirekesztettség kapcsán elhangzó összes típusmondatot és érveléskészletet magába szippantotta volna a szöveg, hogy ebből állítsa színpadra mindazt a szülőkörűséget, frusztrációt, félelmet, féltudást, felületes humanizmust – és az ezek alapján szilárdan álló rasszizmust –, amely a négy karakterből hibátlanul sugárzik felénk. Ebben a képben természetesen mi magunk is benne vagyunk, a mi mondatainkat, képmutatásainkat, adott esetben tanult tehetetlenségünket is keretezi, visszahangozza Vajdai rendezése, hiába az elrajzolt figurák. Mert bár az egy-egy gesztussal, tikkkel jellemzett karakterek közt folyik a házastársi meccs, valamint az ideológiai és női-férfi cicaharc, az idióta ismétlések dramaturgiája a közhelyek végtelen árnyalatait képes tükrözni. (Dankó István előadásvégi, kisebb infarktusra futó monológja arról, hogy miért rohadjon meg mindenki „más”, a közvélemény nettó, tömör összefoglalása: „Hát mi vagyok én, Jézus Krisztus, bazmeg? Kurvára nem vagyok Jézus Krisztus, és nem én tartozom, hanem nekem tartoznak, mert én tartok el itt mindenkit, ha akarom, ha nem. Én tartom el a politikust is, meg a hajléktalant is, a tanárt is, meg az orvost, a cigányt, a zsidót, a négert, a kínait. Mert dolgozni, azt bazmeg egyik sem akar. Mit gondolsz, kié ez az ország, hogy csak úgy idejössz és teleszülöd?”) És mert az előadás, cselekményre váltva a menekültellenes alapkarttyát – l. aki segíteni akar, fogadja be őket a saját házába –, leginkább azzal a kulturális helyzettel szembe, hogy társadalmi és egyéni szinten sincsenek megfelelő mintáink a segítségre.

Vajdai rendezését a színészi játék, a karakteralakítás magánszámokba futó élvezete tartja (hosszan) a magasban. Pálos Hanna Lindája pasztikázott-kozmetikázott szépségként száll szembe az őt zsigerből lenéző Barbarával, aki Fullajtár alakításában egy kissé sznob és depresszív vegán szakács, és környezeténél jóval kifinomultabbnak, emberségesebbnek és okosabbnak tartja magát. Dankó István techbuzi Mariójának személyiségét a szexuális élet hiánya és a plazmatévé iránti

vallásos áhítat szövi nem túl bonyolult mátrixba. Rajkai Zoltán Leventéje, Linda párja, pedig folyton a lazaságával tüntet, sebtében összeguglizott tudását inkoherens példázatokká fordítja. A fád Barbara akkor kap életre, amikor születésnapján – mintegy váratlan ajándékként – becsönget hozzájuk egy menekült. Akit a nő unszolására befogadnak, és akiről semmi közelebbit nem tudunk meg, nyilván meg sem jelenik a színpadon, mégis végzetes irányba tolja a történetet. A Katona előadásának humora voltaképp abból származik, hogy ez az abszurd helyzet minden tekintetben a valóságot mintázza, ami a magyarországi menekültellenes retorikát és a menekültek hiányát illeti. De jól működik ez a humor igazi menekültek nélkül, épp csak alanyt kell cserélni.

Ha kicsit másként tekintünk Vajdai előadására és Alföldi rendezésére, előadásaik minden méltó, emberileg és művészi-leg értékes vállalása mellett persze az is feltűnik, hogy hazátlanokként a hazában, örök másodrangú állampolgároként azok a „másikok” sincsenek igazán jelen – sem általában a (fővárosi) nézőtereken, sem a színházak által alkotóként-befogadóként megszólítva –, akikre ez a retorika szintűgy vonatkozna: romák, hajléktalanok, szegények. A tőlünk nem is olyan távoli, mégis roppant messze lévő periféria széle-hossza.



Kováts Adél és Csomós Mari (Radnóti Színház – Futótűz). Fotó: Dömölky Dániel



Pálos Hanna, Dankó István és Rajkai Zoltán (Katona József Színház – Nem vagyunk mi barbárok). Fotó: Horváth Judit

PAPP TÍMEA

SZÍNHÁZ A VÁROS SZÉLÉN

Félévad-elemzés: Jászai Mari Színház –
Tatabánya

Nagypál Gábor és Mucsi Zoltán (Jászai Mari Színház – Kutyaharapás). Fotó: Mészáros Csaba

Unokatestvérem orvos, három-négy éve él Tatabányán, onnan ingázik Pestre, két kiskamasz fia van. Kapcsolatunk elég szoros, tudja, havonta hány estét töltök a fővárosban és vidéken színházban. SMS-t írtam neki azzal, hogy este megyek Tatabányára – ráadásul Alsógallán laknak –, nem futunk-e össze. „Mit csinálsz te itt?” – kérdezte. „Színházba jövök” – válaszoltam. Ismét villogott a telefonom: „Itt van színház???” Így, három kérdőjellel a mondat végén. És legalább ennyi kérdőjel villogott az én arcomon.

Kinek a hibája az információhiány? Mi csúszhat félre, hogyan nem érhető el a potenciális, ráadásul a szomszédban lakó néző? Mivel a színház helyi érdekű marketingjét és kommunikációját nem ismerem, a műsorkínálatra és az általam látott előadásokra hagyatkozom.

A tatabányai Jászai Mari Színház évada szeptemberben indult. Kissé bajban vagyok azzal, hány bemutatóval számoljak, ezért egyszerűsítünk le a címekre. A nagyszínpadon játszott *Kutyaharapás* sokszoros koprodukció, a Jászai Mari Színház, Népház, a Nézőművészeti Kft., a Szkéné Színház és a Vádli Alkalmi Színházi Társulás közös előadása, műsoron tartja Budapesten a Szkéné is. Szintén nagyszínpadi bemutató a *Black Comedy*, *Az imposztor*, illetve a *Sztárcsinálók*. Kamaratermi előadás a *Nappalok és éjszakák*, illetve a *Kalauz Jutka* és *A sötétben látó tündér*. Utóbbi két monodramát Egri Márta személye kapcsolja össze; a „zenés pittypalatty”-ot még 2013-ban mutatta be az Orlai Produkció, a „mesebeszéd” célközönsége az óvodások, kisiskolások.

A műsorból látható, hogy Tatabányán hangsúlyt fektetnek a közönségnevelésre, meglehetősen nagy a gyerekelőadások száma. Ezek közül csak az említett Bagossy-darab saját előadás, a többi bábszínházakból érkezik egy-egy bérletsorozat erejéig a két terembe. Az évad első felében a Csodamalom, a Vaska-

kas, a Budapest, a Ciróka és a Kövér Béla Bábszínház, illetve Fabók Mancsi játszott a tatabányai 3–10 éveseknek. Az alap tehát megvan – igaz, kizárólag hétköznapokra –, a szisztematikus építkezés azonban a tíz év fölöttiekénél, a kamaszoknál és a középiskolásoknál abbamarad. Az alkalmi *Rögvesten* (a Momen-tán Társulat interaktív impro-show-ja) kívül azt kínálják, amit általában a vidéki színházak kínálnak: olyan prózai és zenés darabokat bérletben, amelyeket így-úgy kategorizálhatunk. Hívhatjuk a középiskolai kötelezők feldolgozásának, a klasszikus műveltséghez tartozó drámáknak, szórakoztató funkciót ellátó előadásoknak, az viszont biztos állítható, hogy hiába a zene, kidolgozott színészi felsőtestek ide, formás színésznői lábak oda, alig kapcsolódnak a korosztály problémáihoz.

A táncos vendégjátékokat és a különböző gálákat ezúttal ne számoljuk, viszont listázzuk, hogy november óta ötször játszott a kamarateremben a *Krémet*, Szép Ernő egyfelvonásosát a helyi Orfeusz Társulat. „Az Orfeusz Társulat igen lelkes tagokból áll, akik szabadidejüket a Színház világának felfedezésével töltik” – írják magukról a Facebookon. Ha már építkezésről esett szó az előbb, a valószínűleg kedves amatőröknél jóval fontosabbnak érzem az Antré-esteket. Az évadban ebből kettő volt, Mohácsiék *Francia rúdugrását* és Spiró *Kvartettjét* láthatta (hallhatta) a közönség felolvasószínházi verzióban. Az előző szezonból műsoron maradt a *Tartuffe* és *Az öldöklés istene*.

A Tarantino-hatást magán viselő – műfajilag – mocskosszájú gengszterdráma, a *Kutyaharapás*¹ legnagyobb erénye a színészi összjáték, emellett szórakoztató is. Valószínűleg sokkal jobban működik a *Kutyaszorítóban* ismerete nélkül, aki viszont előzetes elvárásait nem adja fel a kezdet kezdetén, rosszul jár. Bár a

1 Az előadásról Tarján Tamás írt kritikát *Bankrablás privátim* címmel: <http://szinhaz.net/2016/09/28/tarjan-tamas-bankrablas-privatim/>



Mikola Gergő és Györgyi Anna (Jászai Mari Színház – Nappalok és éjszakák). Fotó: Prokl Violetta

rendező – és színre is lépő – Szikszai Rémusz nem ismeretlen a tatabányai nézők számára a *Tartuffe* miatt, és az atmoszféri-kusság, a jelenről való fogalmazás igénye ebben a produkcióban is pregnáns, mégis azt feltételezem, hogy az előadás leginkább a Székely Csaba írta dráma nyelvi regisztere miatt nehezebben elfogadható.

A *Kutyaharapás* egyetlen tatabányai láncszeme Kardos Róbert, aki a *Nappalok és éjszakák*² Dornja. A Kiss Csaba írta és rendezte ún. *sirály-játék*ban azt a két évet látjuk 150 percre nyújtva, ami a Csehov-dráma harmadik és negyedik felvonása között telik el, és amiről Trepljov röviden, alig néhány replikában számol be a doktornak. A Szláv Bazárban megszálló Nyina – Trigorin után rohanva, aki elhitette vele, hogy lehet belőle színész és társ – csupa bizonytalan szerelmi és szakmai reménykedés. És ide toppan be a történet többi szereplője: a szavainak és tetteinek súlyával tisztában nem levő Trigorin, a szerelmileg és szakmailag, sőt gyermekileg is szenvedő Trepljov, a manipuláció nagyasszonya, Arkagyina, a kiskutya hűségű Mása és a nagy terveken, nagy kalandokon túliságból adódóan csupa empátia, csupa nyugalom, csupa józanság Dorn. A karakterek és a sztori tulajdonképp az előzmények és a következmények nélkül is érthető, kerek, megáll a lábán, mert nem árnyalja sokkal tovább azt, amit addig is tudtunk róluk. Játék a képzelettel és a színházzal – írják az ajánlóban. Nem elég bátor játék – teszem hozzá. Talán ha a 2015-ös *Sirály* színészei játszhatnák újra/vihetnék tovább karaktereiket Rába Roland nagyszínpadi rendezéséből... De hogy eleve izgalmasabb lenne-e az előadás, ha a két évaddal ezelőtti szereposztásból nem csupán Crespo Rodrigo (Trigorin) és Danis

Lídia (Mása) ismételné, vagy csak a tény adta pikantériától? Nem vagyok benne biztos. Danis Lídia nem ezért megnyerő színészi ezúttal is, Kardos Róbert Dornja pedig nem azért működik, mert abban nem volt benne.

A *Black Comedy* alatt az áll: bohózat, *Az imposztor* műfajilag a színlap szerint: komédia. A mezei néző számára színonima a két szó, pedig hát... Nem véletlen, hogy az általam látott alkalommal *Az imposztor* nézői közül többen az elvárások be nem teljesítése miatt távoztak a szünetben. Előbbi tisztesen abszolvált előadás, Simon Kornél rendezte, nem különösebben invenciózusan, de aki Peter Shaffer darabjából rendezői színházat és a megbízhatóságon, pontosságon túl nagy színészi truvájokat követel, a lehetetlent és az értelmetlent kísérti. A Spiró-drámánál, különösen akkor, ha a rendezőt a hatalommal való szemben-, illetve az annak való ellenálláson túl egy színházi társulat tagjai közti viszonyok is foglalkoztatják, elengedhetetlen, hogy a játékosok közti kémia, összetartás a nézőtérre is érzékelhető legyen. Szikszai Rémusz rendezőként ezért és ehhez sokat tesz. Eleve (ön)reflexív a darabválasztás, hiszen az előző évadban a *Tartuffe*-öt vitte színre a társulattal, és *Az imposztor*-beli szerepek kiosztása rímelt a Molière-darab karaktereire. Aztán – ugyanúgy kívülről, mint a vilnai társulat történetében – elhozza Bogusławskinak Fodor Tamást a maga emberi, színészi, rendezői, színházvezetői, politikusi múltjával, súlyával, hitelével. És miközben a színpadon lebonyolítja a Spiró által (elő)írtakat, arról sem feledkezik meg, hogy nem ledorongoló, nem kioktató, hanem finom, udvarias, elegáns gesztusokkal lokál és globál is figyelmeztesse a kultúrpolitikusokat arra, mi az ő feladatuk, hol a határa a szolgálatnak és a kiszolgálásnak, annak, hogy a fenntartók beleszóljanak a színházműködtetésbe.

Fodor Tamás az előadás nagy nyeresége, alakítása formátumos, önálló elemzést kívánó. Mellette Kardos Róbert, Honti György, Szabó Emília, Danis Lídia, Major Melinda villannak fel, de az egymást ismerő, értő, szerető, gyűlölő, együtt sokat megélt társulatiság olyan hiánya a produkciónak, amit erős rendezői kéz sem tud pótolni.

A *Sztár csinálók*at Nagy Viktor többedik alkalommal rendezte meg, és alkotótársainak munkáira, Csík György díszletére és Rátkai Erzsébet jelmezeire is ismerősként tekinthetünk. Az erős rendezői olvasat ezúttal is hiányzik, de üzembiztosan működik az előadás. A pluszt meglepő módon nem a Novák Eszter és Selmeczi György zenés színész osztályában végzett, mindig kirobbanóan energikus fiatal színészek teszik hozzá, hanem az Ulrika tragédiájának ívét valóban megrajzoló Szabó Emília és a cinikusan pragmatikus, hidegen számító Agripinát játszó Major Melinda. (Aki egyébként az általam látott legeredetibb, leglendületesebb Nagy Viktor-féle *Sztár csinálók* Ulrikája volt a színművészetin. Persze elképzelhető, hogy az emlékezet csal és szépít, és nem is a rendezői értelmezéstől, hanem az Ódry Színpadon játszó színészhallgatóktól, illetve Crespo Rodrigótól Hevér Gáboron át Gubás Gabiig és Major Melindáig volt az a produkció a későbbiekhez képest élesen *valamilyen*, a darab összes vállalt anakronizmusával együtt is saját korunkra vonatkozó, arról véleményt mondó, nem tudom.)

Tatabányai félévad teltház kamara-, és a gigantománba hajló túlméretezettség miatt erősen foghíjas nagytermi előadásokkal. Kiegyensúlyozott műsorpolitikával, sok erénnyel, egyáltalán nem erőtlen társulattal. Jelentős részeredményekkel, de olyan kiugró, mint a tavalyi *Tartuffe*, idén nem produkálva. Az épületnek ennyi év után még mindig nincs lelke, de ha valaki a városban nem tud a színházról, az az ő hibája.

2 A dráma szövege online elérhető: <http://szinhaz.net/2016/12/21/uj-e-drama-kiss-csaba-nappalok-es-ejszakak/>

RÉGI VILÁG, ÚJ VILÁG

*Móricz Zsigmond: Kivilágos kivirradtig –
Miskolci Nemzeti Színház*



István-nap két részben – ez a sajátos műfaji meghatározás áll a színlapon. Lehet ezt frappánsan semmitmondónak gondolni, de aki végignézi a miskolci *Kivilágos kivirradtigot*, tudja: reménytelen volna szikár, egzakt műfaji definícióba sűríteni mindazt, amit látunk.

A Móricz Zsigmond egyik legfontosabb regénye alapján készült előadás tényleg egy István-napi ünnepség története, de a történet maga egy-két mondatban elmesélhető. A frissen menesztett grófi jószágigazgató, Doby István lánya, Annus házasodni készül a gazdag zsidó fiúval, Pogány Imrével. A lány azonban a gróf fiának szerelmében reménykedik, mindhiába – az ifjú gróf mást vesz el, Annus pedig nem akar vigasztalódni Imrével, akit végül gyakorlatilag kidobnak az eredetileg eljegyzésnek elgondolt mulatságból. Közben Doby fia agyonveteti az őt szerelemféltség miatt az ünnepség előtt elverő lovászt. Az előadás az István-nap kis- és nagytotáljaiból áll össze; a kezdetek előtti sürgés-forgás, a vendégek fogadása, a lakoma szélesebb tablót kisebb-nagyobb csoportok hosszabb-rövidebb párbeszédei váltják. Közben szól a zene, a vendégek egy része alkoholt fogyaszt, van, aki ki is vetkezik önmagából. Vannak, akik a szesz hatása alatt beszélnek, mások teljesen józanul, de nem mindig ez utóbbiak szava tűnik józannak. És nemcsak eszmék cserélnek gazdát, de fiatal férfiak és nők is eljátszanak a párcsere gondolatával (a balhész Doby fiú szinte minden fiatal lánynál, asszonynál próbálkozik, a férjétől teljesen elhidegült Patikusnénál nem kis sikerrel, miközben Annus nővére találkozik ifjúkori szerelmével), s világossá lesz a legtöbb házastársi kapcsolat csendes kudarca is.

Bár Móricz Zsigmond neve áll a színlapon, a miskolci előadás autonóm mű. A szöveggönyvnek az alapművel való összevetése önálló cikk tárgya lehetne; az átírás iránya egyszerűbben rögzíthető. Rusznyák Gábor határozottan ragadja ki a regény szövetéből és teszi az előadás vezérfonalává a magyar-zsidó viszony, illetve az antiszemitizmus kérdéskörét. A magyar lány és a zsidó fiú tervezett házassága (amelyet jó okkal gondol mindenki érdekházasságnak) az összes vendéget reakcióra készíti. Nemcsak a fiúról, illetve magáról a helyzetről, hanem úgy általában a zsidókról, no meg a magyarokról is. A párbeszédnek különböző szellemi szinten és eltérő indulatokkal szólalnak meg – így meglepően változatosak, árnyaltak. És mindvégig érezhető, hogy azok az előítéletek, rögzelmék, féligazságok, melyek az idősebb nemzedék monológjaiban és dialógusaiban fogalmazódnak meg, gyökereivé válnak majd a következő nemzedék előítéletektől fűtött, érveléssel már nemigen bajlódó, agresszív magatartásának. Emellett azért sok minden másról is esik szó: hagyományról és haladásról (inkább gazdasági, mint szellemi értelemben), férfiak és nők viszonyáról, az egyéni perspektívák szűkösségéről, reménytelenségéről. És érezzük, hogy ez utóbbi determinálja a szereplők cselekedeteit, gondolatait – az indulatot, az előítéletet, az antiszemitizmust nem valami eredendő gonoszság, rosszindulat szüli, hanem a lehetőségek szegényessége, az egzisztenciák megroppanása, a magánélet kisiklása. Aminek az egyén szempontjából sok oka lehet, ám a kollektív okok nyilvánvalók: a látóhatár korlátossága, az újra, a modernizációra való képtelenség, a változás elutasítása, a kudarcokból fakadó



frusztráció feldolgozásának képtelensége. A huszonnégy szereplő mindegyikét megismerjük, legalább egy villanás erejéig, de inkább pillanatfelvételeket látunk, mint folyamatokat, különösebb változások egyikük gondolkodásában sem következnek be.

Több szempontból is nehéz feladatot vállalnak az előadás alkotói. Olyan gondolatokat, érveket kell megmutatniuk, amelyek nem forró vitákban kiéleződve fogalmazódnak meg, amelyeket a szereplők általában nem egymással szemben, hanem egymástól függetlenül (vagy éppen egymás mellett elbeszélve) mondanak el – éreztetve az érvelésben meglévő igazságokat, féligazságokat, jóhiszemű tévedéseket és rosszhiszemű hazugságokat is. Eközben a néző számára is érdekessé kell tenni rengeteg szereplőt – olyanokat is, akikről csak egy-két jelenetben tudunk meg valamit. Nem könnyű elkerülni, hogy a játék statikussá váljon, az elhangzó mondatok száraz, nehezen követhető gondolatfutamoknak tűnjenek. Főként akkor, ha a rendező nem az egyszerűbb utat választja: nem ábrázolja karikaturisztikusan a szereplőket, nem ironizálja, nem teszi idézőjelbe szavaikat és beszédmódjukat, s nem hajlik az abszurd túlzás, illetve a blöddli irányába sem. Az előadás különleges erénye, hogy így is sikerül a szereplők gondolatait, sokszor csak látens vitáit nem csupán érdekessé, de kortársi értelművé is tenni. Ráadásul úgy érezzük az eszmecegerét mainak, hogy Rusznyák Gábor nem él a direkt aktualizálás, az egyértelműsítő szándékú kiszólás kézenfekvő eszközeivel sem.

Az előadás hatásmechanizmusa ennél sokkal komplexebb. Miközben az egyes szituációkban, párbeszédekben a

színészek realiztikusan formálják szerepüket, több rendezői eljárás teatralizálja a játékot. Khell Zsolt díszlete illúzióeltően teremti meg a vidéki kúriát, de már a játék kezdetén elkezd kicsit forogni, megmutatva a további helyszíneket, s utalva egyszersmind önnön díszlet voltára is. Később egyre többet forog, aminek természetesen a pragmatikus funkciója az elsődleges, hiszen így lépünk egyik színből és egyik párbeszédből a másikba, így váltunk a tablóképek és a kisebb csoportok dialógusai közt, de ez a hol felgyorsuló, hol lelassuló mozgás a játék dinamizmusát is biztosítja. A realiztikus fogalmazásmód sosem közelít a naturalizmus felé, a túlzásokat többfajta stilizálás helyettesíti. A lakoma gigászi méreteit például nem az eszem-izom látványos prezentálása érzékelteti, hanem az, hogy miközben az egyes fogásoknál forog a szín, az előtérbe kibotorkál a lakomát vezénylő Malvin, s tájékoztat bennünket, nézőket a fogásokról és a felhasznált rengeteg alapanyagról. Láthatunk színházi értelemben ambivalensen interpretálható jeleneteket (például Annus és Kádár Pista cicázását, amely értelmezhető ugyan a szereplők közti játékként, de úgy is, hogy a legátust játszó színész az adott szituációban valóban egy macskát jelenít meg). Másfajta stilizálás észlelhető egyes színpadi képek sajátos elrendezésénél. Azoknak a jeleneteknek a párbeszédtechnikája, amelyekben a nagyobb csoport több apró, párbeszédet folytató csoportosulássá rendeződik, lényegesen eltér a hasonló, elemeire bontott tablók gyakran színpadra vivő Mohácsi János megoldásaitól. Míg Mohácsinál e jelenetek ironiáját általában az együttes párbeszédetek gyakran abszurd módon egymásra halmozott kakofóniája adja, addig

Rusznayáknál mindig egy központi párbeszédre fókuszálunk, ám egy másik, háttérben hallatszó dialógus részeit gyakran belehalljuk a folyamatosan figyelt beszélgetésbe. És ezek a hátulról elhangzó dialógusrészeket „véletlenül” mindig a központi párbeszédben feltett kérdésre adott cinikus válaszként, vagy ahhoz fűzött otromba kommentárként értelmezhetőek. Vagyis miközben az egyes párbeszédtek teljesen valóságosak maradnak, a rendezői eljárás mégis teátrálisan stilizálja, kajánul idézőjelbe teszi az egyes mondatokat. S ha már Mohácsi Jánost említettem, érdemes megjegyezni, hogy a rá jellemző sajátos színházi nyelv legfeljebb nyomaiban érzékelhető az előadáson. Mindössze egyetlen szereplő, a Jegyző beszédmódja emlékeztet valamelyest a Mohácsi-előadások szereplőinek beszédmódjára, de ez is inkább csak egyetlen elemében, a tréfásnak szánt kommentárok vég nélküli ismétlésében fedezhető fel. Az utolsó jelenetben pedig egy gesztus megidézi Mohácsi színháztörténeti jelentőségű kaposvári *Csárdáskirálynő*-rendezését: mielőtt a végén a férfiak elénekelnék az operett népszerű, refrénjében az előadás címét megidéző betétdalát, a nők azt a szövegváltozatot éneklék, amelyet Mohácsi a kaposvári változatban alkalmazott („Kvittek vagyunk mi már...”).

Ha ez utóbbi csak gesztus is, maga a muzsika annál fontosabb az előadásban, a legfontosabb „kaposvári örökség” pedig bizonyosan Kovács Márton, aki a játék atmoszféráját alapvetően meghatározó zene szerzője, és aki az első felvonás végétől szereplőként is a színen van. A muzsika már korábban sem csak hangulatteremtő erővel bír; előfordul, hogy egyes szereplők a reálszituációkból kilépve, dalolva vagy zenei effektusokat imitálva emelik ki a játék fontos mozzanatait (például Imre és Annus találkozását). Az igazi teátrális fordulat azonban az első felvonás végén következik be, amikor az orvos megállapítja az agyonverett lovászfű halálát. A fiút Kovács Márton játssza, aki a diagnózis kimondása után felül, majd hegedülni kezd. A második felvonásban azután véres fehér ingben járkal a többiek között, ő húzza a talpalávalót, minden didaxis nélkül haláltáncra lényegítve az István-napot. Az utolsó képben, miután a „Jaj, mamám”-at elénekeltek, a szereplők a szín hátsó részébe szivárognak, ahol sötét van, és sűrűn hull a hó, az üresen maradt előtérben pedig már csak a játék folyamán fokozatosan kihelyezett mécsesek világítanak.

Ekkorra a szereplők már átöltöztek. Kezdetben mindenki Tihanyi Ildi korabelinek tetsző, az adott típust, illetve az általa képviselt társadalmi kasztot pontosan jellemző jelmezeit viseli. Ám a második rész folyamán a szereplőkre mai szabású ruhák kerülnek – nem egyszerre, valamilyen váratlan fordulat után, hanem szépen, fokozatosan cserélődnek le a viseletek, hogy az előadás végére ne csupán gondolati, hanem vizuális értelemben is a mába érkezzünk el. Nincs ebben semmi erőszakoltság: az idősíkok metaforikus kezelése teljesen összhangban van a mondanivaló jelen idejűségének érzékeltetésével.

Ahhoz, hogy ez elmondható legyen, nem elegendő a nagy műgonddal és szakmai tudással megépített rendezői konstrukció; az előadás hatásának meghatározóan fontos komponense a kimagasló színészi munka. Ami nemcsak azt jelenti, hogy a szokatlanul nagy számú szereplőgárda minden tagja a helyén van, hogy egyetlen disszonáns szó, hamis hang nem hangzik el az este során, még a legkisebb szerepekben sem, hanem azt is, hogy a társulat kivételes koncentrációval dolgozik együtt csapatként (ami előfeltétele annak, hogy a dialógusok ne csúszzanak el, hogy az előadás ritmikus, dinamikus maradjon). És a csoportokból kiválva építi fel mindenki a maga szerepét. Van, akinél ez csak másodperceket jelent, tel-

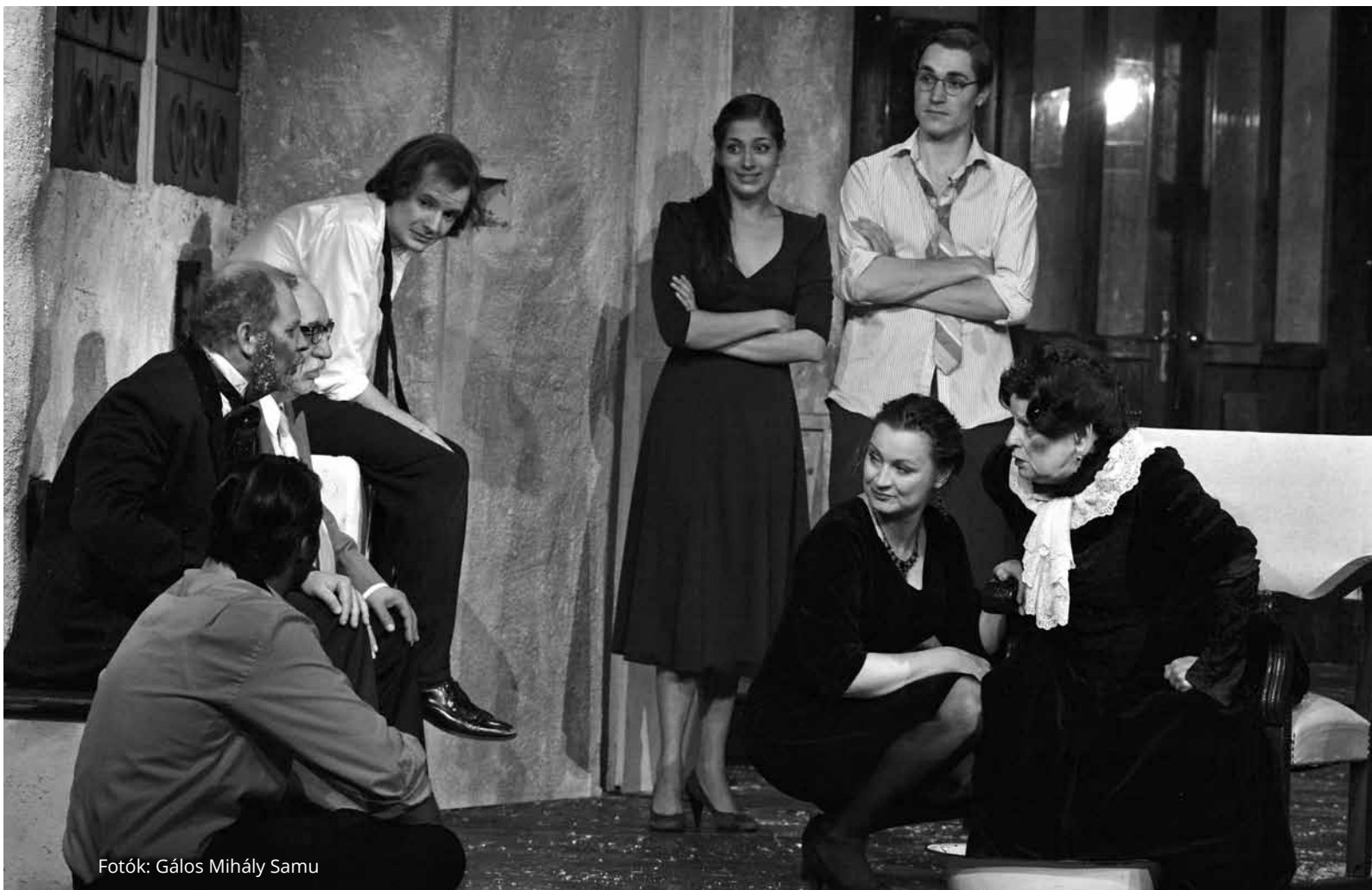
Mi? Móricz Zsigmond: Kivilágos kivirradtig

Hol? Miskolci Nemzeti Színház

Kik? Gáspár Tibor, Nádasy Erika, Czákó Julianna, Bodoky Márk, Szirbik Bernadett, Harsányi Attila, Fandl Ferenc, Seres Ildikó, Lajos András, Simon Zoltán, Szatmári György, Máhr Ági, Farkas Sándor, Tenki Dalma, Feczesin Kristóf, Varga Zoltán, Prohászka Fanni, Hajdú Imelda, Szegedi Dezső, Molnár Sándor Tamás, Márton B. András, Molnár Anna, Kerekes Valéria, Kovács Márton / Díszlet: Khell Zsolt / Jelmez: Tihanyi Ildi / Zene: Kovács Márton / Rendező: Rusznayák Gábor

jes sorsot, nagy íveket pedig senkinél sem látunk, mégis úgy érezzük, igen sokat tudunk meg az egyes figurákról.

Gáspár Tibor Doby Istvánja, miután menesztéséről értesül, gyakorlatilag két rosszullet között magába sűppedve tölti az estét. Gyakran csak pillantásai, tétova gesztusai reagálnak a történésekre, máskor kénytelen azzal foglalkozni, amivel nem szeretne, vagy éppen a figyelmét próbálja elterelni arról, ami történni fog. Gáspár különleges erővel van jelen a színen; Doby beszédes hallgatása, pöfékelése, reményvesztése, észrevétlen pokoljárása akár a társadalmi haláltánc metaforikus leképezéseként is értelmezhető. Másféleképpen ugyan, de szintúgy a jelenlét ereje jellemzi Czákó Julianna alakítását. Annus szüntelen sürgés-forgása – ahogy a vendégekre vár, az előkészületeket felügyeli, családja bajaival foglalkozik – csak palástolása izgatottságának és az ifjú grófhöz kötődő reményeinek (amelyek beteljesülésén alighanem egész élete múlik). A színész ezt a feszültséget sűríti apró gesztusokba, a hanglejtés kisebb változásaiba, a mozgás szaggatottságába. A remények megsemmisülésekor pedig érzékletesen játssza el azt a lélekállapotot, amikor az indulatok elsodorják az észérveket; nem előre megfontoltan, hanem szinte ösztönösen rombolja le a Pogány Imrével kötendő házasság légvárát. Imrét Bodoky Márk vonzó, rokonszenves és valóban szerelmes fiatalembernek játssza, aki mintha nem is figyelne arra, amit a háta mögött mondanak róla. Ám több gesztus utal arra, hogy ez tudatos magatartás, háttérben az asszimiláció görcsös kényszere áll, s a színészi játék szépen érzékelteti a rádöbbenés folyamatát, annak megértését, hogy bármit tesz, vendéglátói sosem fogják befogadni. A régi vágású férfiak tablójának legszínesebb alakja a Harsányi Attila által megformált Jegyző. Harsányi úgy él a többiekénél stilizáltabb beszédmodorral és direktebb humorral, hogy közben teljesen realisztikus portrét rajzol a látszólag mindenki által kedvelt, ám helyét sehol nem találó, tönkrement házasságából kilépni nem tudó, ambíciók nélküli, cél nélkül tengő-lengő értelmiségiről. Fandl Ferenc (Szalay Péter) és Szatmári György (Péchy Lajos) úgy teszik rokonszenvenessé a vidéki vállalkozó, illetve a tekintélyes értelmiségi minden rossz szándék nélküli, a provinciális lét állóvízében magukat jól érző prototípusait, hogy közben pontosan jelzik gondolkodásuk előítéleteket keltő és passzivitásra készítő hatását. Varga Zoltán szikár, öntörvényű embernek mutatja az Ispánt, aki ösztönösen érzéketlen a mások baja iránt; felelősségteljesnek tűnő gondolkodását enyhén komikussá teszi, hogy a vacsorán elfogyasztott disznóra nagyobb részvétellel tekint, mint az egzisztenciális válságba került Doby családra.



Fotók: Gálos Mihály Samu

Másképpen öntörvényű Szegedi Dezső szótlán Postamestere; hallgatása már-már bölcsességnek tetszik, amíg ki nem derül, hogy csak az otthoni pokolból menekül a társaságba.

A nagyhangú férfiak az asszonytársaságban rögvest megszepentnek tűnnek – de sejtethető, hogy ez is a társasági szerep része. A feleségek jussa a szabad zsörtölődés, ami mégis beletörődést jelent a férfiak életvitelébe. A színésznők szépen egyenítik az asszonyok egymással gyakorlatilag azonos sorsú típusait: Nádasy Erika Dobynéja vaskézrel próbálja irányítani a háztartást, és egyre ijedtebben észleli, hogy minden kicsúszik a kezei közül. Seres Ildikó Szalaynéja csendes méltósággal hallgat, figyel és cselekszik, alig észrevehetően irányítja urát – érezhetően övé a központi szerep a társaságban. Szirbik Bernadett Fricije szeretethiányát fojtja folyamatos, ingerlékeny zsémbeskedésbe. Gyerekkori szerelme – a Lajos András által ifjúkorába visszahelyezkedni hiába próbáló, fokozatosan elbizonytalanodó embernek láttatott Schöller Karcsi – színre lépésével rövid időre igazi szenvedély költözik az asszonyba; a színésznő szemléletesen láttatja, ahogy a reménytelen felárgolás gyorsan kihuny. Az egyetlen valóban tevékeny nőalak Máhr Ági Malvinja, aki mindenéről lemondva szinte cselédként dolgozik testvére és rokonai mellett; ő a tettvágyát fojtja a házimunkába. Az alakítás igen erős pillanata, amikor rádöbben, hogy becsapták, és a családfő menesztése után ő kerül teljesen kiszolgáltatott helyzetbe.

A fiatalok egyszerűbb esetek, nincs hajlandóságuk arra, hogy nagy kérdésekről filozofáljanak; máról holnapra élnek, boldogságukat keresik, agresszivitásuk a védteleneket sújtja.

A prototípust Doby Péter jelenti, akit Simon Zoltán szinte egyetlen lendülettel játszik – durva, adrenalinról fűtött ficsúrnak, aki a gyengébbet erőszakkal, az erősebbet aljassággal gyűri le. Antiszemitizmusa sem elvi alapú: a zsidók ideális célcsoport indulatai levezetésére. A jövő pogromjainak hangadója lehet ő, s társai is lesznek – talán éppen Molnár Sándor Tamás faragatlan, a társaságban ide-oda csapódó Gazdasági gyakornoka, vagy Farkas Sándor magánéleti frusztráltsága miatt agresszivitásban feloldódó Patikus segédje. A fiatal lányok is kiábrándultak: Prohászka Fanni gyakorlatilag egy jelenetben festi meg a komolyabb perspektívákról már lemondott, e közeget magát idegennek érző, csak a jelennek élő sváb Nevelőné portréját, Tenki Dalma pedig a Patikusné folyamatos sodródásán keresztül mutatja meg a csödbe ment házasságából kiutat nem találó nő talajvesztettségét. Az egyetlen naivnak tetsző ifjú a legátus, aki idegenként csöppen a társaságba, így eleinte kicsit a néző is az ő szemével látja a többieket. Feczesin Kristóf közel is hozza hozzánk a fiú alakját, hogy aztán a lerészegedés fázisainak érzékletes bemutatásával távolítsa el tőlünk, sejtetve, hogy rövidesen Kádár Pista is beilleszkedhet az ifjabb Dobyhoz hasonlóak közé.

A színészi alakítások együttese megrázó és elgondolkodtató képét adja a süllyedő, haláltáncot járó világnak, s anélkül, hogy bármit szánkba próbálna rágni, megéretteti, hogy ugyanezt a táncot járjuk azóta is. A diagnózis nyilván vitatható, az viszont tény, hogy hasonló formátumú és hasonló szakmai tudással színre vitt bemutatót ritkán látni magyar színpadon.



Orbán Zsolt, Diószegi Attila, Nagy Orbán, Bessenyei István. Fotó: Czinzél László

PAPP TÍMEA

A MELANKÓLIA FEKETE-FEHÉR VÖLGYE

William Shakespeare: Tévedések vígjátéka – Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

A szatmári nagyszínpadon hűvös eleganciájú, hidegen távol-ságtartó fehér dobozszínpad áll a dobogón. Lent reflektorok, oldalt, fent lámpaállványok. A *Tévedések vígjátéka* által, még inkább: ürügyén, időből, térből kiszakítottan, laboratóriumi körülmények között, irányított fókusszal veszi vizsgálat alá a társulattal először, de eredményesen találkozó Bocszárdi László a boldogság megtalálásának lehetőségét. A diagnózis azt mutatja, ez alig érzékelhetően, pillanatokra talán lehetséges, összességében azonban esélytelen. Talán azért, mert valami-féle ködképet kergetünk boldogság gyanánt, valami olyat, ami az elképzelt formájában nem is létezik. Talán azért, mert ha van is boldogság, az sokkoló, azzal szembesülni feldolgozhatatlan, kibírhatatlan, nem tudjuk, hogyan küzdjünk meg vele, így aztán nem is vállaljuk be a felszabadultságot. Mindezek következménye pedig az, hogy életünk összességében kisebb-nagyobb krízisek szomorújátékává alakul.

Bocszárdi sterilizálja a tévedés-vígjátékban rejlő minden lehetséges könnyedséget, finoman szólva sem árasztja el a farce, a slapstick comedy, a burleszk, a commedia dell'arte és a reneszánsz komédia humorforrásaival az előadást, de szerencsére az egytónusú fojtott középhangokkal nem is lúgozza ki belőle a humort. (Amiért olyan hálás a közönség, hogy az általam abszolvált estén két alkalommal is nyílt színi tapssal jutalmazta a színészeket.) A rendező döntése egyébként indokolható azzal, hogy már Shakespeare sem a plautusi végletes, erős

színekkel rajzolt, tiszteletről szót sem ejtő satirikus erkölcsrajzzal, sőt erkölcsbírálattal, hanem ezektől megtisztított helyzetkomikummal működteti és bonyolítja a cselekményt. Amit Bocszárdi a drámából felerősít, az nem is keretmelodráma, hanem a hiány léthelyzetének racionális analízise, amihez a választott formában „hangos némafilmes” gesztusokkal operál.

Minden jelenet egy-egy frame, azokat generálsötétek választják el, nem látjuk, ki hogyan kerül be a rendszerbe. A világrend tehát zárt – egyes jelenetek helyszínéből következően börtönnek vagy örültek házának hatóan az –, szabad identitások pedig mintha nem is léteznének, csak egyedek. Ezért sem számít, hogy Szolinuszt nő (Keresztes Nikolett) játssza, a nem egyáltalán nem lényeges. A fő az uralkodói tulajdonság. Az egzisztenciának egyetlen magyarázata egy külső, láthatatlan irányító. Bár beszűrődnek a külvilág zajai, sirályok vagy hajókürt, és a verekedésekben elcsattanó ütések tompa puffanásainak effektjét is beadják, Boros Csaba a csöndekkel és egy-egy puhán leütött zongorabillentyűvel megszabadít a konkrét kapaszkodóktól, és vállaltan¹ melabús-melankolikus tónusra festi a hangkulisszát. A Bartha József tervezte fehér doboz a fekete takarásoknak köszönhetően varázslatszerűen lebeg a térben, lírává fordítva le azt az idegenséget és gyökértelenséget, ami az egymástól elszakított testvérek alapvető létélménye. Kiss Zsu-

1 Márk-Nagy Ágota: *Nem naiv komédia*, I. <http://www.jatekter.ro/?p=20921>

Mi? William Shakespeare: Tévedések vígjátéka

Hol? Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

Kik? Kovács Nikolett, Rappert-Vencz Gábor, Diószegi Attila m.v., Nagy Csongor Zsolt, Orbán Zsolt, Bodea Tibor, Moldován Blanka, Budizsa Evelyn és mások / Dramaturg: Benedek Zsolt m.v. / Zene: Boros Csaba m.v. / Fényterv: Bányai Tamás m.v. / Díszlet: Bartha József m.v. / Jelmez: Kiss Zsuzsanna m.v. / Rendező: Bocsárdi László m.v.

zsanna a jórészt fekete és szürke anyagokat egy-egy (főleg az Antipholuszokat játszó színészek testméreteiből fakadóan) nagyobb piros felülettel töri meg; a színpalettát a bávátag, kissé emós nők a '80-as évek végéről, '90-es évek elejéről eredeztethető, feltűnő kéket, lilát, rózsaszínt használó, ma megint trendi sminkje, a Dromiók neon-mustársárgára fújta haja és néhány kítűzője, a Kurtizán aranyszín nadrágja és boleroja egészíti ki.

Megannyi magyarázatot követelő embert látunk, akik tehetetlen sodródásukban értelmet és fogódzót keresnek arra, ami velük történik. Ezért osztják meg kételyeiket, az általuk birtokolt részinformációkat velünk, nézőkkel, ezért lesznek a monológokból szinte félpárbeszéd.

(És e ponton képtelen vagyok visszafogni magam, amiért elnézést kérek. Ugyanis sosem értettem ezt az alaphelyzetet. Tudom, hogy van egy ikertestvérem. Elindulok megkeresni. Eljutok egy idegen városba. Ott olyan dolgokat kérnek, sőt követelnek rajtam számon, amiket én biztosan nem csináltam. Hát hogy a viharba' nem merül fel bennem, hogy az kizárólag az ikertestvérem lehet? Persze, racionalitásból és rendből csak társadalmat lehet építeni. Például olyan extrém erőszakszervezet alapút, mint az epheszosi. Hogy abból dráma születhesen, ahhoz tisztázatlanság és zavar szükséges. Olyan, mint ami a színre lépők lelkében és elméjében van.)

Az ábrándos Szirakuzai Antipholusz (Nagy Csongor Zsolt) hárítja a szerelmet, a szerencsét, a földhözragadt Epheszosi (Diószegi Attila m.v.) összeesküvés-elméletet gyárt. Közös bennük a puhánység és az agresszió, ám az arányok épp fordítottak. A két Dromio esetében tényleg megtévesztő a tervezőileg remekül megsegített színészi hasonlóság. Mint zsák és a foltja, olyan Orbán Zsolt (az epheszosi) és Bodea Tibor (a szirakuzai), és ez a „tükörkép-jelenetben” fizikailag, mozgásosan látványosan bontakozik ki. Luciana (Budizsa Evelyn) gyakorlatias, a morál határain belül testvéri szeretetből, kétségbeesetten próbálja megmenteni nővére házasságát, Adriana (Moldován Blanka) a végsőkig tűrő, feleségi sztereotípiáknak megfelelő nő, akiben azért ott él a domina. Amint tisztázódnak a félreértések – a testvéri és női számonkéréseket követően –, kiderülnek a személyazonosságok, nyugvópontra jutnak az ügyek.

Látszólag. Mert ez a nyugvópont borzongató nem változás eredménye.

A díszletben van egy digitális óra, amely az előadás teljes időtartama alatt folyamatosan, egyesével, kilenctől nulláig számol vissza. Amint elér a nullára, visszaugrik a kilencesre. S megint előlről. Mindig ugyanoda jutunk, ahol a part szakad. Feltétel nélküli, nyugalmas boldogság ugyanis, mint ahogyan alapvetésként az elején leszögeztük, nincs.

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezményt nyújt: Tranzit Art Café

7% kedvezményt nyújt: Lira Könyvesboltok



magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

GERÉB ZSÓFIA

A BÁNTALMAZOTT ANGYAL

Alban Berg Luluja Christoph Marthaler rendezésében – Staatsoper Hamburg



Fotó: Monika Rittershaus

Marthaler és Lulu találkozására fontos és nagy találkozás. Új szempontokat, kérdéseket vet fel, hangsúlyokat helyez át, miközben végig az alapmű lényegénél marad. Mint egy jó pszichoterápiás időszak végén: a megfejtés egyáltalán nem meglepő, eddig is tudtuk, csak éppen nem gondoltunk rá. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ez az egyetlen lehetséges interpretáció, de hiteles és konzekvens, megvalósításának tökéletességével szemben viszont felmerülnek bennem kétségek. Biztos, hogy Marthaler a *Luluval* való találkozásához megfelelő módon és arányban használta fel Wedekind szövegét és Berg zenéjét?

Marthaler olvasatában az előadás kezdetétől fogva a megszokott játékhagyománytól eltérő Lutut látunk: a játékos, életteli, gyermekien természetes femme fatale helyett egy zárt, magába forduló, valamilyen terhet magával cipelő nőt. Világoskék hálóköntösben, magzatpózban fekszik a nézőtérnek háttal egy kisebb színpadi emelvényen, és ugyanabban a pozícióban örökíti meg őt a festő az első jelenetben. A Wedekind-szöveg központi motívuma a Luluról készült festmény; minden előadásban kulcskérdés, mit ábrázol, mit akar hangsúlyozni vele a rendező. Ebben az esetben a következő értelmezési irányt adja Lulu valódi személyiségéhez:

Lulu mint a világ elől magába bújni akaró, összekucorodott kislány. Bántalmazott nő, aki a gyerekkori trauma hatására képtelen kommunikálni, és akinél lehetetlen megállapítani, valójában mit érez és gondol. Mindemellett persze megvan benne az alapvető „luluság”, az elemi és ellenállhatatlan erotikus kisugárzás, amely mindenkit függővé és kiszolgáltatottá tesz. Mindig annak megfelelően viselkedik, ahogyan azt az adott férfi megkívánja tőle, de mindvégig egyfajta távolság, „hideg profizmus” árad belőle. Nem akar kötődni a darabbeli figurákhoz; az előadás előrehaladtával egyre erősebben próbál a közönséggel kapcsolatot teremteni, vagyis a külvilággal kommunikálni. El akarja mondani, valójában kicsoda, mit gondol, de megtanulta, hogy a túlélés érdekében mélyen el kell temetnie saját személyiségét, és alkalmazkodnia kell.

Lulu kommunikációja, illetve arra való képtelensége, próbálkozása Marthaler előadásának témája és szervezője. Lulu elsődlegesen a mozgáson keresztül teremt kapcsolatot mindenhol és mindenkivel. A szöveg mintha csak kulisszaként szolgálna, úgy tűnik, képtelenség ezen keresztül megpróbálni megérteni, kicsoda Lulu, és mit akar. Marad a test, amely viszont folyamatosan alkalmazkodik: mindegyik

férfihez másik mozgásnyelvet, koreográfiát használ. Mindez folyamatos szerepjátzásra, performativitásra kényszeríti őt: Marthaler évtizedek óta állandó alkotótársa, Anna Viebrock terében Lulu minden létező dolgot színpadnak használ, feláll rájuk, táncol, mozog, pózol rajtuk, majd például lebukfenczik róluk. Viebrockra jellemző módon az előadás díszlete konkrét, naturalisztikus elemek összessége, amelyek együtt mégis absztrakt teret hoznak létre. Egy művelődésiház-szerű alaptérben vagyunk, amely asztal-szék-szőnyeg variációival egyszerre jelenthet presszót, éttermet, várótermet, vagy egy mikrofonnal kiegészítve éppenséggel rádióstúdiót. Ezekkel keverednek a tér különböző pontjain elszórt cirkuszi elemek (az opera Prologusában az állatidomár cirkuszbba invitálja a nézőket), különböző méretű és alakú porondszerű emelvények. A tér leghangsúlyosabb eleme azonban egy színpad: többretegű függönyrendszerével, perspektivikus szuffitáival, rivaldavilágításával és a hátsó részen olykor leereszkedő rácsával egyszerre barokk, klasszikus és varietésszínpad, amely ketrecként és börtönként is értelmezhető. Egy második portál keretezi, ezzel azt az illúziót teremtve, mintha a hátsó színpad irányába is lenne még egy nézőtér. Ez a színház a színházban megoldás több funkciót is ellát, de főként ugyanazt hangsúlyozza, amit Lulu mozgása, egész létezése ebben a térben: Lulu folyamatosan szerepet játszik, folyamatosan „nézve van”, folyamatosan be van zárva a férfiak és nők által belelátott szerepek börtönébe.

Muszáj megemlíteni külön is Barbara Hannigant. A kortárs és XX. századi zenében különösen otthonos kanadai szoprán és karmester (!) számít ma „a” Lulunak, legutóbb Krzysztof Warlikowski 2012-es rendezésében énekelte a szerepet, amely komoly szakmai és kritikai elismerést hozott számára. A három és fél órás előadás alatt szinte állandóan mozgásban van, helyben futástól kezdve kortárs táncon át artistagyakorlatokig minden előfordul. Mindeközben olyan könnyedséggel énekl az operairodalom egyik legnehezebb szoprán szerepét, mintha csak beénekelne, mégis nagyon komoly zeneiséggel, ízléssel és kifejezéssel. Egyszerűen vérfő. Akárcsak Lulu, Hannigan is rendelkezik természetes erotikus kisugárással, illetve a fajta színészi jelenléttel, amely miatt képtelenség nem őt nézni, ha a színpadon van. Rajta kívül négy másik néma szereplő is megjelenik Luluként. Ők túlnyomórészt a díszlet-színpadon, Lulu fiatalabb énjeként, furcsa, töredezett, lassított, Marthaler-nél gyakran látott táncmozgásukkal ellenpontoszák az előtérben zajló eseményeket. Az előadás egyik közjátékában a már említett bántalmazás-narratíva kulcsszereplőivé válnak, általuk lesz egyértelmű a gyerekkori trauma: egy férfi, karakterében valahol a testneveléstanár és a gondnok között, agresszív, durva módon különböző tornagyakorlatokra kényszeríti a lányokat. Lehetetlen nem szexuális bántalmazásra asszociálni a stilizált jelenet közben. A gondnok úr dolga végeztével mindenkinek világoskék köpenyt ad, a lányok fölveszik őket, majd elhelyezkednek abba a bizonyos összekuporodott magzatpózbba, amelyben Lulut láttuk, így megelevenítve a festményen szereplő alakot. Wedekind darabjától sem idegen a gyerekkori trauma történetisége, hiszen Schigolch figurája kapcsán, aki valószínűleg Lulu apja, folyamatosan felsejlik egy utcán töltött gyermekkor és egy hagyományos apa-lánya kapcsolaton jóval túlmenő viszony kettejük között. Marthaler viszont nem Schigolchot használja, hanem saját karaktert vezet be a gondnok személyében. Luluval egyértelműen bizalmas a viszonya, föl-alá járkal az előadás során, rendezgeti az énekeseket, ki-

néz a zenekarra, még a feliratozó táblára is felpillant néha. Látja a külvilágot, akárcsak Lulu.

Az előadás előrehaladtával Lulu egyre többet próbál a közönséggel kommunikálni. Eleinte csak röviden, a közjátékok alatt, mintha jelelve akarna beszélni, tátogva és gesztikulálva fordul a nézőkhöz. Majd a harmadik felvonásban többszörösen is felbolydul az előadás zenei anyaga, egyáltalán nem függetlenül Lulu kommunikációs próbálkozásától. Berg operája fragmentum, így minden előadás esetében komoly interpretációs kérdés, milyen zenei példány mellett dönt a rendező, a karmester és a zenei vezető. Az első két teljes felvonás után a harmadik felvonásból mindössze az első 268 ütem van teljesen hangszerelve, onnantól kezdve Bergtől csak ún. particellák, vagyis partitúravázlatok maradtak hátra. A szokásos előadásmód szerint innentől kezdve Friedrich Cerha verzióját használják az előadások, aki a '70-es évek végén a particellák alapján befejezte Berg művét. Marthaler és Kent Nagano – az előadás kiváló, pontosan, de kissé talán túl sterilen vezénylő karmestere – úgy döntöttek, kizárólag Berg zenéjét használják, így a harmadik felvonásban a zenekar eljuttatja a meghangszerelt ütemeket, majd abbahagyja a játékot. Ez után a cezúra után a díszlet-színpadon elhelyezett pianínón, az oldalszínpadon álló zongorán és a színpadon Lulu-alteregőként megjelenő hegedűművész által szólal meg a továbbiakban a mű. Ezek ugyanis azok a szólások, amelyek Bergtől az énekszólások mellett fennmaradtak. Mégis, mintha a hegedű olykor idegen anyagot játszana, éppen azokban a pillanatokban, amikor Lulu mintha kiesne örök szerepjátzásából, és megmutatna valamit önmagából.

Az idegen anyag valójában az előadás igazi zenei és rendezői ötlete: Lulu halála után, az opera befejeztével felhangzik Berg teljes *Hegedűversenye*, amely majd fél órával meghosszabbítja az előadás időtartamát, és amelyből már a harmadik felvonás alatt megszólal néhány motívum. „Egy angyal emlékére” – szól a versenymű ajánlása, amelyet a zeneszerző Alma Mahler 18 évesen elhunyt lányának emlékére komponált, és amelynek a kedvéért megszakította a *Lulu* hangszerelését, így az Berg hirtelen, tragikus halála miatt végül befejezetlen is maradt. A *Hegedűverseny* alatt Lulu és négy néma alteregője ugyanazt a már korábban ismert kommunikációs „koreográfiát” ismételtetik, variálják, amellyel a közönséggel próbálják meg felvenni a kapcsolatot. A bántalmazottak némaságáról, erős kifejezési vágyukról, ugyanakkor az arra való képtelenségről van szó, ami végül a zenében oldódik fel. Marthaler – aki eredetileg maga is zenész – a hegedűversenyen keresztül „beszélteti” a bántalmazott Lulut. Lulu kommunikációja tehát végig absztrakt, nem értjük pontosan, mit akar nekünk elmondani, sem a jelelésen, sem a tátogáson, sem a zenén keresztül, így nézőként nem provokál minket Marthaler olyan álkérdésekkel, amelyekre valójában nem vár választ, hanem a folyamatos megérteni vágyáson keresztül tartja (inter)aktív állapotban a közönséget.

Ahogy Berg *Hegedűversenye* egyre több helyet követel magának, úgy lesz Lulu valódi személyisége is egyre láthatóbb. Szép, érzékeny, lényegi és elegáns megoldás ez a rendező és stábj részéről. Ezzel az ívvel párhuzamosan Marthaler is egyre felszabadultabb lesz, egyre több „bukkan elő” belőle a dráma és az opera hézagjaiban, illetve annak lezárása után, ami viszont feltehetően nem koncepcionális és tudatos döntés a részéről. Láthatóan azok a jelenetek érdekelték jobban, azokat „volt kedve” megrendezni, amelyek eleve hordoznak magukban valami komikus, groteszk elemet, mint például a második felvonás szalonjelenete, ahol minden sarokban Lulu egyik szeretője

rejtőzik, miközben férje a paranoia határán, egy revolverrel a kezében szintén elrejtőzve nézi végig, ahogy Lulu többszörösen megcsalja. Remekül lehet használni a darab abszurd be- és kimeneteleit, a semmibe vezető járásokkal teli trükkös teret. A többi jelenetet viszont sokszor mintha csak le akarta volna tudni Marthaler. Magas esztétikai szinten kivitelezett, de üres, szinte muszájból „ledarált” jelenetek ezek, amelyek háttérben, közjátékaiban látszik Marthaler igazi játékkedve. A Marthaler-előadások hagyományosan kicsit groteszk, különös karaktereiből is hiányzik egyik legfontosabb tulajdonságuk: a szeretetesség. A darab fontos, Lulut körülvevő karakterei a maguk esetlenségében, furcsaságában sajnos egyáltalán nem szerethetőek, inkább csak üres karikatúrák, clownok, akiket se szánni, se sajnálni nem lehet, pusztá gegek maradnak.

Abból, hogy Marthaler ebben az előadásban mit tart hangsúlyosnak és számára érdekesnek, talán logikusabban következett volna, hogy inkább a Wedekind-drámát, abból is a Peter Zadek által 1988-ban (egyébként szintén Hamburgban) ősbemutatott tisztább, kevésbé túlírt ősverziót használja a neki tetsző húzásban, kiegészítve a neki fontos zenei anyagokkal Berg operájából és hegedűversenyéből. A prózai színház műfaji és intézményi keretei eleve sokkal lazábbak, mint az operaké – ennek okai sokak és sokfélék, jelen keretek túl szűkösek ennek részletes tárgyalására, tehát fogadjuk el ezt most tényként –, így sokkal nehezebb is belenyúlni egy-egy

mű szerkezetébe (habár szerintem létfontosságú lenne az opera mint műfaj túlélése szempontjából).

Marthaler igen gyakran dolgozik teljes egészében saját anyagokkal, vagy hoz létre már létező műveket csak kiindulási pontnak használó előadásokat. Ezek zenei szerkezete (mert zene mindig van) jellemzően zárt számokra épül, tehát inkább dalok, rövidebb, kisebb apparátust igénylő hangszeres művek sora követi egymást, amelyek sokkal szabadabb szerkesztési lehetőséget engednek az egyébként is híresen szabadon, asszociatívan próbáló, a színészek ötleteit, improvizációit az előadásba előszeretettel beépítő rendezőnek. Berg operája mindezeket a tulajdonságokat, lehetőségeket korlátozottan hordozza magában. Marthaler ugyan rengeteg operarendezést is jegyez, igen neves operaházakban, mégsem ezeket szokás emlegetni, ha kiemelkedő és emlékezetes munkáit kell felsorolni. Üdvözlendőnek tartom, hogy ehhez az anyaghoz az operaházi keretek merevségéhez képest viszonylag nagy szabadsággal nyúlt (ez nyilván köszönhető a láthatóan kölcsönös szakmai tiszteletnek és bizalomnak közte és Nagano között), hogy szép és pontos interpretációt talált Lulu történetének, mégis nagy kár, hogy maradtak benne nem igazán megoldott részek. Azért nagy kár, mert egészen biztosan létezik olyan aránya a Marthaler–Wedekind–Berg zenés színházi kombinációnak, amely teljesebb és gazdagabb előadássá állna össze. Drukkolok egy következő találkozáshoz Lulu és Marthaler között.

ANTAL KLAUDIA

AZ IGAZSÁG NYOMÁBAN

Romeo Castellucci és Heiner Goebbels előadásai Wrocławban

A hetedik alkalommal megrendezett Színházi Olimpia „A világ az igazság helye” Grotowski-parafrazist választotta mottójául. A folyamatosan változó székhelyű, legutóbb Wrocławban megvalósult nemzetközi fesztivál igazi színházi ünnep: a közönség mellett, hogy láthatja a világ neves színházcsinálóinak – többek között Barba, Brook, Castellucci, Fokin, Goebbels, Lupa, Suzuki és Wilson – egy-egy előadását, különböző, a fesztivál témájához kapcsolódó programokon, beszélgetésen, kiállításon, filmvetítésen és koncerten vehet részt. A tematikus fesztiválok mindig magukban hordozzák azt a kockázatot, hogy a központi kérdésként kijelölt téma keresése erőltetetté és kényszeredetté válik az egyes produkciók megtekintése és megvitatása során. A veszély azonban könnyen elkerülhető, ha olyan színházi gondolkodókkal folyik párbeszéd, mint Romeo Castellucci vagy Heiner Goebbels, akiknek rendezései és filozófiája arra inspirálják az embert, hogy ő maga is az igazság nyomába eredjen: kiderítse, lehet-e a színház az igazság helye.

A Societas Raffaello Sanzio alapítója-rendezője, Romeo Castellucci a wrocławai közönségtalálkozón már első válaszában leszögezte, hogy számára nem/sem létezik olyan, hogy az igazság színháza: az „igazság kizárja az árnyékot (homályosságot), márpedig egy világ árnyék nélkül megöli az embert”. A színházra mint a tévedések templomára tekint, nem törekszik

egy előre meghatározott jelentés (igazság) átadására, hiszen – ahogy Nietzsche is írja az *Emberi, nagyon is emberiben* – nincsenek tények, csupán interpretációk. Éppen ezért a jelentést, az igazság egy szeletének a megtalálását a nézőre bízva, mégpedig úgy, hogy különböző, üresjáratoknak tűnő hézagokat helyez el előadásaiban, melyek kitöltése a néző intellektusára, kreativitására, személyes tapasztalataira van bízva. Castellucci rendezéseit nézve olyan, mintha egy hatalmas kirakóssal játszanánk, melyhez nem kapunk útmutatóul mintát, ráadásul hiányoznak belőle darabok, melyeket a képzeletünk formálta képekkel kell helyettesítenünk.

Ez jellemzi a *Go Down, Moses* című előadást is, amely a Színházi Olimpián talán nem véletlenül egy filmstúdióban kapott helyet, hiszen Castellucci különböző filmes eszközöket – plánokat, feliratozást, montázstechnikát – használ ebben a rendezésében (is). Az előadás egymás utáni képek sorozatából épül fel, melyek között a hiányzó láncszemet a nézőknek kell megtalálni. Miközben helyet foglalunk a nézőtéren, a színpadon elegáns öltönyökbe és kosztümökbe öltözött urak és hölgyek sétálgatnak, méricskélnek egymást egy kiállítótérben, ahol egyetlen kép, Dürer *Mezei nyula* lóg a falon. A következő snittben kiderül, hogy a fal túloldalán egy hatalmas tartály dübörög, és tekeri magára az égből lehulló parókákat.



Go down, Moses. Fotó: Maciej Zakrzewski

Hatalmas a kontraszt a művészetet csodáló, csendes, felszínes polgári világ és a fülsiketítő, a koncentrációs táborok borzalmát megidéző kép között – s ez még csak a kezdet. Felfokozott ideg- és érzelmi állapotban nézzük végig a következő filmkockát: egy étterem mosdójában vagyunk, csorog a vér a csempén, a nő fájdalmában üvölt, miközben egy vendég türelmetlenül kopog a foglalt mosdó ajtaján. Kis idő múltán váratlanul feliratozásra kerül a jelenet egy emotikon-sorral: (:-(, :-/, :-), :-). Húsbavágóan hat a reflexió a virtuális valóság által uralt világunkra, ahol az emberi érzések hangulatjelekké transzformálódnak, és az együttérzés egy pillanat alatt tovaszáll; fájó a szembesítés, hogy jelenlegi elborzadásunk sem fog sokáig tartani. A következő képben kitágul a tér, és egy hatalmas szemeteskuka birtokolja a színpadot, melyben egyszer csak megmozdul és felsír egy csomag. Ekkor válik egyértelművé, hogy minek is voltunk a szemtanúi az előző jelenetben. Talán már az előadás első négy képének az ismeretése is szemléltetni tudja Castellucci üres helyekkel teletűzdelt dramaturgiáját: a jelenetek közti kapocs számomra az a kockázat, melyet maga a születés és a szülés rejt, hogy nem sejtethjük előre, milyen sors, mennyi fájdalom és boldogság, milyen feladat vár gyermekünkre – vagy éppen ránk.

Pörög tovább a film, és a rendőrkapitányságon elhangzó párbeszédéből kiderül, hogy a nő azért hagyta magára gyermekét, Mózeset, hogy fia felszabadítsa az emberiséget a rabszolgaság alól. A bibliai történet a női oldalról kerül újraolvasásra, Mózes helyett az anya kap benne központi szerepet, az *exodus*, vagyis a kivonulás az anyával veszi kezdetét, hiszen ő hozza világra a gyermeket, aki majd ráébreszti az embereket rabszolgaságukra, és elvezeti őket a szabad életbe. A szül(et)és mint az *exodus* momentumuma később megismétlődik az előemberek körében is, ahol azonban a gyermek meghal. Egy CT-gépen keresztül csöppen az őskorba Mózes anyja, aki az előember mozdulatait, a szexuális aktus közbeni ölelés gesztusát megismételve eggyé válik az őspanyával.

Az utolsó képek megelevenítik Platón barlanghasonlatát is: az ősemberek a barlang belsejében tevékenykednek, miközben a háttérben ember alakú árnyak mozognak. A kérdés

nemcsak az előemberek, hanem a mi esetünkben is adott: amit látunk, az a valóság, vagy csupán valaminek az árnyéka, illúzió? Lehetséges-e az igazság, a valóság megmutatása a színpadon? Az utóbbi kérdésre Castellucci darabja határozott nemmel válaszol. Ahogy Eleni Papalexioiu *The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci* tanulmányában is írja, „a Societas Raffaello Sanzio teljes mértékben elutasítja a valóság ábrázolását a színpadon, mivel a valóság már önmagában megtévesztő”. Átláthatatlanság és homályosság jellemzi az előadás képeit, különböző túllfüggönyök, vásznak, fények és füstök lehetetlenítik el éleslátásunkat. Amikor a valóság reprezentálhatatlanná válik, rések szakítják meg az előadás folyamatát. A megoldás kulcsa a néző kezében van, az értelmezés szabad játékaival ajándékozza meg őt Castellucci, mert a színház lényegének, igazi értékének az alkotás és a közönség közötti kapcsolat, vagyis a közös gondolkodás megteremtését tartja. Az előadás végén azonban a rendező váratlanul korlátok közé szorítja a néző interpretációs szabadságát: az őspanyává válás, majd a hatalmas SOS felirat nem csupán patetikusan hat, hanem direktségével megtöri az előadás hiányra, illetve megszakításra épülő dramaturgiáját, és leszűkíti az értelmezési lehetőségeket.

Heiner Goebbels *Minden, amit a néző lát, hall, gondol és érez, az csakis az igazság* című előadásában mesélt munkamódszeréről, korábbi darabjairól, és a színházcsinálásról alkotott nézeteiről a Színházi Olimpia közönségének. Színházi filozófiájára és munkásságára többek között Gertrude Stein és Heiner Müller van nagy hatással. Akárcsak Castellucci, Goebbels is a néző fantáziájára, nézeteire, társadalmi és politikai tapasztalataira hagyatkozik előadásaiban, melyekben a látottak és a hallottak között feszül ellentét, vagyis ott hiányzik egy puzzle-darab. Elmondása szerint nem szimbólumok létrehozására, hanem a vizuális és akusztikai elemek közötti feszültség megteremtésére törekszik. A művészet és az alkotás számára a tapasztalás és a megfontolás helye, éppen ezért nem csupán egyféle valóság érzékelésének enged teret előadásaiban, melyekben nem határozható meg kizárólagosan egy központi téma sem. A színházat a néző számára is olyan



Max Black. Fotó: Maciej Zakrzewski

tapasztalássá kívánja formálni, melynek kifejezésre már nem találunk szavakat.

Valóban nehéz szavakba önteni, hogy mit is látunk, hallunk, érzékelünk a fesztiválon bemutatott *Max Black, or 62 Ways of Supporting the Head with Hand* című előadás során. Egy kísérleti laboratórium tárul elénk, ahol visszahúzódva él és alkot Max Black, akit logikailag többszörösen összetett eszmefuttatásai filozófussá, kísérletei természettudóssá, a kezében hangszerként megszólaló tárgyak pedig zenésszé emelnek. A *Go Down, Moses*hez hasonlóan itt is a megismerhetetlenség és az átláthatatlanság problémájába ütközünk, amit Goebbels egyrészt a műszerekkel és feleslegesnek látszó tárgyakkal telezsúfolt térrel, másrészt figyelmünk folyamatos megosztásával ér el. Szinte lehetetlen követni Max Black csavaros gondolkodását, egyrészt a színész, Alexander Panteleev gyors és ritmikus beszéde, másrészt a különböző varázslatos

trükkök, például a másodperc töredéke alatt elégő papírlap vagy a porlepte dobozból kiszálló füstkarikák miatt. (Kivételesen ez alól talán a borbély története, aki fejébe veszi, hogy az összes városlakót megborotválja, aki nem borotválkozik, azonban ha a városban senki nem borotválkozik, akkor nem jut ideje saját magára, így végül elbukja a tervét, hiszen ő borotvátlanul marad.) Lichtenberg és Wittgenstein tézisei zenei hangzást kapnak – Panteleev játékának köszönhetően minden gondolatnak, szónak ritmusa van –, összecsengenek a műszerek hangjaival. A különböző használati tárgyak Panteleev kezében hangszerekké válnak: hárfaként szólal meg a biciklikerek küllője, csellóhúrként pendül meg az acélsodrony. A színpadkép, a színészi játék, a technikai truvájok és az akusztika révén Goebbels tapasztalássá alakítja a néző számára a természet megismerhetetlenségét, a valóság sokrétűségét, azt, hogy nem létezik olyan, hogy az igazság színháza.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapestén él

Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapestén él

Berecz Zsuzsa (1980) dramaturg, fordító, művészeti és közösségi programok szervezője, Budapestén él

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapestén él

Gáspár Ildikó (1975) dramaturg, rendező, Budapestén él

Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapestén él

Szemessy Kinga (1989) tanár, kommunikációs munkatárs (Budapest Kortárs Tánc Főiskola), Budapestén él

Hajnal Márton (1990) doktorandusz, kritikus, Budapestén él

Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapestén él

Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapestén él

Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapestén él

Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapestén él

Török Ákos (1969) újságíró, a 7óra7 szerkesztője, Budapestén él

Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapestén él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapestén él