SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • március

LIII. évfolyam, 3. szám, megjelenik évente 10 szám
HU–ISSN 0039–8136
Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradi Nóra (szerkesztőségi titkár).
Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő
Felelős kiadó: Tompa Andrea.
A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

KOLLEKTÍV ALKOTÁS

2 Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?

7 Védett környezet
Szabó Veronika, Fekete Ádám és Goda Gábor színházcsinálókkal Zsigó Anna dramaturg beszélgetett

11 Egészségesnek kell lenni hozzá
Cuhorka Emesével, Molnár Csabával, Téri Gáspárral, Vadas Zsófia Tamarával és Vass Imrével az alkotói együttműködésről a kortárs táncban Szabó-Székely Ármin beszélgetett

14 Czirák Ádám: A megosztás politikája
A kollektív koreografálás nemzetközi pozíciói

BÁNK BÁN

17 Perényi Balázs – Urbán Balázs: Áll a vadászat
Katona József: Bánk bán – Kamra

21 Varga Zsófia: Lévnyalók és szúnyogok
Dramaturgi jegyzetek a Katona József Színház Bánk bánjához

NÉGYKEZES

23 Borgos Anna – Pethő Tibor: Szalánczky Éva hiánya
Galgóczi Erzsébet: Törvényen belül – Narratíva produkció

SZÍNHÁZ ÉS POLITIKA

26 Berecz Zsuzsa: Bal, jobb – és ami azon túl van
Balra át, jobbra át. Művészeti és politikai radikalizmus a Kádár-korban – Blinken OSA Archívum, Centrális Galéria

31 Herczog Noémi: Az árnyékkormány mint metafora
Szótár

AZ IFJÚ NÉZŐHÖZ

36 Nyolc emelet feladat
Ellinger Edinával, a Budapest Bábszínház első női igazgatójával Jászay Tamás beszélgetett

38 Stuber Andrea: Lélektanmesék

41 Maul Ágnes: Mesebeli próbatételek
Öt (tánc)előadás gyerekeknek

MERCE CUNNINGHAM 100

44 Fuchs Lívia: A besorolhatatlan
Merce Cunninghamről

48 Vida Virág: Ritmusba rendezett élet

VILÁGSZÍNHÁZ

51 Zárug Berni: Ábrándok és képek
MAFESZT 2020

Címlapon: (fent) Bánk bán, Katona József Színház, r.: Tarnóczi Jakab (fotó: Dömölky Dániel); (lent) Sirály, Csíki Játékszín, r.: Albu István (fotó: Veress Albert)
Hátsó borítón: Scenario, Merce Cunningham Dance Company, kor.: Merce Cunningham (fotó: Jacques Moatti, 1997 – a Merce Cunningham Trust szíves hozzájárulásával; minden jog fenntartva)

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.

ADORJÁNI PANNA – KRICSFALUSI BEATRIX

KOLLEKTÍV ALKOTÁS: MÓDSZER ÉS/VAGY POLITIKA?

99,6%. Fotó: Andra Salaoru

Mit értünk kollektív vagy hierarchiamentes alkotáson? Miért szeretnénk mindenáron egy-egy műhöz egyetlen szerzőt rendelni? És létezhet-e egyáltalán demokrácia a színházban? Párbeszéd az elmélet(ek)ről.

Kricsfalusi Beatrix: Elég egy futó pillantást vetnünk a színház kortársi vagy történeti diskurzusaira annak belátásához, hogy a színház működésmódjáról és hatásmechanizmusáról (akár egy adott időszakban is) rendkívül ellentmondásos vélekedések vannak forgalomban. A színházat szokás például (1) a társadalmi nyilvánosság eminens intézményeként emlegetni, olyan helyként, ahol a jelenlévők közössége előtt megmutatkozhat valamiféle társadalmi vagy esztétikai értelemben vett igazság, miközben nyilvánvaló, hogy a reprezentáció apparátusa legalább annyit elrejt a nézői tekintet elől, mint amennyit elé tár; (2) gyülekezési helyzetként par excellence politikusságot tulajdonítani neki, noha valójában rendkívül ritkán van szerencsénk olyan előadáshoz, amely akár csak tudatában volna saját felforgató erejének, nemhogy élni is kívánna azzal; (3) már csak vélelmezett antik gyökereinél fogva is demokratikus intézménynek tartani, miközben tudható, hogy a jelenleg létező intézményesült formája történetesen fegyelmező, elnyomó és kirekesztő eljárások eredményeként jött létre, és működését szigorú (megkövült) hierarchiák uralják. De ide sorolnám azt a problémakomplexumot is, hogy míg egyfelől a színházi alkotást szükségképpen közösségi tevékenységnek tartjuk, másfelől hajlamosak vagyunk e tevékenység eredményét egy individuális alkotónak tulajdonítani – vagyis az előadás (koncepciójának) eredő- és végpontjaként egyetlen személyt megnevezni. Vélhetőleg ennek nem pusztán az az oka, hogy az európai színtéren hosszú ideje a rendezői modell a domináns, hanem az is, hogy a kívülállók (nézők és szakírók) nagyon keveset tud(hat)nak az alkotófolyamatról, azt a színház üzemi titokként kezeli. Ennek egyik legszembeötlőbb következménye az, hogy a próbafolyamat

teoretizálása egészen a közelmúltig kívül maradt a színháztudomány látóterén.[1] Pedig annak, hogy alkotóközösségek működéséről, egyén és kollektíva viszonyáról, az együttműködés különböző formáiról (akár a rendezői, akár az ún. devising modellen belül), hierarchikus és demokratikus struktúrákról összetett diskurzus alakulhasson ki, alighanem előfeltétele lenne, hogy alkotók és színházteoretikusok ne kizárólag művészetként (ráadásul egy, a színházművészet kialakulásának korszakából, azaz a 18-19. század fordulójáról származó művészetfogalomba kapaszkodva), hanem munkaként is képesek legyenek reflektálni a színházcsinálást. Hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, hogy Európában a művészet mai értelemben vett koncepciója nélkül is évszázadokon keresztül virágzott a színházi kultúra, pedig a kortárs színházi színtérre is differenciáltabb pillantást vethetnénk akkor, ha emlékezetünkbe idéznénk, hogy a színház legalább annyira tekinthető társadalmi gyakorlatnak, mint „ihletett" művészetnek. A színházcsinálás kollektív módozatainak feltérképezése, a kortárs és történeti példák elemzése alighanem elvégezhetetlen az alkotófolyamat demisztifikálása nélkül. A színház olyan alapvető jellemzőit kell érintenünk, mint a megmutatás és elrejtés dinamikái, a szervezés és kreativitás gyakorlatai, a fegyelmezettség és szabadság eszméi, a kollektivitás és szerzőség koncepciói.

Adorjáni Panna: Az alkotófolyamat demisztifikálásának módjai pedig számtalanok lehetnek, és talán ez a bőség is okolható a kollektív alkotás[2] vizsgálatával kapcsolatos nehézségekért. Két fő csapást vélek felfedezni: vannak egyfelől az ideológiai és/vagy politikai indíttatású kezdeményezések, amelyek keretében az alkotóközösség a hegemón színházi berendezkedés destabilizálását, de minimum megkérdőjelezését tűzi ki célul, a színházi működést pedig valóban társadalmi gyakorlatként érti. Másfelől pedig vannak azok az alkotók, akik a kollektív alkotásra mint a mainstream vagy a hagyományos színházcsináláshoz képest alternatív módszerre tekintenek, azt elsősorban kreatív potenciálja miatt választják (mert benne a színész mint alkotó lép elő). Ez a megkülönböztetés ugyan segít tájékozódni a kollektív színházi munkák történetében, és felvillantja a téma fő ellentmondásait és feszültségeit, mégsem lehet biztos útmutató a kortárs tendenciák megértésében, hiszen két, egymással összehasonlíthatatlan megközelítést sejtet, a kollektív alkotás, ha tetszik, vertikális és horizontális meghatározását. Azok a kollektívák, kísérletek, csoportok, amelyek a színházi munkában különféle baloldali ihletettségű elveket (egyenlőség, hierarchiamentesség, konszenzus, részvételiség) működtetnek, működésüket (nem csupán alkotásaikat) inherensen politikainak, a színházat pedig gyakran utópisztikusnak gondolják. Ez az elgondolás a jelenlegi színházi berendezkedést tekintve (és itt nemcsak esztétikai, hanem gazdasági és kultúrpolitikai tényezők is szerepet játszanak) ellenállói, radikális magatartást, illetve még az ún. független szcénán belül is kiszolgáltatottabb és kevésbé fenntartható állapotot feltételez. A második irány, bár első ránézésre apolitikus, tulajdonképpen átveszi a kollektív alkotás tanulságait a színházi hierarchiák bomlasztásáról, és visszaoltja azokat a fennálló (drámaíró vagy rendező által uralt) rendbe. Kérdés, hogy mi vész el a visszaoltás során, illetve hogy mely veszteségek – és előnyök – jelentik a kollektív alkotást mint gyakorlatot és mint elvet.

K. B.: Valóban nem könnyű a téma egyre terjedelmesebbé váló szakirodalmában eligazodni, már csak a fogalomhasználat zavarossága miatt sem. Mederos Syssoyeva és Proudfit valóban történeti áttekintésre törekednek, ezért a kollektív alkotást „párhuzamos hagyománynak [tekintik], amely 1900 körül jelent meg a rendező kiemelkedésére adott válaszként".[3] Három „hullámot" különítenek el: az első a századfordulótól elvileg a második világháborúig tart, de gyakorlatilag 1933/34-ben megbicsaklik (a dátumok Hitler hatalomra jutását és a sztálini tisztogatások kezdetét, egyszersmind a történeti avantgárd erőszakos végét jelölik); a második a háború után indul, és a hetvenes évek elejéig tart; a harmadik pedig az 1980-as évek végén veszi kezdetét. Az első hullámban a munkásszínjátszók, a szovjet agitprop csoportok és néhány valóban radikális kollektíva mellett, mint a lengyel Reduta, jobbára olyan ismerős alkotókkal találkozunk, mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold vagy Jevreinov. Nincs ez másként a későbbi szakaszokkal sem, íme néhány példa: The Living Theatre (Judith Malina és Julian Beck), John Cage és Merce Cunningham, Judson Dance Theatre, The Performance Group (Richard Schechner), Bread and Puppet Theater, Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine), Odin Teatret (Eugenio Barba), Jerzy Grotowski, Jacques Lecoq.[4] Nem lehet nem észrevenni, hogy ugyanezek a nevek sorjáznak a rendezői színház történetét a kiemelkedő alkotóegyéniségek életműveként elbeszélő szakmunkákban is. Valójában alig találunk köztük a szó szoros értelmében vett kollektívákat, a legtöbb formáció egy markáns színházi gondolkodással rendelkező individuális alkotó (rendező vagy koreográfus) körül kialakult, több-kevesebb ideig együtt munkálkodó csoportosulást fed, amelyet többnyire mégis az alapító/művészeti vezető nevével azonosítunk (hogy ennek mi lehet az oka, arra a későbbiekben érdemes visszatérnünk). Nyilvánvaló, hogy a szerzőpáros fogalomhasználatában a kollektív alkotás laboratóriumszerű működést jelöl (tréningekkel, folyamatos képzésekkel, igény szerinti – és nem előre meghatározott hosszúságú – próbafolyamattal, formanyelvi kísérletezéssel, akár kommunában való együttéléssel), vagyis gyakorlatilag a színház üzemszerű működési struktúrájával szembeni (azon kívüli) alternatívaként körvonalazódik. Ebben az értelemben alighanem még a korai Krétakör is ide sorolható.

A. P.: Magyar vonatkozásban a Krétakör mellett még megemlítendő a korai Stúdió „K", ahogyan arra Fodor Tamás, az alapító emlékszik. Eszerint az Egyetemi Színpad Universitas együttesének tagjaként Fodor 1965-ben találkozott a „création collective" fogalmával Franciaországban, az

1 Üdítő kivételként említhető a She She Pop kollektíva egyik tagjának doktori disszertációja: Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Munka a színházban/színházon. A próba diskurzustörténete), Bielefeld: transcript, 2012.

2 Kathryn Mederos Syssoyeva és Scott Proudfit megállapítják, hogy a devising fogalmának elterjedése a kilencvenes években azt a tévhitet erősítette, hogy új forma bukkant fel a színházcsinálásban, holott a kollektív alkotás (collective creation) fogalmának és gyakorlatának megjelenése a hatvanas-hetvenes évekre tehető. Bár az új névhez később új metodológiák is kapcsolódtak, a történeti kontinuitás értelmében én ebben a szövegben általánosan a kollektív alkotás fogalmát használom. Vö. Kathryn Mederos Syssoyeva – Scott Proudfit, „Preface: From Margin to Center – Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)", in Kathryn Mederos Syssoyeva – Scott Proudfit. szerk., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 13-38 (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 23.

3 Uo., 13.

4 Vö. Kathryn Mederos Syssoyeva – Scott Proudfit, *A History of Collective Creation*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Mr. Dead & Mrs. Free (1982) – Halász Péter, Yogi kutya, Bálint István, Breznyik Péter, Sheryl Sutton. Fotó: Palotai Klara

ott megismert elvek pedig később irányadóak lettek mind a Stúdió „K" előzményének tekinthető Orfeo Stúdió, mind a Stúdió „K" munkásságában. Fodor leírja, hogy megjelent benne és kortársaiban az igény, hogy a hatvanas-hetvenes évek elveit alkalmazzák a művészetben (a „nonkomformista életérzés aktív megélése"), sőt, az a vágy is, hogy „a Liberté, Égalité, Fraternité szentháromsága ne pusztán az alkotó és alkotás, de az alakulat szabadsága is legyen". A Stúdió „K" nemcsak az alkotói munka, de a színházi működés szintjén is tudatosan törekedett a kollektív alkotás elveinek beépítésére, „a rendszerben megszokott irányítási és munkaszerveződési minták" tudatos felülvizsgálása pedig szoros összefüggésben állt az alkotáshoz való hozzáférés biztosításával és a laboratóriumszerű munka lehetőségével. Fodor új értelemmel ruházta fel a „színész karkötelezettséggel" nem kívánatos beosztását, hiszen az általa vizionált csoportban az alkotó soha nem csupán alkotó, ez a többletjelentés pedig nemcsak az előadással kapcsolatos járulékos feladatok elvégzésére utal, hanem arra is, hogy alapjaiban változik meg minden színházi munkával kapcsolatos definíció.[5]

K. B.: Ugyanakkor mindez egy USA-béli perspektívából – és a két szerző, nagyon helyesen, ekként határozza meg saját diszkurzív pozícióját (lásd kötetük bevezetőjének alcímét) – joggal tűnhet kollektív alkotásnak, hiszen a viszonyítási pontként adott fősodort még csak nem is a repertoárrendszerben játszó, állandó társulattal rendelkező, közpénzből fenntartott kőszínház jelenti, hanem az egyaránt adott produkcióra szerződtetett rendező és színészek alkalomszerűen formálódó hierarchikus viszonyrendszere, amely éppúgy ki van szolgáltatva a piac működésének, mint a drámaírót védő szerzői jogi korlátozásoknak. De ez a koncepció egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogy az alkotófolyamatban valóban mindenki egyenjogú félként vesz-e részt, illetve hogy valóban felszámolták-e a munkafázisok a hagyományos struktúrában meglévő szegmentáltságát, vagy megmaradtak a szakértelem szerint dedikált feladatköröknél (szövegíró, színész, dramaturg, rendező, díszlettervező, producer stb.), amelyek nyilvánvalóan már önmagukban is egy bizonyos hierarchia hordozói (például ahol van rendező, ott alighanem övé lesz az utolsó szó akkor is, ha az illető egyébként nem autoriter beállítottságú). Pedig a fentiekben említett formációk jelentős része abban az értelemben bizonyosan nem nevezhető kollektívának, amilyen értelemben például a Gob Squad annak tekinthető: náluk a koncepció kidolgozásától kezdve a megvalósításon át az előadásban való részvételig mindenki azonos jog- és kompetenciakörrel vesz részt; a legtöbb munkájukban még az előadók is tetszőlegesen felcserélhetők, és nincs olyan személy, aki kizárólag külső nézőpontból viszonyulna a produkcióhoz. Ezt a struktúrát a színlap is korrekten visszatükrözi, amelyen minden résztvevő az „alkotók" rubrikában szerepel, az alkotás szellemi tulajdonjoga pedig a Gob Squad nevű kollektív identitásé.

A. P.: Hogy hogy kerülnek a 20. századi európai, sőt, magyar rendezői színház nagyjai a Gob Squaddal egy fedél

5 Vö. Fodor Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje 1–2.", *szinház.net*, 2019.11.11–12.

alá az ún. kollektív alkotás égisze alatt, arra választ a meghatározás kontextusa adhat. Mederos Syssoyeva és Proudfit, valamint az idézett kötet mindegyik szerzője a kollektív alkotás meghatározásához Deirdre Heddon és Jane Milling úttörő munkáját veszi alapul, akik a devisingként identifikált kollektív alkotás minimumdefiníciójaként az ex nihilo színházi munkát jelölik meg, vagyis egy „olyan munkamódszert, ahol semmilyen szövegkönyv nem létezik – sem drámaszöveg, sem pedig előadáshoz írt kotta – azelőtt, hogy a társulat létrehozná az adott munkát", azaz egy „olyan folyamat[ot], amely során az előadást a csoport a semmiből, előzetes szövegkönyv nélkül hozza létre".[6] Mederos Syssoyeva és Proudfit előzményként megemlítik a vezetőnélküliség (leaderlessness) elvéhez kapcsolódó meghatározás lehetőségét is,[7] ám azt egyszerre gondolják szűknek és ideologikusnak, magát az elvet pedig a megvalósítás problematikussága miatt elvetik.[8] Ebben a koncepcióban tehát a vezetőnélküliség csak egy a sok lehetőség közül, és az etikus vezetés és a konszenzus kultúrájának megerősítése válik elsőrendű szemponttá a színházi működés progresszióját illetően. Az egyesült államokbeli és a brit színházi kultúra specifikumai (amelyek nemcsak ezt a könyvet, de az angol nyelvű szakirodalom tetemes részét is átitatják) bizonyára mélyen befolyásolták a szerzőpáros meghatározásának irányát, de ebben a tágításban a szóban forgó alkotási és működési forma depolitizálásának, ideológiáktól való mentesítésének gesztusa is tetten érhető. Ez a gesztus viszont vitatható, hiszen azt feltételezi, hogy a hagyományos színházi munka, de a kollektív alkotás eme tág értelemben vett formája is (amelyben a munkát az etikus vezető a csoport minden tagjának aktív részvételével irányítja és segíti) alapvetően apolitikus és ideológiáktól mentes, és ezért módszerek sorozataként leírható, ahol a módszerek közötti különbségek a vezető egyéniségek személyes szakmai tudásának és habitusának tudhatók be. Ezzel szemben a vezetőnélküliség elve szerint működő, egyetlen alkotó egyéniség megjelölését elutasító formációk módszerei és együttműködési stratégiái a történelem jelentős politikai és társadalmi eseményeihez kapcsolódva jelennek meg (hippi, feminista és queer mozgalmak, neoavantgárd törekvések stb.), és pontosan időszerűségük, egyediségük és metaszínházi felhangjaik miatt állnak ellen annak, hogy módszerként, gyakorlati működési rendként, sőt, esztétikaként megfogalmazhatókká váljanak. Az a prekoncepció, miszerint a vezetőnélküliség a színházban nem más, mint idea, a hatékonyság és a fenntarthatóság szempontjából ráadásul nem is ajánlott, ellehetetleníti a résztvevők egyenlő hozzáférését az alkotáshoz és a döntéshozáshoz, ennek esztétikai következményeit és e következmények szakmai értékelését, valamint e módszerek és gyakorlatok tényleges bekerülését a szakmai mainstreambe. A kollektív alkotás meghatározásának kitágítása azt eredményezi, hogy a vezetőnélküliségre törekvő működési elvek és metodológiák a színháztörténetben marginálisak, a színházesztétika szempontjából rendkívüliek, a színházpedagógiák tekintetében pedig kiaknázatlanok maradnak.

K. B.: Ismét konkrét példák felől közelítenék, hiszen az elméletalkotásnak mégiscsak az lenne a feladata, hogy a mindenkori színházi gyakorlatot próbálja meg fogalmakkal leírni. Örülök, hogy szóba hoztad az Orfeo/Stúdió „K" formációkat mint a téma releváns magyar vonatkozási pontjait, illetve Fodor Tamás egészen kiváló akadémiai székfoglaló előadását. Utóbbiból is tudható, hogy ezek a csoportok tudatosan a rezsim intézményrendszerén kívül, annak irányítási és munkaszervezési mintáit megkerülendő munka- és lakóközösségként jöttek létre, jól körülhatárolható ideológiai indíttatásból (lásd a 68-as eszmeiség mellett Fodor pontos és világos marxista fogalomhasználatát, amellyel baloldalisága ellenére természetesen a „létező szocializmus" autokratikus berendezkedésével szemben pozicionálja önmagukat[9].) A vezetőnélküliség elvét azonban sem a csoport életének bonyolításában, sem az előadások létrehozásában nem alkalmazták, maradtak a rendezői modell fékekkel és ellensúlyokkal ellátott demokratikus változatánál (a Stúdió „K" színházi alkotóközössége sok tekintetben felszámolta a szakterületek elkülönítését, de a rendezői pozíciót megőrizte). A helyzet még ennél is bonyolultabbnak tűnik a Kassák Ház Stúdió – Lakásszínház – Squat Theatre alkotóközössége(i) esetében. A Koós Anna által közölt ún. „75-ös kézirat" kro-

She She Pop: Testament. Fotó: Doro Tuch

6 Deirdre Heddon – Jane Milling, *Devising Performance: A Critical History* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 3.
7 Mederos Syssoyeva – Proudfit, *Collective Creation…*, 4–5.
8 Uo., 24.
9 Fodor a csoport tagjaira a „művészeti munkás" megnevezést használja!

nológiája[10] a magyarországi munkák esetében igen változatos funkciómegjelöléseket tartalmaz (néhány esetben még az az ötlet [!] szellemi tulajdonjogát is rögzítették), míg a Squat produkciót Koós szerint csak a közös múlt „átírása" és „kisajátítása" révén lehetett volna „egyéni szerepekre és funkciókra lebontani".[11] Vagyis még a vezetőnélküliség elve és a kollektivitás politikája közt sincs egyszerű, ráadásul mindenkor érvényesnek tekinthető kapcsolat, mert utóbbit ezek a formációk a Kádár-rendszer kontextusában minden bizonnyal megvalósították. (Az más kérdés, hogy ezekben az alkotóközösségekben valóban létrejött-e a tagok részvételi egyenlősége, mondjuk, a nőkhöz és férfiakhoz rendelt sajátos szerepek és viselkedésformák tekintetében is, amelyeket mindközönségesen társadalmi nemnek nevezünk.[12]) Másfelől nyilván nem mindegy, hogy a közös munkát az alkotók és/vagy kortárs értelmezők milyen épp rendelkezésre álló fogalmi keretben tudják elhelyezni. Ennek hiánya vagy differenciálatlansága minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a normaként tételezett működést megkérdőjelező alkotóközösségek a 20–21. században valóban utópikus kivételeknek számítanak. A kollektivitás fogalmának történetiségéből azonban nem következik az, hogy a kortárs színházi munkaformák közül bármire tetszőlegesen ráaggathatnánk. A kollektivitás politikáját a jelenkor társadalmi, gazdasági, esztétikai kontextusában akkor látom megvalósulni, ha egy színházi közösség nemcsak az alkotás mint folyamat és mint eredmény, hanem a szerzőség koncepciójának tekintetében – ideértve a szerzői jogi vonatkozásokat – is meghaladja a művészet létrehozásának individuumokhoz kötött koncepcióját. Minden mást a rendezői modellnek az együttműködés és a konszenzus kultúrája felőli – egyébiránt igen időszerű és úgyszintén figyelemre méltó – újragondolásának neveznék.

A. P.: Egyfelől tudjuk, hogy a nemzetközi szakirodalom és gyakorlat kollektív alkotásként tekint a színházcsinálás olyan formáira is, amelyek nem kívánnak reflektálni a színházi munka inherens hierarchiáira, de megreformálnák az alkotás folyamatait, másfelől ha mintaképeket keresünk elméleti vagy gyakorlati vizsgálódás céljából a kollektivitás szigorú értelemben vett politikájának színházi megvalósítására, szükségszerű felülvizsgálnunk a vonatkozó színháztörténeti előzményeket. A hatvanas-hetvenes évek reformjai (polgárjogi, feminista és queer mozgalmak) számos nyugati országban és az Egyesült Államokban megfelelő táptalajt biztosítottak az egyes művészeti ágak megreformálására, illetve az alkotói munka újraértékelésére, ezzel (beleértve a konszolidáció és megrekedés, a betagozódás és eltűnés folyamatait) széles körben foglalkoztak a teoretikusok. Mindezen politikai reformok a közép-kelet-európai államokban részlegesen vagy csak később jelentek meg, a belőlük következő újításokhoz a színházi kultúrában és a színházpolitikában egyéb felhangok társultak, ezek a változók pedig jelentősen befolyásolják a kollektív színházi alkotás magyar történetének és elméletének körvonalazását. Egyáltalán hol kezdődik ez a történet, kik tekinthetők mintaképnek a mai színházcsinálók számára, és milyen hagyományba lépnek be (vagy milyen hagyományból lépnek ki) azok, akik a színházi munkában a kollektivitás elvét törekszenek megvalósítani? A Trafó és a *Színház* folyóirat 2018-ban alapította meg a Halász Péter-díjat a színházcsinálás kereteit tágítani igyekvő alkotások elismerésére. A díjat első ízben a kolozsvári Reactor *99,6%* című előadása kapta meg, amelyet kilenc ember együttesen jegyzett, köztük jómagam. A díjat arról a Halász Péterről nevezték el, akinek munkássága a kollektív alkotás magyar történetének fontos előzményei közt tartható számon, és aki ugyanakkor a színházi emlékezetben egyedülálló alkotóként maradt fenn. A névválasztás gesztusa és a díj célja feszültségben van, hiszen míg az elismerés azoknak szól, akik „nem tekintik megváltoztathatatlan, kőbe vésett szabálynak azt, amit általában a színház fogalma alatt értünk",[13] a díj neve egy olyan hagyományt őriz, amely az egyetlen alkotót, a mű szerzőjét emeli ki. Ez az ellentmondás pedig sokat elárul a magyar színházi hagyomány beidegződéseiről.[14]

10 Lásd Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 317–329.

11 Uo., 295.

12 Nagy Kristóf és Szarvas Márton, az Orfeo és az Inconnu történetét feldolgozó „Balra át, jobbra át" című kiállítás kurátorai erre a szempontra is figyelmesek voltak (Blinken OSA Archívum, Centrális Galéria, 2019). A két csoport nőtagjainak visszaemlékezéseiből az derül ki, hogy a hétköznapi és művészeti működésben többnyire a hagyományos nemi szerepekhez kötődő dinamikák érvényesültek. Sőt, még a kommunában élés szexuális vonatkozásait sem élvezték a nők és a férfiak ugyanolyan mértékben.

13 „Halász Péter-díj, először", *szinház.net*, 2019.05.13., https://szinhaz.net/2019/05/13/halasz-peter-dij-eloszor/, hozzáférés: 2020.02.08.

14 **K. B.:** Ezzel mint a díj egyik kurátora maximálisan egyetértek. A művészeti intézményrendszer alkotóegyéniségekre fókuszáltságának ismeretében azt is nehéz elképzelni, hogy az akadémia egyszer a Stúdió „K" alkotóközösségét választaná tagjává.

HIRDETÉS

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Abúzustörténetek

Gócza Anita vendégei: Hardy Júlia pszichiáter;
Kónya Klára, a Ráolvasás író-rendezője;
Nagy Zoltán, a Szép csendben című film
rendezője és Wirth Judit jogi szakértő,
a NANE Egyesület munkatársa

www.szinhaz.net

VÉDETT KÖRNYEZET

Négy olyan embert ültettünk egy asztalhoz, akik gyakran vesznek részt kollektív alkotófolyamatokban. Mikor van valós jelentése ennek a megjelölésnek, és mikor csak üres címszó? Tekinthetjük-e magát a módszert társadalomkritikának? És kinek a neve kerül a plakátra? SZABÓ VERONIKA, FEKETE ÁDÁM és GODA GÁBOR színházcsinálókkal ZSIGÓ ANNA dramaturg beszélgetett.

Zsigó Anna és Fekete Ádám

– Az ilyen munkákban ha van is kiemelt szerző és rendező, gyakran ők maguk és az alkotóközösség is máshogy gondolkodnak a szerepeikről, mint egy hagyományos alkotófolyamatban.

Goda Gábor: Nálunk a *Kérész Művek* című sorozatunkban például mindenki alkotóművészként vesz részt a produkcióban. Ez azt jelenti, hogy mindenki egyben szerző is: létrehoz képeket, jeleneteket, akciókat, amelyek aztán megvalósulnak. Természetesen ha van egy színész, egy zeneszerző vagy egy intermédia-művész, akkor ő elsősorban azt fogja csinálni, amihez ért. Itt az a szempont, hogy mindenki a helyén legyen, és azt csinálhassa, amiben jó. Ha van köztük valaki, aki nagyon jól össze tudja rakni a dolgokat, akkor ő lesz az, aki rendez – de nem ő találja ki az előadást. Mindenki kitalálja. A rendező is csak egy a csapatban, akinek meghatározott feladata van. És takarítani is mindenki tud. Vagy berendezni a teret. Ezeket mindenki csinálja. Ezek egy nap alatt készülő előadások. Reggel belépünk az üres térbe, és egy beszélgetéssel kezdünk, mindenki elmondja az ötletét, ami egy korábbi témára reakció. Itt alakul ki az is, hogy ki kinek az akciójában vesz részt. Majd a nap annak a jegyében telik, hogy ezek az alkotások megszülessenek, ez pedig elsősorban az egyenrangú emberek együttműködéséről szól. Valakinek persze döntést kell hozni, de itt se nem demokratikus, se nem autoriter döntések születnek.

Fekete Ádám: És arról ki hoz döntést, hogy ki hozza a döntést?

G. G.: Ez bizalmi kérdés, ami nem aznap, nem egy nap alatt dől el. Ki dönti el, hogy ki legyen a színész? Az, aki bevállalta a színész szerepét. „Figyeljetek, én színészként/rendezőként/zenészként/képzőművészként stb. veszek részt, ehhez értek." Mire a többiek azt mondják, hogy gyere. Vagy ne gyere. Jó esetben maga az alkotóközösség dönt arról, hogy kinek mire ad bizalmat. A rendezőnek arra, hogy az alkotófolyamat során döntéseket hozzon.

Szabó Veronika

F. Á.: Tehát ésszerű rugalmassággal működik a rendszer. Gondolom, egy idő után úgyis kiderül, ha valaki nem tud döntéseket hozni, és összeomlik az egész.

G. G.: A *Kérész Művek* estében ez úgy működik, hogy én mint rendező meghívom az embereket, tehát bennem születik meg az igény a közösség létrehozására. Ők pedig, ha jönnek, azzal megszavazzák nekem, hogy én legyek az, aki összefogja ezt a kört.

Szabó Veronika: A színpadon is látszik, ha rosszul sikerült a próbafolyamat, és az emberek nem érezték egymással a kapcsolódást, vagy nem értették mit miért csináltak. A *Queendom* (2018) esetében az előadás maga is egy közösség bemutatásáról szól. Ehhez az is kellett, hogy az átlagosnál sokkal több időt töltöttünk együtt, fél éven keresztül heti kétszer találkoztunk, és a próbafolyamat egyik fontos időszaka nyáron a Badacsonyban, egy szőlőlugasban zajlott. Én hoztam egy olyan keretet, amit meg lehetett tölteni sok mindennel azon túl is, amit én gondoltam. És mindenki hozott helyzeteket, játékokat, rítust, amiket ki tudtunk próbálni. A döntést gyakran végül nekem mint külső szemnek kellett meghoznom, de ez a legdemokratikusabb alkotófolyamatoknál is így működik. Viszont ezt el lehet tolni a folyamat vége felé. Van egy Gob Squad nevű német társulat, amelyiknél nincs rendező. Heten vannak, és az irodában hét darab „Boss" feliratú bögre áll. Az ő rendszerükben rotálódik a külső szem, de egyikük sem „a" rendező. Leosztják egymás között a feladatokat, ami nem feltétlenül felel meg a végzettségüknek, inkább azt vállalják, amit szívesen csinálnak, amiben jók.

F. Á.: Ez már az a kérdés, hogy hogyan működnek emberek a színpadon, és mik a játékszabályok. Egy kőszínházban az esetek túlnyomó részében muszáj valakinek elmondania valamit, hogy a másik rá tudjon mondani egy másik dolgot, mert ha nem mondja el, akkor a másik ideges lesz, hogy hol a végszava. Ez egyfajta színház, de nem minden színháznak kell így működnie.

– A szerepekre visszatérve: dramaturgként például lubickolni lehet egy kollektív alkotófolyamatban. Hagyományosan a dramaturg az, akiről – Radnai Annamária osztályfőnökünket idézve – „csak akkor tesznek említést, ha valami baj volt a darabbal". Egy kollektív alkotófolyamatban viszont meg kell szólalni, nagyon kíváncsinak kell lenni a többiekre, sokszor egyik napról a másikra dolgozunk, és egy látszólagos káoszból építkezünk. Ezekben a helyzetekben a dramaturg kreatív partner tud lenni. Nem mindig kell beszélni, de a figyelemnek is van egy kifejezetten megtartó, aktív és konstruktív formája, ami, bízom benne, hozzátesz a munkához. Egy hierarchizált színházi működésben mi az, ami háttérbe szorul?

Sz. V.: A több szem többet lát elve. Annak a lehetősége, hogy a gondolatok sokszínűsége és különbözősége majd kiad egy közös metszetet, aminek a megmutatásában mindenki motivált.

– Azt hiszem, Kárpáti Péter Titkos Társulatában ennek a metaszintje működik. Profi színházi alkotók közössége, akik közben, például az improvizációk során használják a személyes élményeiket, saját magukat is – ezek mind érvényes összetevők, és nem leválaszthatók az alkotási folyamatról. Alkotóként máshogy vagyunk megszólítva ezekben a munkákban. De ha például a Tótferi *című darabot nézzük, amiben Ádám játszik, és amit Péter írt és rendezett, ott hagyományosabb a képlet, mégis kollektív alkotásnak éreztük.*

F. Á.: Itt nagyon fontos, hogy Péter rendezői pozíciója mennyire eltér a hagyományostól. Ő szinte minden alkalommal beszélgetéskezdeményező. Én is hasonlóképp próbálok jelen lenni a munkáimban. Azért vannak ott ezek az emberek, bármit is csináljanak, hogy dumáljunk egymással. A végén születnek döntések a részemről, de egy hatalmas párbeszédből sokkal több minden kiderül, mint amit az elején gondoltál. A *Jeditanács összeül* című előadás például egy óriásit lépett most előre: Kárpáti Pál, az egyik színész említette, hogy ugyan egyszer régen le volt rendelkezve az előadás, de már senki sem azt csinálja, mint a bemutató idején. Arra ösztönöztem a csapatot, hogy úgy működjenek, mint egy jazz-zenekar: hangozzanak el a szövegek, figyeljenek egymásra, legyenek meg a témák és az ívek, de teljesen szabad kezet kapnak. A legutóbbi előadáson elképesztő energiák szabadultak fel. De minden alkalommal van több olyan momentum, amikor egyáltalán nem értem, hogy miért csinálja a színész, amit csinál, soha nem is értettem, de pont ezért hívtam ide,

Goda Gábor. Fotók: Éder Vera

hogy ne minden az én értelmem szerint alakuljon. Nincs ráhatásom, de várom, hogy egyszer talán majd megértem. Ez is egy szándék, hogy azért hívsz embereket, hogy dolgozzanak magukból, és tegyék hozzá a saját tapasztalataikat, őrületüket az egészhez. Időnként borzalmas párbeszédek zajlanak kőszínházi szereposztó díványokon, hogy kinek milyen az arca, ki milyen típus, el tudja játszani vagy nem tudja eljátszani az adott szerepet, túl alacsony, túl magas stb. De az is egy szándék, hogy a skatulyák ellen dolgozz. Ettől még lehet szöveg, lehet rendező, és kijelölt út is lehet.

– Nemrég az egyik előadásunk után azt mondta valaki, hogy „fogalmam sincs, miről szólt, de nagyon bejött". Ez igazán felszabadító. Megengedte magának azt a szabadságot, hogy ne akarja tudni. Egy előadás nem találós kérdés, nincs rá jó válasz, inkább nyitott kérdések sora.

G. G.: Az egyik darabomban tudósokkal és művészekkel együtt a rajok működésével foglalkoztam. Azt gondoljuk, hogy a rajban közös akarattal történnek a dolgok, hogy ott valami működik, amit mi, emberek elég alacsony szinten művelünk. Ha valaki egy közösségi munkában vesz részt, akkor érzi azt, hogy jó benne lenni. Hogy sokkal jobb így élni, mint másképpen, szétesve, darabokban. És amikor az egyén a saját ötleteit, érdekeit előrébb tolja, mint az együttműködés folyamatát, akkor máris nem annyira élvezetes benne lenni. Aki ezt megtapasztalta, az onnantól tudja, hogy sokkal minőségibb létforma egy ilyen közösségben lenni, mint kiszakadni belőle. Szemben áll az érvényesülni akaró individuum azzal az ősi vággyal, hogy közösségben akarunk élni ezen a Földön.

– A kollektív alkotás a jelen társadalmi berendezkedésnek egy kritikus megközelítése.

Sz. V.: Abszolút.

G. G.: Jó lenne, ha a társadalom kritikának venné.

– Mert ilyen életet szeretnénk élni. A kollektív alkotás tapasztalatai hogyan menthetők át egy hagyományosabb munkafolyamatba vagy az életbe?

Sz. V.: Például úgy, hogy a munkafolyamatban vagy az életben nem kell mindig azt gondolni, hogy neked egyedül kell valamit megoldani. Kérhetsz segítséget, megoszthatod a felelősséget, nem vagy egyedül. Rendben van az is, ha az ember néha elveszettnek érzi magát. Bízhatsz a másikban, továbblendítheted az ötletét, nem kell mindig a sajátodat szajkózni, és átnyomni másokon. Ezek a helyzetek, kérdések az emberi kapcsolatokban is gyakran felmerülnek.

G. G.: A *Kérész Művek* 2010-ben indult, és a mai napig tart. Közeledünk a hatvanadik alkalomhoz. Az évek alatt megfigyeltem, hogy nemcsak előadás, hanem módszer és társadalmi modell is. Ebben a modellben a fókusz az együtt alkotás folyamatán van, ahol tudatos a figyelem, a kommunikáció és az együttműködés. Egyszerre vannak szigorú szabályok és szabadság. A rugalmasság alapkövetelmény. Nem a produktumon van a hangsúly, hanem a folyamaton. Az előadás nem egy cél, nem valaminek a vége, hanem a folyamat része. Egy állomás az alkotóközösség áramló együttműködésében. Tervem, hogy a következő *Kérész Művek* mindegyikére meghívok egy megfigyelőt, egy gondolkodó művészt, színháztörténészt, szociológust, társadalomtudománnyal, kommunikációval vagy művészetfilozófiával foglalkozó szakembert, aki végigéli velünk az egész napot, és a tapasztalatait esszé, tanulmány formájában összegzi. Arra kérem őket, hogy vizsgálják meg, a mi alkotói módszerünk valóban társadalmi modell-e, és ha igen, akkor ezt hogyan lehetne átültetni a való életre. Valami azt súgja, hogy rátaláltunk valamire, ami messzebbre vezet, mint gondoltuk volna. Kutatásunk tárgya az ember-lét, az emberiséglétezés, ahol nem célok és okok vannak, csupán maga a létezés minősége, amihez a kulcs a kreatív együttműködés folyamata.

– Az első nem iskolai munkám a Zsámbéki Színházi Bázison volt. Kárpáti Pál, akivel évek óta alkotótársak vagyunk, rendezte A király mulat *című darabot. Egy évig dolgoztunk a szövegen hárman Ádámmal, majd egy hónapig éltünk együtt a csapattal a bázison. Zenészek, színészek, tervező, rendező, mindenki. Nekem beégett ez a fajta létezés. Zsámbék persze szélsőséges példa, és fontos is, hogy az emberek aztán hazamenjenek a családjukhoz, de az ilyesfajta intenzív együttlét tapasztalata átmenthető. Palkóval igyekszünk a munkáinkban ezt a gondolatot képviselni. Gyakran írunk ketten szöveget, amihez adott esetben a színészek improvizációit is használjuk. Egy ilyen kollektív szövegalkotási folyamatban érzem, hogy a dramaturg is rengeteg személyességet adhat bele a közös anyagba.*

Sz. V.: Itt felmerül a felelősség kérdése, ami megnehezíti ezt a folyamatot. Gyakran tapasztalom, hogy hozzá vannak szokva az emberek ahhoz, hogy végül mégiscsak egyvalaki fog dönteni, a rendező viszi el a balhét, úgyhogy fölösleges hozzászólni bármihez. Lehet, hogy ez a fiatal demokráciánk miatt van így. Sokszor nem akarjuk viselni a felelősség terhét. Nagy különbség, ha az alkotóközösség minden tagja érzi, hogy a döntések rajtuk is múlnak, és azokért felelősséget is akarnak vállalni.

– Fontos a szerzőség kérdése is. Kinek a neve alatt fut a darab? Kinek a neve kerül a plakátra? Sokszor jelzik valahogy a közösséget is, de azért a szerző, rendező kiemelt helyet kap. Nálatok ez hogy működik?

G. G.: Darabfüggő. Én rendezem a darabot, de az a kérdés, hogy ki alkotta meg. Mi, talán elsőként, már harminc éve nem szereplőkként, hanem alkotó-előadókként tüntetjük fel a színészeket és táncosokat a stáblistán.

Sz. V.: Ez nagyon jó megoldás, már el is loptam tőled korábban.

G. G.: Azért lettünk Artus, mert Artúr király és a kerekasztal lovagjai mintájára azt kerestük, hogy egy közösség hogyan tud valami nemesebb célért küzdeni. Az egy nagyon izgalmas paradoxon, hogy a közösséget egy személy hozza létre, és nem maga a közösség. Ez az illető megteremti a helyzetet a közösség megszületésére, majd összefogja, de nem irányítja azt.

F. Á.: Legutóbb Halász Péter kapcsán szóba került egy beszélgetésben, hogy az ő működése egyrészt erősen közösségteremtő volt, másrészt egy furcsa személyi kultusz is kialakult körülötte. Tehát van egy személy, aki létrehozza a szellemi és bizalmi teret – bárhogy lesz, az jó lesz. Mert ő hisz abban, hogy nem kell mindent pontosan tudni, hogy egy parttalannak tűnő beszélgetés nem kidobott idő. Ilyen szempontból minden közösségi színháznak megvan a maga tónusa az alapján, hogy ki hozta létre. Magamon is észrevettem, hogy a belső igényem egy olyan társadalmi modell létrehozása kicsiben, amiben jól érezzük magunkat, és amiben hiszünk. Ez pedig abból ered, hogy a valós társadalomban nem érezzük jól magunkat. Egy szűkebb, védett környezetben helyre lehet állítani mindazt, ami a tágabb környezetünkben nem működik jól.

– A hierarchiamentesség elvét folyamatosan ápolni, őrizni kell, hogy ne szüljön terméketlen káoszt, ne maradjon üres címszó. Mik az eszközeitek ennek a kivédésére? Vannak belső visszajelzési rendszerek, amik segítik a résztvevők biztonságérzetét?

Sz. V.: A kollektív alkotás alkati kérdés is. Vannak, akik mások ötletei által és párbeszédben inspirálódnak, és vannak olyan alkotók, akik inkább egyedül szeretik kitalálni a koncepciót, és leginkább önmagukkal folyatatnak párbeszédet.

A folyamat kereteit, szabályait fontos együtt tisztázni, és aztán ahhoz tartani magunkat, mivel nincs egy autoritás, aki majd kijelöli a határokat, számon kér, hanem nekünk kell ezt kiépíteni, és felelősséget vállalni érte. Az időbeli korlátok meghatározása segíthet ebben, legyen szó egy improvizáció idejének meghatározásáról vagy arról, hogy bizonyos dolgoknak a folyamatban mikorra kell elkészülnie. Fontos, hogy mindenki pontosan tudja, mi a felelőssége, és hogy a közös koncepcióban az egész kollektíva hinni tudjon. Megkönnyíti a folyamatot, ha esztétikailag nem túlságosan különbözően gondolkodnak az alkotótársak. Mindezek pedig óriási bizalom, türelem és magas fokú motiváltság nélkül nem működnek. Merni kell közösen kockáztatni, kísérletezni, rossznak lenni próbán, nyitottnak lenni mások ötletei iránt, és nem elvetni azokat, mielőtt kipróbáltuk volna. Valamint nem árt néha a másik érzéseivel is foglalkozni. Szerintem ezek segítenek a biztonságérzet kialakításában. A feedbacket nagyon fontosnak tartom, tanítani kellene az egyetemeken. Nagyon nem mindegy egy érzékeny kollektív folyamatban, hogy hogyan és pontosan mire adunk egymásnak visszajelzést. Könnyen azon kaphatjuk magunkat, hogy destruktívak vagyunk, és nem arra koncentrálunk, hogyan lehetne jobb a jelenet vagy az előadó, hanem hogy mi volt benne a rossz. A személyeskedésről már nem is beszélve.

– A kollektív alkotás minden esetben nélkülözi a hierarchiát?

Sz. V.: Nem. Ha a kollektíva úgy osztja be a felelősségeket a folyamatban, hogy lesz egy pont, ahol átengedi a döntés jogát egyetlen embernek, vagy van egy rendező, attól még a folyamatban nagyon is lehet közösen gondolkodni, alkotni.

– Sokat gondolkodom ennek a nehézségein is, hiszen vannak. Nagyon mélyre is le lehet menni. Közhelyesen szólva hol a határ élet és színház/munka között? Ilyenkor átadja, esetleg feladja magát az ember?

F. Á.: Érdekesek ezek a strukturális modellek. Kárpáti Péter Titkos Társulata például sokszor nem színházi terekben, hanem lakásokban, kocsmákban játssza az előadásait. *A király mulat*ot mi is kocsmában írtuk Annával és Pállal – ezek mind közösségi terek, ahol máshogy működnek az alkotói folyamatok is. Dolgozunk és élünk egyszerre. Ehhez kell egyfajta karakánság is, mivel ilyenkor gyakran összecsúszik élet és színház. Nincsenek szabályok, hogy meddig tart a munkaidő, nem lehet tudni, hogy ki milyen idegállapotban van éppen, ezért sokat kell beszélgetni. Empátiára és jó érdekérvényesítő képességre is szükség van. Egy normális társadalomban is ez lenne az eszmény.

– Dramaturgként gyakran egy próbafolyamaton belül is nap-nap után újra kell fogalmaznom a saját szerepemet. Folyamatosan a helyzethez faragjuk magunkat. Csak ebben a sokféleségben lehet bízni. Emellett határokat is kell húzni, ami elképesztően nehéz, viszont pont ezeken a határmezsgyéken történnek izgalmas találkozások és születnek érvényes gondolatok.

F. Á.: Én mindig úgy dolgoztam, hogy volt idő és pénz próbálni. Ennek ellenére nehéz egy olyan struktúrába beágyazni ezt a munkamódszert, ahol behatárolt idő áll rendelkezésre, aztán bemutató, utána pedig jönnek a ritkás fix időpontok játszani. A világnak van egy erős ellentartása, és könnyen lelombozódik az ember. Könnyű azt gondolni, hogy ha a rendező mindent megmondana, akkor nyugalom lenne. De ez nem igaz: akkor halál és sivárság lenne. Néha nehéz a hitet megtartani. De valójában ezek a nehézségek a szabadsággal járnak.

G. G.: A rajok kapcsán egy bizonyos madárfajt tanulmányozva azzal foglalkoztunk, hogy hogyan születnek a rajban a döntések. A kutatók felfedezték, hogy négyféle madártípus különíthető el a tömegben. A szürkék vannak többen, ők követik az eseményeket. Egy kisebb csoportba a vezetők tartoznak, azok a nagyobb testű, erősebb madarak, akik az élen vannak. Később rájöttek, hogy a rajon belül van egy harmadik csoport is, és valójában ők irányítanak. Középről adják az utasításokat az élen lévőknek. A negyedik csoportba pedig a szélen repülő madarak tartoznak. Őket gyengén kötődő bóklászóknak nevezték el. Kirepülnek jobbra-balra, elmennek, majd visszajönnek. Kiderült, hogy a középen lévő vezetők valójában ezeket a bóklászókat figyelik: ők hozzák az információkat, jelzik a veszélyt, nekivágnak az ismeretlennek. Nem szándékosan indulnak felfedezőútra, hanem azért, mert egyszerűen ilyenek. Végső soron nem látszik, hogy ki irányítja a rendszert. Van egy hálózat, amelyben folyamatosan megfigyelik egymást. És senki sincs egyedül.

EGÉSZSÉGESNEK KELL LENNI HOZZÁ

CUHORKA EMESE, MOLNÁR CSABA, TÉRI GÁSPÁR, VADAS ZSÓFIA TAMARA és VASS IMRE az utóbbi években a kortárs tánc műfaja mellett egyre sűrűbben tűnik fel a színház és a performansz, illetve az újcirkusz területén, jellemzően kollaboratív projektekben. Pályájuk alakulásáról és a kollektív alkotás, az alkotói együttműködés irányába történő elmozdulásukról SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN beszélgetett velük.

– Még mielőtt a kollektív alkotásról kérdeznélek titeket, a másik végéről kezdeném: szólót csináltatok-e valaha?

Molnár Csaba: Én egyszer csináltam. Vasi *(Vass Imre – a szerk.)* sokszor.

Vadas Zsófia Tamara: Én sosem. Olyat igen, hogy zenész is volt a színpadon, de az duett. Az első iskolai táborban a Budapest Kortárstánc Főiskolán volt ilyen feladat, hogy szólót kell csinálni, de én nem azt csináltam.

Cuhorka Emese: Pedig kötelező volt. Azzal kellett elkezdeni az egész képzést, „megszületni" mint kortárs táncos.

V. Zs. T.: Mindig próbáltam kikerülni. Utána pedig az volt, hogy egyáltalán nem érdekelt ez a műfaj. Most egyre jobban érdekel. Szokták mondani, hogy a táncosoknak ez egy nagy feladat, hogy mindenki akar egy szólót.

– De a Sleeping Beauty*ban*[1] *egyedül voltál.*

V. Zs. T.: A színpadon igen, de ettől még nem gondolom szólómunkának.

C. E.: Életemben először igazi színpadon egy szólóval léptem fel, nem is tudom, hogy mertem. *A zenélő doboz* volt a címe.[2] Épp most találtam meg, tizenhárom évvel később, a próbafolyamat jegyzetfüzetét, amikor egy mostani szólóm rapszövegét kerestem.

Téri Gáspár: Az számít, hogy vannak mások is a színpadon, de semmilyen kapcsolatom nincs velük az előadás alatt? A *Bábel*ben[3] végig egy faszerkezetet, egy fordított tornyot építettem, közben a többiek táncoltak és jeleneteket adtak elő, amit felülről láttam. Olyan mértékben váltam le az egész előadásról, hogy másfél órán keresztül mintha egy teljesen önálló történés zajlott volna a részemről. Még Gergye Krisztián *T.E.S.T. II*-je[4] jut eszembe, ami egy szólógyűjtemény volt hét férfi táncosra, az előadáson belül hét önálló szóló követte egymást.

V. Zs. T.: Mire vonatkozik a kérdés? Mert ebből a szempontból a Hodworks *Szólók*ja[5] is idesorolható.

Vass Imre: Szerintem nem, ezek az előadások együttműködésből jöttek létre. Én most például egy olyan szólón dolgozom, amiben én csinálok mindent. Én csinálom a zenét, a fényt stb.

– Ha egy szabályos táncos pályát nézünk – kortárs táncosét is –, akkor inkább az a jellemző, hogy a táncos koreográfusokkal dolgozik, társulatban vagy függetlenül, és ebből a „koreografált létből" való kilépést vagy a pályája meghatározó szakaszainak összegzését egy-egy szólóelőadásban fogalmazza meg. A hagyományos alkotói pozíciók szerint egy önálló szóló létrehozása jelenthet valamiféle függetlenedést, önfelmutatást a kontrollváltabb előadói működéshez képest. Nálatok viszont mind a kollektív alkotás irányába történt elmozdulás, tehát nem maradtatok pusztán előadók, de nem is afelé mentetek, hogy egyértelműen koreográfusként pozicionáljátok magatokat.

V. Zs. T.: Érdemes különbséget tenni táncosi minőségek között. Mi eleve nem a klasszikus táncosi pályára lettünk kondicionálva, hanem arra, hogy a táncos maga koreográfus is, nem feltétlenül válik külön a kettő, muszáj, hogy szellemileg te is odarakj valamit. Csoportokban dolgoztunk az iskolában is. Kevés olyan szakmai helyzetben vagyunk jelen, ahol megmondják, hogy mit csinálj, és te megcsinálod. Nekem a felelősség és a szellemiség megosztása mentén válik külön a kollektív és az egyéni alkotás. Én azt gondolom, nem sajátíthatom ki valakinek a szellemi munkáját, hiszen azért jövünk össze, hogy mindannyian beletegyük a magunk részét. És emiatt sosem mondanám ezekre az előadásokra, hogy az *én* munkám, hiszen két-három másik ember szellemi terméke ugyanúgy benne van. Ez azt is jelenti, hogy közösen döntünk, és közös a felelősségvállalás is.

T. G.: A kollektív alkotás szerintem alapvetően valamiféle módszer. Együtt alkotó emberek hierarchiamentes kölcsönhatása. Minden alkotói folyamatnak lehetnek kollektív pillanatai, de attól az még nem kollektív alkotás, ahhoz, hogy egy

1 Vadas Zsófia Tamara–Tóth Márton Emil–Gryllus Ábris: *Sleeping Beauty Project* (2017, MU Színház)

2 *Négyszer szólók* (r.: Glázer Attila, kor.: Hód Adrienn, 2007, MU Színház)

3 *Bábel* (r.: Goda Gábor, kor.: Scott Wells, 2011, Artus/Nemzeti Táncszínház)

4 *T.E.S.T. II.* (kor.: Gergye Krisztián, 2008, KET)

5 Hodworks: *Szólók* (kor.: Hód Adrienn, 2017, MU Színház)

ilyen együttlét megteremtődjön, nagyon speciális attitűdű emberek kellenek.

M. Cs.: Az iskolai kollaborációkra visszagondolva, ez egy organikus tanulási módszer is volt. Például nagyon megtetszett, ahogy valaki mozog, és neki is megtetszett valami bennem, és akkor csináltunk egy tizenöt perces etűdöt, amiben a „kicserélés", egymás tanítása volt a lényeg. Azóta is folyamatosan vannak kollaborációim, és tapasztalatom szerint kettő-négy ember tud organikusan együtt dolgozni. Tíz ember is tud kollaborálni, de ahhoz már kellenek különböző külső rendszerek, amikhez mindenki alázattal viszonyul.

– És a négyhez nem kell? Mert kívülről nézve két táncos vagy egy zenész és egy táncos együttműködése kézenfekvőbb: inspirálják egymást kreatívan, és közösen létrehoznak valamit. Négy főnél már nem világos, hogy hogyan működik a kollektív alkotás.

V. Zs. T.: Nagyon fontos a szám. A négy szerintem már sok, nehézkes. Egy kollaborációnál a közös anyag, érdeklődés megtalálása mellett legalább annyira fontos a metodika meghatározása is: hogyan akartok dolgozni? Kialakulhat közösen a rendszer, de annak mindenki vesse alá magát.

– Hogyan alakul ki egy ilyen metodika? Megbeszélés alapján?

M. Cs.: Szerintem egy-két embernél ez magától működik, az érdeklődések mentén. De négy embernél is működhet, ha mindenki érzékeli a szerepkörét. Csak egy ponton ki kell mondani, hogy mi az, amit csinálunk.

V. Zs. T.: A *Deeper*[6] esetében a bejáratott metodika nem volt más, mint a barátságalap. És emiatt megvolt az a bizalom, hogy ki mikor nyúl alá a másiknak, melyik ponton lép be, és veszi át a folyamatot. Hogy az egyik már kihullott, de akkor te a fényt még beállítod stb. De van, amikor nagyon konkrét metódusra van szükség, mert azt igényli a projekt. A *Nibiru*nál[7] például, ahol gyerekekkel dolgoztunk, kitaláltuk az „instant alkotás" módszerét, ami azt jelenti, hogy minden egyes workshop alkalmával készül valami anyag, ami aztán bekerül az előadásba.

– Tudtok még ilyen konkrét módszereket mondani? Például hogyan döntitek el, hogy mit csináltok az első próbán? Meséltétek, hogy a Nyúzzatok meg![8] *folyamata alatt ki volt osztva, hogy ki melyik próbanapért felel.*

M. Cs.: Ezt csapata válogatja. A *Deeper*nél valameddig működött, aztán nem.

V. I.: A *Deeper*nél nem beszéltünk meg semmit. Nem osztottunk le szerepeket, viszont menet közben kiderült, hogy ki mit tud jobban. Ezt mi észleltük, és nagyjából el is fogadtuk. Valamikor ez nem oké, és a másik elnyomva érzi magát. Amikor nekifuttok egy kollaborációnak, akkor az feltevés, hogy egyenrangúan fogtok dolgozni, de arról nem esik szó, hogy később már nem feltétlenül az egyenlőségről szól a munka.

T. G.: Szerintem ott a lényege az egésznek, hogy milyen hozzáállású emberek kerülnek össze. Ha „szereprugalmas" vagy, és nem egy leosztott feladatkört viszel végig, hanem el tudod fogadni, hogy akár percről percre változhat a szereped az alkotásban, akkor tudsz kollektívan dolgozni. A metodika lehet ideig-óráig garancia, de valójában a belső személyes attitűd és az erőviszonyok változása határozza meg, hogy egy munkafolyamatban fenntartható-e a kollektivitás. A *Kérész Művek*ben[9] például tényleg volt egy olyan metodikai ajánlattétel, ami szinte garancia arra, hogy megtörténik a kollektív alkotás. Mindenki hozott az előadás napjának délelőttjén egy-két ötletet, amiket aztán este közösen valósítottunk meg. Ennek Goda Gábor volt a szervezője, szerkesztője. De nekem eddig a kollektív alkotás „deluxe" élménye Mészáros Máté *United Space of Ambivalence*-e[10] volt.

– Ez összefügg azzal, hogy Máté is benne volt az előadásban?

T. G.: Azzal függ össze, hogy katalizált egy folyamatot, ami elkezdett magától működni. Elkezdtek kikopni az instrukciók, a rendelkezések, és kialakult egy nagyon furcsa kollektív pszeudotér a résztvevőkben. Minden egyes kreációs szakaszban mindenki pontosan tudta, hogy mi történik, nem volt kérdés. Mert olyan emberek voltak együtt, akik érezték, hogy mi az anyag, megtalálták magukban, hogy ők ebben hol vannak, és onnantól kezdve csak konzekvensek voltak saját magukhoz, miközben iszonyú érzékenységgel reagáltak a pillanatnyi viszonylatokra. Mind az előadásban, mind az egész folyamatban.

M. Cs.: De kollektívnak nevezhető egy előadás, ha van egy kiemelt alkotója?

T. G.: Hogyne. Ezért hívom katalizátornak, és nem koreográfusnak vagy rendezőnek.

V. Zs. T.: De ha kívülről nézem az előadást, olvasom a leírást, nem tudom, hogy ez így zajlott.

T. G.: Persze, ez a belső érzetem. A nézőnek nem is kell tudnia.

M. Cs.: Én különbséget látok aközött, hogy létrejön egy kollektív tér, amiben önműködően generálódnak anyagok, de van egy külső ember, aki kívülről terelgeti az egészet, és aközött, hogy deklaráltan kollektíven készül valami.

V. Zs. T.: Számomra a kollektív alkotás kritériuma inkább a közös döntéshozatal és felelősségvállalás.

– De milyen a közös döntés? Mindenkinek egyet kell érteni mindennel?

C. E.: Nekünk Csabival a *Mestermunká*ban[11] nem volt olyan, hogy a „te napod" vagy az „én napom", a döntések csinálás közben, belülről születtek. Nem kellett megbeszélni, hogy mi felé tartunk, helyrerendezni a témát, az valahogy természetesen írta magát, inspirálódtunk egymástól. Most, hogy babát várok, és be kellett tanítani az előadást, volt lehetőségem kívülről ránézni, és a bentről megélt világ szerint folytatni a munkát. Ez nagyon érdekes volt, azt éreztem, hogy azért tudok kívülről jó döntéseket hozni, mert annyi időt eltöltöttem vele belülről. Luxus ilyen pozícióba kerülni. Általában csak az egyik jár: vagy bent, vagy kint.

– Van hátránya egy ilyen kollektív helyzetnek?

V. Zs. T.: Veszélyes is tud lenni. Ha kibillen az egyensúly, olyan feladatok hárulhatnak a másikra, amelyekbe az nem tud megfelelően belelépni. Az egész a balanszról szól, a döntések, a felelősség, a helyadás és a szerepek észlelése a fontos.

6 Marcio Kerber Canabarro–Molnár Csaba–Vadas Zsófia Tamara–Vass Imre: *Deeper* (2018, Trafó)

7 Vadas Zsófia Tamara–Gryllus Ábris–Tóth Márton Emil: *Nibiru* (2019, Trafó)

8 Dányi Viktória–Molnár Csaba–Vadas Zsófia Tamara: *Nyúzzatok meg!* (2013, Trafó)

9 A *Kérész Művek* az Artus 2010 óta tartó „performansz-kocsma" sorozata. „A társulat művészei előre megadott témára, egyetlen intenzív nap alatt hoznak létre új, egyedi, egyszeri és megismételhetetlen performansz-eseményt." L. https://artus.hu/2019/05/20/keresz-muvek/.

10 Mészáros Máté: *United Space of Ambivalence* (2018, SÍN)

11 Cuhorka Emese–Molnár Csaba: *Mestermunka* (2019)

C. E.: Nagyon egészségesnek kell lenni hozzá. Hogy ne roncsolj, vagy ha roncsolsz, felismerd. Nagyon nagy felelősség.

V. Zs. T.: És „szerencsés csillagzat" is kell. Mint egy párkapcsolathoz. Hogy minden félnek szándéka legyen valami közöset létrehozni. Nem lehet húzni a másikat, ha nem akarja. A passzivitás veszélyes.

T. G.: Igen, de lehet, hogy tíz év végrehajtói helyzet kell ahhoz, hogy legyen három perc kollektív szándékod és élményed.

– A Sunday-*ben*[12] *teszi fel Vakulya Zoltán a kérdést: „Mögé tudok-e állni az előadás minden pillanatának?" A kollektív alkotás mögé könnyebb beállni?*

C. E.: Nekem igen. A Hodworksnél Hód Adrienn is katalizátor a próbafolyamatban, és a legvégén kezd el úgy működni, mint egy rendező, aki szelektál az adott munka anyagaiból. Emiatt minden anyaghoz, ami bekerül, van közöm, legfeljebb a szelekciónál érezhetem azt, hogy nem fedi le eléggé az én személyes élményemet a folyamatról. Ilyenkor arra törekszem, hogy ne maradjon olyan rész az előadásban, amivel ne tudnék valamilyen szinten kapcsolatot kialakítani.

– Táncos, koreográfus, rendező, alkotótárs, katalizátor… A kollektív alkotás számotokra a hagyományos pozíciók megkérdőjelezését is jelenti?

M. Cs.: Amikor *Az ökört*[13] csináltuk, bennem volt egy törés. Mert ott koreográfusként én generáltam, raktam fel egy helyzetet, de azt éreztem, hogy valószínűleg jobban jártam volna, ha szabadabban, kollektíven tudunk dolgozni. Azóta egyre kevésbé érdekel, hogy egyedül alkossak valamit, hogy csak ilyen módon használjam az emberek kapacitását, és rendezőként egyedül én döntsek a végén.

– Ez olyan, mintha megszűnt volna a terepeteken a koreográfus. Mert azt rendezőnek hívjátok, ha valaki egyedül hoz döntéseket, ha viszont nincs ilyen személy, akkor kollektív alkotásról van szó. Ez persze összefügg azzal, amilyen fajta előadóművészetet csináltok: táncosként nem valaki által koreografált kombinációkat tanultok be, hanem a performativitás irányába haladtok.

V. Zs. T.: Átértelmeződik a koreográfus ebben a kontextusban.

V. I.: Szerintem a koreográfusi gondolkodás az, ami egy előadás szerkesztésénél megmarad, és nem az eredeti pozíció. Ilyen értelemben a *Deeper*ből például hiányzott egy szerkesztő koreográfus. Egy posztkoreográfus.

V. Zs. T.: Az a kérdés, hogy mit értünk koreográfia alatt. Kitágult a fogalom: beletartozhat a pedagógia, a rendezés, a koncepciókialakítás. Én a koreográfus és a rendező között nem minden esetben látok különbséget, de tudom, hogy léteznek olyan koreográfusi módszerek, ahol mozdulatokat fűznek össze egy rendszer szerint, és az jelenti a koreográfiát. Szerintem egy animáció elkészítése is lehet koreográfia, vagy egy operatőri munka…

– Te valójában a dramaturgiáról beszélsz.

V. Zs. T.: Igen!

M. Cs.: A szerkesztésről.

V. I.: Te is koreográfus vagy, Ármin!

– Szerintem is. Mindenki koreográfus ennél az asztalnál.

Vadas Zsófia Tamara, Vass Imre, Molnár Csaba

Téri Gáspár

Cuhorka Emese.
Fotók: Éder Vera

12 Hodworks: *Sunday* (kor.: Hód Adrienn, 2018)
13 Molnár Csaba: *Az ökör* (2017, Trafó)

CZIRÁK ÁDÁM

A MEGOSZTÁS POLITIKÁJA

A kollektív koreografálás nemzetközi pozíciói

A művészet hagyományos definícióinak megkérdőjelezése és a kollektív alkotás térhódítása az 1960-as években vált mindennapossá, nemcsak a konceptuális (képző)művészetben, hanem a színház- és táncművészetben is. Mielőtt azonban a koreográfia kollektív létrehozásának módozataira kitérnénk, érdemes a Living Theatre alapítóit, Julian Becket és Judith Malinát megemlíteni, akik a kollektív alkotás úttörőinek számítanak, amennyiben radiálisan Amerika-kritikus, sokszor nyíltan anarchista előadásaikat már a kezdetektől fogva a színészekkel együtt írták és vitték színre. És bár a neoavantgárd színház legfontosabb társulatai, a Wooster Group, a Théâtre du Soleil és a Performance Group mind egy-egy ikonikus vezető köré csoportosultak, illetve csoportosulnak (Elizabeth LeCompte, Ariane Mnouchkine és Richard Schechner), elsősorban azért váltak (el)ismertté, mert a kollektív szerzőség eszményét igyekeztek átültetni a gyakorlatba, azaz nemcsak a darabok tartalmát, hanem a munka folyamatát illetően is politikus szemléletet vallottak. Céljuk mindenekelőtt az volt, hogy ne már megírt darabokat mutassanak be, hanem aktuális társadalmi kérdésekből kiindulva közösen hozzanak létre színpadi szöveget, és azt nem dramatikus elvek szerint – sokszor fragmentált történetvezetéssel és improvizációtól sem mentes játékmódban – elevenítsék meg. A rendezői színház hierarchikus felépítésével ellentétben tehát horizontális relációkban és demokratikus munkafolyamatokban gondolkoztak. Mindeközben Peter Stein, a nyugat-berlini Schaubühne egykori vezetője, aki bár sosem mondott le rendezői pozíciójáról, elérte, hogy a társulat összes tagja – a technikai munkatársakat is beleértve – azonos havi fizetésben részesüljön, és beleszólhasson egy-egy előadás létrehozásának művészeti kérdéseibe.

Hasonló alkotási modelleket találunk a posztmodern tánc fontos alkotóműhelyeiben is. A Judson Dance Theatre olyan rangos koreográfusokból állt, mint Trisha Brown, Yvonne Rainer vagy Steve Paxton, akik a tánc, az írás, a film, a zene és a multimediális művészetek párbeszédére törekedtek, mégpedig úgy, hogy a demokratikus alkotási folyamat nagyobb hangsúlyt és figyelmet kapjon, mint maga a termék, amely a különböző művészeti ágak képviselőinek együttműködése során létrejött. Ezzel egy időben Nyugat-Németországban Pina Bausch a táncosok improvizációiból építette föl táncszínházi előadásainak jeleneteit. Mint ismeretes, Bausch a próbák első szakaszában konkrét feladatokat fogalmazott meg, amelyeken a táncosoknak először egyedül kellett dolgozniuk: „Hogy tudnék valakinek csapdát állítani?"; „Hányféleképpen lehet tartani egy cigarettát?"; „Hogy kell piramist építeni?"; „El tudsz mondani egy egyszerű mondatot szavak nélkül?" Nem véletlen, hogy Bausch koreográfiáinak egyik fontos ismérve lett a személyes történetek és az életrajzi pillanatok térnyerése a táncban, habár a többszólamúság ellenére itt még egy domináns koreográfus alakjával van dolgunk, aki saját ízlése sze-

the fault lines. Fotó: Eva Würdinger

rint válogatott az improvizációkból, és a próbafolyamat során homogenitásra és egységes esztétikára törekedett.

A németországi kollektív alkotás hagyományában mindenekelőtt a gießeni alkalmazott színháztudományi iskolát fontos megemlíteni, amely 1982 óta működik egyetemi szakként, és mint a rendezőképzés ellenpontja olyan nemzetközileg megbecsült performanszkollektívák megalakulásának helyszínévé vált, mint a Gob Squad, a Rimini Protokoll, a She She Pop, a Showcase Beat Le Mot vagy az andcompany&Co. Az elmúlt évtizedben az intézet – többek között Xavier Le Roy professzori kinevezésével – nagy hangsúlyt fektet a koreográfusképzésre, ám a hallgatókat itt nem egy, hanem egyszerre több művészi feladatra készítik fel, hogy különböző perspektívákból – szerzőként, dramaturgként, koreográfusként, rendezőként, előadóként – tudjanak reflektálni egy éppen létrejövő előadás esztétikai kérdéseire.

A 60-as évek színházi és táncos kollektívái, amelyek az egyenlőséget, a harmóniát, a konszenzust, valamint a művészet és az élet közti határ teljes feloldását igyekeztek megvalósítani, a mai alkotók számára utópisztikusnak, romantikusnak vagy politikailag naivnak tűnhetnek. A kollektív együttműködés kérdése ezért inkább úgy fogalmazódik meg, hogy lehetséges-e egyáltalán az egyenlőség és a horizontális relációk megvalósítása egy koreográfia megalkotása során anélkül, hogy az alkotótársak feladnák saját, gyakran különböző érdekeiket, szinkronba hoznák egyébként eltérő képességeiket, azaz lemondanának a pluralitásról. Elgondolhatjuk-e az együttműködést úgy, hogy elbúcsúzunk a kollektív munka idealizált képétől, amelyben konfliktusok, véleménykülönbségek és összeegyeztethetetlenségek eleve negatív előjelet kapnak? És összekapcsolható-e a kollektív koreografálás egyfajta kritikai attitűddel akkor, amikor – Paulo Virno logikus érvelése szerint[1] – a táncos és a performer a posztfordista gazdaság prototípusaivá váltak, hiszen kevesen felelnek meg náluk jobban az állandó projektmunkához való igazodás, a flexibilis és kreatív együttműködés, a mobilitás és a folyamatos (művészi) innováció imperatívuszainak. Amennyiben a táncos csak akkor függetlenedhet a hierarchikus intézményektől és a piac nyomásától, ha saját maga keresi meg az együttműködés lehetőségeit kurátorokkal, dramaturgokkal, szponzorokkal, más táncosokkal, és ilyen módon a networking neoliberális bajnokává válik, akkor felmerül a kérdés, hogy kritikus figuraként tekinthetünk-e rá, hiszen nem feltétlenül a saját döntése vagy politikai elkötelezettsége alapján fordul a kollektív alkotás irányába. A következőkben a kollektív koreográfiai alkotás különböző modelljeinek bemutatása során ezekre a kérdésekre is keressük a választ.

A francia prózai színházi rendezőből – mindenfajta táncos előképzettség nélkül – a nyugat-európai kortárs tánc egyik legproduktívabb koreográfusává avanzsált Laurent Chétouane például úgy igyekszik kritikus módon alkotni, hogy elhagyja a művészi munka azon terepét, amelyet hosszú évek alatt kitapasztalt, és amelyen otthonosan mozgott. Koreográfusi feladatának elsősorban azt tartja, hogy táncosait inspiratív és termékeny állapotba hozza, és improvizációikból velük együtt komponálja meg a darabot. Chétouane-nál a táncosok szerepe megváltozik: a testet nem pusztán médiumnak, hanem a mozdulatok forrásának tekinti, azaz nála a táncos a koreográfia (társ)szerzőjévé is válik. A progresszív kortárs táncban tehát a hagyományos alkotói szerepek közötti határok felbontása, a közösen megszerzett tudás megosztása, nem pedig reprodukciója a cél. Hasonló igény vezérli a berlini koreográfus, Thomas Lehmen projektjeit, amelyekben Lehmen szándékosan hagyja el a koreográfia hagyományos mezejét: *Lehmen lernt* (Lehmen tanul, 2006) című munkája interjúkon alapul olyan foglalkozások művelőivel (hipnoti-

1 Paolo Virno, „Virtuosity and Revolution. The Political Theory of Exodus", in Paolo Virno – Michael Hardt, szerk., *Radical Thought in Italy. A Potential Poitics* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996), 189–210.

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. Fotó: Stefan Pente

zőr, japán nyelvtanár, rakétaépítő stb.), amelyekhez Lehmen korábban nem értett. Amikor koreográfiájában az újonnan szerzett tudásról mesél, és azt rövid mozgásszekvenciákban demonstrálja, nemcsak a klasszikus tánc definícióját és a koreográfiával szemben támasztott elvárásokat kezdi ki, hanem – és elsősorban ebben rejlik szubverzív szemlélete – az állandó termékenység elvárásainak hátat fordítva a tanulásra, új, ám egykönnyen nem értékesíthető ismeretek elsajátítására szánja az időt, és olyan emberekkel törekszik együttműködésre, akik kétségtelenül kívül esnek egy koreográfus érdekeltségi és jól kifizetődő kapcsolati körén.

Az együttműködés nyitott és differenciált módját választotta Meg Stuart és Philipp Gehmacher is, amikor *the fault lines* (2010) című duettjük megvalósításában a vizuális művész Vladimir Millerrel dolgoztak együtt. A *the fault lines* azért érdekes a kooperáció szempontjából, mivel intermedialitása ellenére nem törekszik a tánc és a vizuális művészet szimbiózisára, hanem a kettő – a Jean-Luc Nancy által megfogalmazott „együttlét" (co-existence, angolul: being-with)[2] értelmében – egymástól elválasztva alkot egységet. Miller nem kommentálja, illusztrálja vagy folytatja Stuart és Gehmacher koreográfiáját, hanem a vizualitás szintjén tőlük függetlenül kezd artikulálni valamit, ami a koreográfia jelenvalóságában sosem lenne megmutatható. A kollektív alkotás itt az egyéni kvalitások feladása nélkül mutatkozik meg, és pluralitásában, néha összeegyeztethetetlenségében nyer teret. Ez a koreográfia ugyanakkor rávilágít arra is, hogy a kollektív alkotás harmóniája csak illúzió, hiszen minden együtt-lét és mindenfajta közös munka a megosztás fogalmának kettős értelmében képzelendő el: a 'megosztás' szó jelentései – egyrészt elkülönülés, különbözőség, másrészt kölcsönös juttatás, a másikkal való közösködés – csak látszólag zárják ki egymást szemantikailag, hiszen ha egy kollaboratív munka nem hagy teret a sokszínűségnek és a plurális megközelítéseknek, akkor – függetlenül az alkotási folyamat résztvevőinek számától – az egyszemélyi szerzőség irányába, a különbségek elmosása felé közelít, és ilyen módon az egységesített megszólalás (elnyomó) politikáját követi.

A szerzőség meghatározásának problematikáját, amely már Chétouane és Lehmen esetében is felmerült, Jérôme Bel francia koreográfus is körüljárta egyik korai munkájában, amikor is arra világított rá, hogy egy projekt kezdeményezője nem feltétlenül azonos annak szerzőjével. *Xavier Le Roy* (2000) című előadásának Bel ugyanis csak papíron a szerzője, valójában megbízást adott barátjának, Le Roy-nak arra, hogy a darab koncepcióját elkészítse. Le Roy ennek a felkérésnek úgy tett eleget, hogy Bel egy korábbi munkáját használta inspirációként. Koreográfiájában ugyanis Jérôme Bel *Jérôme Bel* című előadásának stiláris és táncdramaturgiai jegyeit elevenítette fel, amelynek címadásával – Susanne Foellmer meglátása szerint – Bel már elkezdte „a kapitalista társadalomban bevett *branding* ironikus kijátszását".[3] Bel és Le Roy nemcsak egymás kortársai, hanem mindketten a konceptuális tánc emblematikus alakjai is, akik a 2000-es évek elején igyekeztek felvenni a harcot a látványosság társadalmának (Guy Debord, 1967[4]) passzivizáló, apolitizáló tendenciáival. Bár munkáik összefonódásában látszólag nagy szerepet játszik saját (hír-) nevük címbeli fetisizálása, illetve a kommersz művészetek piaclogikájának követése, a nevek referenciális használatával és folyamatos cseréjével megkérdőjelezik a koreográfusnak mint a mozgás egyedüli megalkotójának az elgondolását, és ráébresztenek minket arra, hogy egy színpadi mű sohasem légüres térben készül, hanem esztétikai és társadalmi kérdésfeltevéseit illetően – akaratlanul is – elválaszthatatlan az aktuális trendektől és más kortárs előadásoktól.

Jérôme Bel – helyesebben Xavier Le Roy – *Xavier Le Roy* című koreográfiáját egy ötórás, *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#2.7* (2000) elnevezésű projektszemle keretében láthatta a közönség más táncelőadások, lecture preformance-ok, filmbemutatók és installációk mellett. Az *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* kétéves sorozatának próbáit Le Roy a kezdetektől fogva megnyitotta az érdeklődők előtt. Ilyen módon a kollektív alkotás folyamatát, nem pedig produktumát helyezte a középpontba. Le Roy talán ebben a munkájában került a legközelebb a hierarchiák lebontásához és a hatalmi struktúrák horizontális működtetéséhez a tánctörténetben. Koncepciója abban állt, hogy szándékosan átadja az alkotás lehetőségét és felelősségét a résztvevőknek, akik a legkülönbözőbb foglalkozású és képességű emberekből verődtek össze, és egy minden szempontból heterogén, összetételében az évek alatt változó csoportot alkottak. Egy látványos, még soha nem látott mozdulatrepertoárból álló koreográfia helyett a nézők olyan szituációkat szemlélhettek, mint például amikor a játékosok egy nagyobb csoportja megpróbál elhelyezkedni egy szigetelőszalaggal körülhatárolt területen. Mivel a kijelölt mező kisebb volt, mint amiben a szereplők kényelmesen elfértek volna, a testeknek szorosan egymás mellett és egymásba kapaszkodva kellett állniuk. A játék szabályai és menete próbáról próbára – azaz előadásról előadásra – módosultak, így a koreográfia nem egy, a nézőktől elzárt próbán született meg és rögzült, hanem a szemük láttára alakult, és folyamatosan változott.

Le Roy a megosztás egy olyan formáját hozta ezzel létre, amiben minden jelenlévő egyaránt képes befolyásolni a koreográfiát, és egyéni döntéseivel elbizonytalaníthatja a többiek döntéseit, meglepheti őket. Ebben a kísérleti térben kiszámíthatatlan a mozdulatok repertoárja, hiszen az, ami történik, minden jelenlévő számára újdonság. Nem túlzás azt mondani, hogy produkció és recepció aktusai összemosódnak, és a koreográfia megszületése folyamatában és viszonyrendszerében lesz megfigyelhető a nézők számára. Pirkko Husemann a kollaboráció három szintjét különbözteti meg az *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*-ben: (1) a testek közötti relációkat, (2) a projekt valahány valaha volt résztvevője közötti együttműködést, (3) a színre lépő testek és a nézők közötti kapcsolatot.[5] Ebben a komplex, sokszínű, nyitott és polifonikus viszonyrendszerben elsősorban a nézőknek jut az a feladat, hogy miután a tánccal szemben támasztott hagyományos elvárásaikban csalódnak, intenzíven részt vegyenek a látottak értelmezésében, és levonják a következtetéseket a koreográfiából, illetve annak radikálisan hierarchiamentes megvalósításából. A megosztás politikáján alapuló kollektív alkotás így egy demokratikus elveken alapuló produktív apparátust hoz működésbe, amely már nem feltételezi egyetlen koreográfus irányító jelenlétét, és nem egy előre elrendelt cél érdekében munkálkodik.

2 Vö. Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, angolra ford. Robert Richardson és Anne O'Byrne, Stanford: Stanford University Press 2000. (Eredetiben: *Être singulier pluriel*, Paris: Galilée, 1996.)

3 Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* (Bielefeld: transcript, 2009), 13.

4 Vö. Guy Debord, *A spektákulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós, Budapest: Balassi, 2006.

5 Pirkko Husemann, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen* (Bielefeld: transcript, 2009), 134.

Pálos Hanna

URBÁN BALÁZS – PERÉNYI BALÁZS

ÁLL A VADÁSZAT

Katona József: Bánk bán – Kamra

Perényi Balázs: Örülök ennek a formának, hogy párbeszéd, nem kritika. Kritikát már nem szívesen, sőt egyáltalán… A kommunikációban, vitában, „eszmék cseréjében" viszont hiszek, minél inkább hiányzik a közbeszédből, a (színház) szakmaiból is, annál inkább. Aztán meg szerencsénk is van, mert van miről beszélgetni: az előadás közöl, gondol valamit a *Bánk bán*ról. (Első bekezdés, és máris egy fránya értékítélet, remélem, később argumentálódik valahogy.)

A cselekmény követhető! Két órában elmesélik a *Bánk bán*t, nem helyette, mellette, alatta fogalmaznak. Világos szándékokat olvasnak ki a szövegből. Ottó tényleg szerelmes, megveszekedetten az, Melindába, ezért tesz kockára mindent. Szenvedélyesen, hittel mondja Dér Zsolt a romantikus rajongó tirádáit. Pedig sokszor mutatják elkényeztetett, kéjsóvár nímandnak, ezért nem is érthető, hogy a nemes Izidóra miért is szereti őt. Izidórához meg Biberach vonzódik. Remek fejtés, motiválja Biberach viszolygását a szolgálva is elárult hercegtől. Gertrudis tényleg sértett, hiszen Melinda döbbenetes tiszteletlenséggel lekerítőzi őt („Mindent lehet. Köszönöm, nagyasszonyom […]"). Hát ezért sarkallja öccsét arra, hogy fejezze be, amibe belefogott, és csábítsa el Bánk asszonyát. Sorolhatnám. S mert okos, pontos és drámai (helyzetekben, szándékokban gondolkodó) a fejtés, hát a színészek legtöbbször jól mondják, jó nyomatékokkal, jól hangsúlyozva a nehéz, de gyönyörűséges, sűrű mondatokat. Megvan, hogy ki, kinek és miért. (Nincs meg mindig, hiába szakmai minimum, *Bánk bán*okban meg pláne!) Meggyőződésem, hogy a gyakran megfogalmazódó váddal szemben Katona József nem hibát hibára halmozó, „ügyetlen" drámaíró (mondtak rá ilyet, nem is régen, nyilvánosan, de nem árulom el, ki). Kijár neki, hogy alaposan és elfogulatlanul újraolvassák, nem tekintélytiszteletből, hanem mert megéri. Tarnóczi Jakab és Varga Zsófia dramaturg kíváncsian és figyelmesen olvasta, és ez igen termékeny alkotói attitűd.

Urbán Balázs: Az ügyetlenség szubjektív kategória, de az bizonyos, hogy Katona drámájának a dramaturgiája a legproblematikusabb pontja – és annak az előadásnak, amely kortársi hangon akarja újraolvasni-újrafogalmazni a szöveget, kezdenie kell ezzel valamit. Koltai Tamás írása („Magyarkodunk", *ÉS*, 2011. szeptember 30.) jutott eszembe, amelyben a *Bánk bán*t dramaturgiai szempontból Feydeau bohózataihoz hasonlítja. „A szereplők rosszkor vannak rossz helyen, hívatlanul érkeznek […], folyton egymásba ütköznek, mondatfoszlányokat hallgatnak ki, félreértik a másikat – nincsenek képben. Bánk suttyomban, rejtekajtókon közlekedik, véletlenül benyit valahova, rajtakapja a feleségét, azt sem tudja, min. Tiborc paraszt úgy mászkál rongyokban a szigorúan őrzött palotában, mint egy titkár, mindenhol föltűnik, ha szólnak neki, közli, hogy Bánkkal van, mire továbbengedik, ezzel a jelszóval akárhová bejut" – írta többek közt. Most diadalma-

san kijelenthetném, hogy Tarnóczi Jakab innen, a bohózat felől rendezte meg a drámát, hiszen sokat lehet nevetni az előadáson – de ez nem volna igaz. A Kamra előadása úgy változtatja meg a dráma szerkezetét, hogy a cselekményt egyetlen szimbolikus esemény, illetve helyszín köré építi. Vadászaton vagyunk, az összeesküvők egyenzöld esőkabátban, kezükben vadászpuskával settenkednek, alkalmi karrá alakulva dalolják a Weber-opera slágerét (a karban az összes mozgósítható mellékszereplővel találkozunk; a férfiak és a nők is magyaros álbajusszal ékesítik arcukat), a szinte üres tér falait agancsok díszítik – ez utóbbiakról persze nem csak a szarvasokra asszociálhatunk.

P. B.: Van nevetés. Nem sok, nem harsan fel, nem hullámzik végig a nézőtéren, de van. Katona Józsefnek is van humora. Az már csak komikus, ahogy Mikhál bán bóbiskolásából fel-felriad egy hajnalba nyúló lázadozáson. Vagy ahogy a békétlenek hol Peturhoz, hol Bánkhoz araszolnak aszerint, hogy éppen kinek adnak igazat.

Ez a gumicsizmás, esőkabátos csapat (mintha beszabadultak volna egy horgász- és vadászboltba) maga a nép. Ők a hajtók. Szolgálják az állatprémbe öltözött urakat, a vadászokat. A vadászat korszaktól és ideológiától függetlenül az elit kiváltsága (lásd Tiborc: „Szép földeinkből / Vadászni berkeket csinálnak, a- / hová nekünk belépni nem szabad"). Vadászott Szent Imre, Zrínyi Miklós, Ferenc József, a „puritán" Kádár János vagy a svéd házi rénszarvasok büszke elejtője. Apró vadászpuska van már az ifjú hercegeken, Endre gyermekein is – elitté nevelődnek éppen. A ritka vadak kitömetnek, és üvegfal mögé kerülnek. Kis tájinstallációba applikálva látjuk a megnyíló díszlet hátsó szegletében a „felravatolozott" Gertrudist, mintha a gödöllői városi múzeum vitrinében.

Jelentéses, szép és jól bejátszható Kálmán Eszter tere. Három-három oldalsó ajtó szolgálja az első (és csak az első) felvonás bohózati jövés-menését (az a felvonás 14 jelenet, a második 3). A kihajtható fakazettákból remekül lehet lesni, kihallgatni. Lohár Antal fényjelei alig tudatosulnak, de annál expresszívebbek. Például a bál forgatagában megelevenedő panoptikum (fotóra áll össze a [vadász]társaság az elején) leginkább alulról kapja a fényt. Nem feltűnő, mégis érzékletes – kicsit elrajzoltabbak, groteszkebbek az alakok.

U. B.: Ez a kép a romantikus, történelmi tárgyú festményeket juttatja eszembe. Azokat, amelyeket kellő tisztelettel, de idegenkedve, kissé zavartan szemlélünk, és néha kissé komikusnak látunk. Valahogy így nézzük a „vadászaton" megjelenő magyarokat is; bár szavaikban sok az igazság, nehezünkre esik komolyan venni őket. Igen, kissé elrajzoltak ezek az alakok, de nem karikatúrák. Tarnóczi Jakab konzekvensen olvassa a szöveget, nem lúgozza ki a jelentését (nem alakítja például politikai pamfletté az előadást), sőt, az Ottó-Melinda viszonyt leszámítva még csak radikálisan új megvilágításba sem helyezi a történéseket, legfeljebb a pátoszt, illetve az üres értelmezési sablonokat hagyja el. Ám az olvasatot változatos, a *Bánk bán* játékkonvencióitól élesen eltérő rendezői eljárások valósítják meg. Bánk és Tiborc kettősei szinte klasszikus bohózati jelenetek: az elsőben a Melinda-ügyről épp tudomást szerző Bánk képtelen Tiborc tirádáira odafigyelni, amit az bosszúsan vesz tudomásul, másodszorra viszont azt hiszi, választ kap a nagyúrtól – holott Bánk akkor már végképp csak Melindával van elfoglalva. Vagyis ők ketten végig elbeszélnek egymás mellett (mint ahogy később Bánk és Gertrudis is). Másutt a teátrális gegek mintha az adott szituáció képtelenségén is ironizálnának: az előadás talán legformátumosabb figuráját, a Kovács Lehel által igazán szuggesztíven megjelenített, tisztán látó, megfontolt, még árulásaiban is konzekvens Biberachot az érzéki szenvedélytől bódult, pipogya Ottó még hátulról sem döfheti le, így botcsinálta vámpírként harapdálja a nyakát. Emellett Tarnóczi olvasatában tisztán állnak előttünk a dráma gyakran elhanyagolt, dramaturgiai funkciójukra redukált mellékalakjai is: Izidóra például korlátoltságával együtt is következetes és tisztességes nőnek látszik.

P. B.: Gyakran alig lehet szétszálazni, hogy a figura vagy az alakítás formátumos. Kovács Lehel virtuózan kezeli azt a színészi fogalmazásmódot, amelyet a rendező meghatároz. Beszéde érthető, színes és energikus, pontosan kiadagolt mozdulataival mindig közöl.

Komoly rendezői erény, hogy Tarnóczi Jakab többeknél átvisz egy „németes" játékmódot: kevés – nem köznapi mozdulatokat imitáló – gesztust használnak erős akcentusokkal, a nem jelentéses vagy általános akciókat elhagyják. Fontos az érzékletes és ízes szövegmondás (nem szavalás!). Színek, intenzitás, hangerő, zeneiség, ritmikai változatosság, plasztikus hangsúlyozás nélkül nem menne, úgy nem hatna ez a fogalmazás. Nem lehet fakó, tompa, monoton, fátyolos, ernyedt a

HIRDETÉS

- KRITIKÁK: A Mester és Margarita (Opera), Trolletetés (Tünet Együttes), Minden nagyon jó lesz (Átrium), Alkésztisz (FAQ), Családi tűzfészek (Trafó), A doktor úr (Vígszínház), Vonat elé leguggolni (Tatabányai Jászai Mari Színház), Éhség (Trafó), A császár (Katona Kamra), Tajtékos dalok (Operettszínház), Andromakhé, Zűrzavar 2045 (Örkény Színház); Anna Karenina (Kecskeméti City Balett), Üvöltő szelek (Miskolci Balett), Téli utazás (Angelin Preljocaj), a New York City Balett szólistái
- INTERJÚK: Rajkai Zoltán
- DRÁMA: Benkó Bence–Fábián Péter: Rinocéroszok

beszéd – mert sok van a dikcióra bízva. Van, aki bírja színészi eszközzel mindezt, van, aki nem, és nem „beszéli be" a teret.

„Egy darab szereposztása a költő gondolatainak első fordítása" – vallotta Louis Jouvet. Nagy találatok, jelentős alakítások és félreosztások egyaránt vannak. Sokszor nehéz eldönteni, hogy a rendezői elképzelés emel meg egy figurát és alakítást, vagy a színészi erő lobbantja be a rendezői gondolatot; az elemzés teszi nehezen játszhatóvá a szerepet, vagy fordítva, a félreosztás halványítja el a rendező elgondolását. Vajon az Otto-Melinda viszony „radikális olvasata" vagy Pálos Hanna játéka teszi színtelenné és súlytalanná Melindát? Lehet, hogy ez nem az ő szerepe? Pedig a jelszó: Melinda. Minden rajta fordul. Miatta „ingadoz" Bánk lelke „[m]int vándor a hófúvásokban".

U. B.: Én nem érzem súlytalannak az alakítást – azt gondolom, Melinda esetében máshová kerülnek az értelmezés hangsúlyai. Hiszen az előadás Melindája nem tántoríthatatlan hűségű hitves, de nem is könnyen csábuló, ledér nő, hanem tétova, bizonytalan fiatalasszony, aki láthatóan össze van zavarodva, s akire Ottó férfiként, igazi érzéki erővel hat. A leleplezés jelenetét a rendező elemeli a reálszituációtól. Ottó és Melinda hiányos öltözetben, révedt tekintettel, a további történésekre nem figyelve kuporognak; miként a néző, úgy Melinda sem tudja, odaadásában mekkora szerepe volt a hevítőpornak, mekkora Ottónak és mekkora saját zavarodottságának. Pálos Hanna játéka ezt az érzelmi állapotot igen erősen mutatja – és ebből adódóan nem rajzolhat látványos szerepívet, hiszen ez az állapot éppen az ív hiányát feltételezi. Melinda összezavarodására tökéletesen rímel Bánké, csak nála pontosan látjuk magát a folyamatot is; azt, ahogy azok a biztos értékek, amelyekben hisz, fokozatosan szétfoszlanak. Bányai Kelemen Barna klasszikus hősi alkata és a figura tétovasága, bizonytalansága között kezdettől érződik a diszkrepancia, amely ironikus fényben láttatja a címszereplőt (ezt erősítik a fent említett bohózati szituációk, egymás mellett elbeszélések is), de az alakítás érezteti az értékvesztés tragikumát is. És az irónia nemcsak a bizonytalanokat, az összezavarodottakat érinti, hanem a túlontúl magabiztosakat is. Szirtes Ági Gertrudisa valóban királyi nagyvad, aki mindenki sorsát irányítani próbálja, Dankó István Peturjának sincs szemernyi kétsége saját igaza és vezető szerepe felől – valójában egyik figura sem lát tovább az orránál. A helyzet komikuma itt éppen abból fakad, hogy a két színész markáns következetességgel képviseli a megjelenített szereplők téves helyzetértékelésből fakadó meggyőződését.

P. B.: Meggyőző, amit Melinda értelmezéséről írsz. Vitatni sem tudom. Ugyanakkor egy alakítás megítélése, de még „olvasása" is szubjektív. Én tétovának, erőtlennek láttam Pálos Hannát. Igen, Gertrudis is iróniával ábrázoltatik, mégis micsoda súlya és jelentősége van a királynénak Szirtes Ági megformálásában! Hiába mozgatja kicsinyes hiúság, sértettség (micsoda gigászi energia a közéletben a sértettség!) vagy primer hatalomvágy, „mozdulatai" mégis pusztító erejűek, recseg-ropog és összedűl körötte a világ.

Alapvető kérdés, hogy egy hitehagyott és ironikus korban hogyan lehet tragédiát és tragikus hősöket játszani. Lehet érvényes világmagyarázat, hogy se itt, se ott, se meráni, se magyar, se bojóthi… Mindenütt csak vadászgató (jachtozgató, helikopterező, magángépező) uracsok vannak, de a tragédia hatásdramaturgiája más értékszerkezetet követel. Ha Melindáért vagy Melinda elvesztésétől nem lehet megbolondulni, üresen kongó mondatok lesznek a szenvedélyes sorok, mint az ominózus „Nincs a teremtésben vesztes csak én!" (Bánk). Ha Melinda tétova, zavarodott fiatalasszony, aki a „reálszituációból elemelve" simogatja az ölében – mint egy piéta-ábrázoláson – heverő Ottót, akkor mit jelentenek, miért hangoznak el tőle egyáltalán ezek a mondatok: „Az isten / Bocsássa meg, mit oly istentelen / Cselekedtetek vélem"? Pedig micsoda erejű szembesítés ez Gertrudisnak és Bánknak címezve! A húzások vagy az értelmezések áldozata Izidóra? Rujder Vivien nem játszik (vagy nem játszhat?) nagy ívet. Pedig Izidóra lojalitás és kínos tapasztalások között vergődik; megcsömörlik és elfordul a sajátjaitól, a ravatalnál mégis hitet tesz a merániak mellett. Az alak megformálása gazdag és hálás feladat lehet(ne), s talán nem érdektelen körüljárni, hogy milyen is lehet valódi erkölcsi érzékkel hűségesnek maradni a merániak eluralta udvarban.

Mi? Katona József: Bánk bán
Hol? Katona József Színház, Kamra
Kik? Elek Ferenc, Szirtes Ági, Dér Zsolt, Bányai Kelemen Barna, Pálos Hanna, Takátsy Péter, Rajkai Zoltán, Dankó István, Rujder Vivien, Kovács Lehel, Bezerédi Zoltán / Dramaturg: Varga Zsófia / Díszlet-jelmez: Kálmán Eszter / Zene: Hunyadi Máté, Bencsik Levente / Fény: Lohár Antal / Rendező: Tarnóczi Jakab

Számomra Takátsy Péter játéka igazolta, hogy érdemes súlyt, jelentőséget adni az egyes alakoknak, vagy legalábbis tragikus sorsuknak. Mikhál „tragikus" megrendültsége, amit új hazája lezüllése és szerettei szenvedése miatt érez, megemeli és elmélyíti a drámát. Tágasabb teret nyit.

Remekül működteti a szituációkat az intrikusként felfogott Petur. Dankó István iróniával átfűtött, eleven alakításában a békétlenek vezére alig különbözik Biberachtól, csak ő nemzeti jelszavakkal vigéckedik.

U. B.: A színészi alakítások megítélése valóban a befogadás leginkább szubjektív faktora, ami abból is látszik, hogy Rujder Vivien játékát én kifejezetten konzekvensnek éreztem, a máskor szimplán buta udvarhölgynek láttatott Izidóra vergődését csaknem együttérzéssel figyeltem. De véleménykülönbségünknek alighanem más oka is van: felteszem, nemcsak a szerepívekről gondolkodunk kicsit másképp, hanem a „tiszta" tragikum megjelenítésének esélyeiről is. Én nem hiszem, hogy létezne kulcs ahhoz, hogyan lehet ma tragédiákat, illetve tragikus hősöket játszani – de legalábbis biztosan nem csak egy útja van ennek. A belülről mélyen megélt érzéseket (szenvedély, veszteség, gyász) lehetséges kívülről, más szemszögből, másképpen is megítélni. A személyes tragédiára vetülhet ironikus fény, ha a szituáció indokolja azt. Bánk teljes meggyőződéssel mondhatja, hogy „Nincs a teremtésben vesztes csak én!", és látszhat ez más nézőpontból frázisnak vagy éppen egy egocentrikus világkép bizonyítékának. (Mellesleg attól, hogy Melinda nem klasszikus áldozat, miért ne érezhetnénk sorsát tragikusnak? Hiszen teljesíthetetlen elvárások között vergődik, érzelmi zavarát Bánk észre sem veszi, magára hagyja, Ottó és – közvetve – Gertrudis pedig kihasználja.) Számomra éppen az az izgalmas az előadásban, hogy majd minden szereplőnek megvan a maga tragédiája (sőt, a maga igazsága is), de mivel senki sem képes nagyobb léptékben, távlatokban, empatikusan gondolkodni, mindenkit csupán a saját sorsa foglalkoztat (még akkor is, ha a saját sorsát egy közösség vagy akár a haza sorsával azonosítja), a személyes

tragédia óhatatlanul ironikus fénytörésben látszódik. Az előadás hatásmechanizmusának fontos része, hogy a személyes dráma kiváltotta megrendülést a helyzet képtelenségén vagy a szereplők reflektálatlan nárcizmusán, önelégültségén, kicsinyességén való mosolygás követi. Ugyanez igaz a szövegre is, amelynek archaikussága, poézise hol súlyosabbá, mélyebbé tesz egyes szituációkat, hol humorforrásként szolgál. Mint ahogy egyszerre tragikus és komikus maga a változtathatatlannak tűnő helyzet is: nincs közös hang, nincs párbeszéd, nincs esély a valódi megbékélésre. Miközben az ötödik felvonásban megtörténik a frázispuffogtatásban kimerülő megbékélés, a következő generáció, azaz Gertrudis gyermekei és Bánk fia (akiket Melinda, Petur, Ottó, Biberach megszemélyesítői játszanak) már elkezdik gyilkolni egymást a háttérben.

P. B.: Nem gondolnék tiszta tragikumra. Inkább shakespeare-i kontrasztra vagy Lope de Vega-i tragikomédiára („A tragikust a víggal elegyítsük, Terentiust Senecával, s ne bánjuk, ha Minotaurusz lesz az eredmény."). Nagyszerű, hogy az előadás felmutatja Tiborc jeleneteinek groteszkségét, amit leírtál. Mégiscsak figyelemre méltó, hogy Katona József 1815-ben egymás mellett elbeszélő figurákat írt meg. Bezerédi Zoltán pedig tintakék overállban mint a vadászház gondnoka esendően komikusan hadovál, mégis van szívszorító benne. Még a buli egyik megbontott sörét sem tudja elemelni, pedig „elhatározta, hogy gazember lesz". Árulkodó, ahogy király és királyné felvont szemöldökkel rácsodálkozik a népre („*szemébe akad Tiborc*" – írja Katona). Hogy is került egy „paraszt" ide? Vannak még ilyenek? Endre mackónadrágban és prémes palástjában úgy néz ki, mint egy kivagyi rapper. Hát nem fenséges uralkodó?! Tehetetlen és tétova. Elek Ferenc mégis súlyt ad a király vergődésének és gyászának; beszorult az acsarkodó magyarok és merániak közé.

Bányai Kelemen Barna Bánk bánjából hiányzik a „tragikus" („Seneca"). Erről biztosan nem a szuggesztív, gazdag eszköztárral bíró színész tehet. Világmagyarázatként, közéleti látleletként érthető, dramaturgiailag viszont kétséges, hogy miért csak a nőt fészerbe záró, másokat kihallgató, privát életével törődő Bánkot látjuk (ilyen kaliberek az aktuális váteszek). Nem jelenik meg az a Bánk, akiről mindenki beszél, akiben bízik a magyar, akit fél a meráni, aki megfékezi Peturt és a békétleneket, aki Ottót „bajusza végére tűzi" (ilyen „bánok" nemigen tűntek fel manapság).

Végül rámennek mind. Az ország is, a következő nemzedék is. Említetted a marakodó gyerekeket. Fontos, hogy őket az Ottót, Biberachot, Peturt, Melindát játszó színész (Dér Zsolt, Kovács Lehel, Dankó István, Pálos Hanna) adja. Kifordulnak, és elmesélik előbbi figurájuk pusztulását. Génekbe írva a trauma. Lehet marakodni tovább. Elgondolkodtató, felkavaró, tragikus és játékos, a drámaíróhoz hű (nem véletlen sorakoztat a ravatal köré gyerekeket Katona) megoldás.

Tarnóczi Jakab és nagyszerű fiatal alkotótársai, a társulat megmászták… Nem fordultak vissza, nem sompolyogtak el mellette, vagy közölték, hogy nem lehet, talán nem is érdemes felkapaszkodni, mint teszik azt olyan gyakran klasszikusokkal. Feljutni a *Bánk bán* riasztó és bámulatos hegyormára imponáló teljesítmény.

Kovács Lehel, Bányai Kelemen Barna, Takátsy Péter. Fotók: Dömölky Dániel

VARGA ZSÓFIA

LÉVNYALÓK ÉS SZÚNYOGOK

Dramaturgi jegyzetek a Katona József Színház Bánk bánjához

Katona József 1819-ben született, eleinte tökéletesen visszhangtalan és sikertelen sorsú darabjára, a *Bánk bán*ra valamikor az 1840-es évek elején kezdték ráaggatni a „nemzeti" jelzőt.

A szabadságharc küszöbén ebben nagy szerepet játszhattak a darabban megírt nemzetiségek közti konfliktusok, különösen a magyar-meráni szembenállás, és az idegenszívű zsarnok gyűlöletének motívuma. Ráadásul a darab 1845-től – eltekintve az olyan politikai kényszerszünetektől, mint a világosi fegyverletételt követő tíz év vagy az 1940-es évek első fele – szinte folyamatosan a Nemzeti Színház műsorán volt. Fontos pillanat a nemzeti szimbólummá válásban az 1848. március 15-i félbeszakadt előadás, de az olyan politikai kísérőjelenségek is, mint 1916-ban a Hevesi Sándor rendezte előadást követő parlamenti tiltakozás a húzások és átszerkesztések ellen, vagy a közelmúltból az Urbán András előadását kísérő POSZT-botrány.[1] Molnár Gál Péter politikai eseménynek nevez minden *Bánk bán*-bemutatót: „A *Bánk bán* körüli csatározásoknak és színreviteleknek mindig több a köze a politikához, mint a színházhoz. A *Bánk bán* időről időre teleszívja magát a kor politikai nézeteivel és új arcot képes a színpadról mutatni. Fölújításai ezért ugyanannyira a szociológiához tartoznak, mint a színháztörténethez."[2]

Tarnóczi Jakab rendezővel úgy döntöttünk, nem szeretnénk a darabot nyíltan és minden elemében megfeleltetni a jelenlegi politikai helyzetnek. Úgy éreztük, ez leegyszerűsítené a konfliktusokat, pont azt az árnyaltságot veszítenénk el, amely nem engedi, hogy bárkinek is igazat adjunk, hogy jórossz differenciában gondolkodjunk, amely rávilágít, milyen régre nyúlik vissza a sértődésen és félreértéseken alapuló indulati politika kultúrája, milyen mélyen gyökereznek az előítéletek, és milyen nehéz nyíltan, egyenesen kommunikálni. Mert ennyiben viszont egy *Bánk bán*-előadás nem tud politikamentes lenni.

A darab egyik legfontosabb motívuma a kommunikáció hiánya, a megalapozatlan feltételezések, a hirtelen, dühből alkotott vélemények. Rögtön Bánk hazaérkezésének pillanatában, aki ahelyett, hogy több hónapnyi távollét után felkeresné feleségét, és egy hitvesi beszélgetéssel azonnal feloldaná a drámai konfliktust, inkább a békétlenekkel tart, és hagyja, hogy a külső tényezők meggyőzzék Melinda bűnösségéről és arról, hogy bűnbeesésében Gertrudis a legvétkesebb.

Hamar eldöntöttük azt is, hogy nem szeretnénk átírni a darabot. Szerb Antal fogalmaz így Katona nyelvéről: „Ekszatikus szóművészet. […] Hősei nem szívesen beszélnek, darabosan jön ki belőlük a mondat, és gyakran a fele benntörik, mint a darázs fullánkja. De néha, feszült pillanatokban megoldódik a szavuk, és csodálatos képekkel fejezik ki emésztő fájdalmukat. […] A feszültség nem csupán a drámai esemény függvénye. Akadnak drámák, amelyeknek a cselekménye sokkal izgatóbb, mint a *Bánk bán* késleltetett meséje – de egy sincs, amelyben a drámai nyelv annyira a végsőkig feszült indulatok nyelve volna, amelynek minden mondata annyira a vihar előtti párázattól volna terhes és villámot hordozó."[3]

Ez a költői, végtelenül tragikus nyelv tele van elhallgatással, rejtéllyel, expresszivitással és indulattal, de abban, ahogy a szereplők elbeszélnek egymás mellett, a humor is megjelenik. Az egyetlen karaktert, aki tökéletesen tiszta érvrendszerrel, egyszerűen mondja el, hogy mi a baj, senki nem hallgatja meg. Tiborc kimondja: míg a nemesek a nemzeti érdekvédelem álcája alatt saját szabadságjogaik megsértése miatt lázonganak, nekik, parasztoknak nincs mit enni, és ez minden mást felülír. Katona dialógussá szerkeszti Bánk és Tiborc kettősét, ám Bánk valójában egyik alkalommal sem Tiborc soraira „lép rá"; válaszai akár Tiborctól független belső monológként is olvashatóak. Ez a keserű humor működteti a békétlenek jelenlétét is, akik arctalan kórusként mindig arra hajlanak, amerre az előttük érvelő.

A nyelv persze sok helyen pontosításra szorult, egy-egy kifejezés, mondatszövés valóban érthetetlen volt, így apróbb javítások, a húzásokból fakadó hiátusokat betöltő szövegek

1 https://www.origo.hu/kultura/20150612-szinhaz-poszt.html

2 Molnár Gál Péter, „Ugocsa non coronat", *Mozgó Világ* 14, 2. sz. (1988): 119.

3 Szerb Antal, *Magyar Irodalomtörténet* (Budapest: Magvető, 1934), 259–260.

Dér Zsolt. Fotó: Szokodi Bea

sok helyen bekerültek. Az idegen szavaknak sokszor az indulatok tudtak egyértelmű jelentést adni. „Lévnyalóvá lettél, dicső Árpád gyümölcse, te?" – kiált fel elkeseredetten a királyné rendezte lakomán Petur, mikor látja, hogy a magyarok is vesznek a sültből, isznak a borból. Szintén Gertrudis mondja magát nyugtatólag, miután elolvassa a déli vidékeken zajló zendülésről szóló levelet: „Csak szúnyogok! Csak szőnyeget nekik!" Biberach pedig előszeretettel használja a „Páh, milliom!" és a „Piha!" kifejezéseket, amelyeknek szintén a kontextus és a színészi indulat tud jelentést adni.

A próbafolyamat egyik legnagyobb kihívása az volt, hogy a nyelvet, amelybe mi annyira beleszerettünk (miközben Nádasdy Ádám prózafordítását szentírásként forgattuk), az olvasópróba első dermedt csöndje után hogyan tudjuk a színészekkel is megszerettetni, hogyan tudnak ők rátalálni arra a játékstílusra, arra a beszédmódra, amelyben a katonai sorok érvényesen, a nézőkhöz közelien, nem deklamálva, hanem pátosz nélkül, a szöveg költői erejét képviselve szólalhatnak meg.

A húzásokon és kisebb átszerkesztéseken túl jelentősebb dramaturgiai változtatás csak az ötödik szakaszban történt, ahol a Katona által megírt számtalan mellék- és néma szereplő kihúzása mellett Tarnóczi Jakab rendezői ötlete mentén a gyerekeknek sokkal nagyobb szerepet adtunk. A gyerekeket játszó minden színész a korábban alakított szereplőjének történetéről számol be: Kovács Lehel Biberach haláláról, Dankó István Petur haláláról, Dér Zsolt pedig Ottó csúfos szökéséről és a Melinda ellen elkövetett merényletről, amelynek elbeszélésében az itt Bánk és Melinda gyermekeként megjelenő Pálos Hanna is részt vesz. Az előadás is a kispadról egymást lelökdöső gyerekek képével zárul.

Sokan említettek dramaturgiai problémákat Katona darabjának kapcsán. Érdekes ellentmondás, hogy míg a legtöbben ezeket a dramaturgiai problémákat, illetve a darab archaikus nyelvét kritizálták, sokszor pont az szülte a legnagyobb ellenérzéseket, ha ezekre a kérdésekre válaszokat keresve az alkotók változtattak a darabon.

Miért ilyen töredezett, miért hallgat el ennyi mindent? Honnan lehet tudni, ki mit hall, ki mikor hallgatózik? Miért ilyen hullámzó, hősietlen, bizonytalankodó Bánk karaktere (már Katona első instrukciója beszédes erre vonatkozóan: *„Bánk úti köntösben, zavarodva, egy szugolyban lévő ajtócskában mutatja magát*", vagy az, ahogy „*tipeg-topog*")? Miért nem lép közbe, amikor meglátja a Melinda kezét csókoló Ottót az első felvonásban? (Vörösmarty egyébként ez utóbbit 1839-ben színészi tévesztésnek vélte, azt hitte, Egressy Gábor Bánkként azért nem tudott közbelépni, mert rosszkor jött be a színpadra.) Egyáltalán miért jön vissza Bánk („Vad indulat, mért kergetsz vissza ismét?"), miután elmondja, hogy követni fogja a békétleneket? Miért nem látjuk Izidórát, ahogy rányit Ottóra és Melindára? Mi történt pontosan a hálószobában? Miért nincs Bánknak és Melindának közös jelenete egészen a harmadik felvonásig? Hogyan telhet el egy nap a harmadik és a negyedik felvonás között, mikor a harmadik felvonás végén Bánk elindul Gertrudishoz, a negyedikben pedig odaér? Miért használ Katona olyan „olcsó" dramaturgiai trükköket, mint az „ajzópor"?

Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket próbáltunk az előadásban megválaszolni. Számos hibát mi nem tekintettünk hibának. Bánk karaktere nem ellentmondásos, a bán csupán sokáig döntésképtelen, és apró lépésekben jut el odáig, hogy kezet mer emelni Gertrudisra. Az egyetlen problémája, hogy mindezt sűrű filozófiai eszmefuttatásokkal tarkítva teszi, emiatt muszáj húzni a szövegéből. Az „ajzópor" nem oka Melinda hűtlenségének, inkább csak olaj a tűzre. Melinda nem azért csalja meg Bánkot, mert bedrogozzák, hanem azért, mert hónapok óta egyedül van a gyerekével a királyi udvarban, testvérein kívül az összes rokona meghalt, és Ottó az első, aki valóban kíváncsi rá. Gyűlöli magát érte, de nem tud ellenállni annak a figyelemnek, amely Ottó felől érkezik.

A leskelődés, a megfigyeltség, a hallgatózás pedig a szűkülő tér és a nyílásokkal teli, kazettás falak révén állandó szervezőeleme lett a játéknak. A vadak és vadászok, tetemek és trófeák között rettegő, szorongó alakok bolyongásának.

BORGOS ANNA – PETHŐ TIBOR

SZALÁNCZKY ÉVA HIÁNYA

Galgóczi Erzsébet: Törvényen belül – Narratíva produkció

Borgos Anna: Az előadás délutánján újraolvastam (újra átlapoztam) Galgóczi kisregényét, utólag nem tudom, más lett volna-e az élmény, ha nem teszem. Az az igazság, hogy én leginkább az általam egyébként igen szeretett regény gyengéit (rossz mondatait, pátoszát, olykor sematizmusát) láttam felnagyítva a színpadon, az erősségeit, erejét sajnos nagyon kevéssé. A pátoszt, a korhoz kötöttséget a rendezés időnként iróniával próbálta ellensúlyozni, ami többnyire inkább kínosra sikeredett.

Az alapanyag egy ötvenes évek végén játszódó regény 1980-ból, amely *akkor* politikai és szexuális tabukat feszegetett, a kettőt (a politikai és szexuális „elhajlást", kívülállást és önfelvállalást) egymásra vetítette. Az előadásban ennek a súlya, tétje (számomra) nem jött át, valahogy a levegőben lógott minden jelenet. A szöveg sem mint kordokumentum, sem mint lehetséges mai közlendő nem érvényesült, bár a próbálkozás mindkét irányban érezhető volt (kiszólások a közönségnek, például Blindics őrnagy: „Én az egész értelmiségre haragszom…").

Persze Makk Károly filmadaptációja, az *Egymásra nézve*, amelynek Makk-kal együtt Galgóczi volt a dramaturgja, szintén meghatározó – a regénynél is markánsabb – előképem volt. Annak az ereje (és erotikája) itt szintén alig érintett meg. Kérdés persze, mennyire szánta a rendező pusztán „adaptációnak" az előadást. De ha valami másnak szánta, amihez a regény csak apropó, akkor azt a mást sem nagyon érzem meggyőzőnek.

Az előadás nagyrészt férfiak körül forog, akik (a csak hangjával felidézett) Szalánczky Éva körül forognak. Persze a regény (és a film) is utólag rekonstruálja az alakját leveleken, a hozzá kapcsolódókon keresztül, de ott határozottan megjelenik az ő arca, hangja, személyisége is. Itt az ő hiányában kevéssé érthető, érzelmileg nehezen követhető a többiek hozzá való viszonya is. Persze lehet létjogosultsága egy ilyen perspektívának – azt megmutatni, ahogyan mások rajta keresztül saját magukat bemutatják, elhelyezik, de… ez számomra dramaturgiailag és színészileg sem működött eléggé hitelesen

Friedenthal Zoltán, Terhes Sándor, Kárpáti Pál (hátul), Pető Kata és Hajduk Károly (elöl)

Pető Kata. Fotók: Juhász Éva

az előadásban. Mintha a színészek nem nagyon kaptak volna fogódzókat a figuráikhoz (ráadásul egyszerre többhöz), vagy az instrukciók talán túlságosan széttartóak voltak, és így inkább csak az igyekezet érződik az egyes jelenetekben.

Nem derült ki számomra, mi az előadás tétje, miért volt fontos a rendezőnek elővenni ezt a szöveget. Marosi főhadnagy személyes önkeresése, hiúsági drámája érdekelte? A szétesett és/vagy megalkuvó életek felmutatása, a határfeszegetés tragikus kimenetele a diktatúrában? A könyv és a Makk-film mindezeket kibontja, az előadás igazán egyiket sem, de lehet, hogy előzetes ismeretek nélkül jobban, másképpen hat.

Pethő Tibor: A színpadi változat a kisregényhez képest igyekszik nyomatékosítani Marosi főhadnagy személyes érintettségét, nemcsak a szerelmes férfiét, de a gyilkosság, Szalánczky Éva halála miatt önmagát vádló katonáét is. Feltehetően ezért változtatták meg Éva halálának körülményeit: nem a határőrök lőtték le a déli határzónában, mint Galgóczi Erzsébetnél, hanem a Marosi felügyeletével telepített aknák tépték szét az osztrák határon. A főhadnagyot tehát nemcsak a szeretett ismerős miatti fájdalom, hanem jóval hangsúlyosabban a lelkiismerete indítja arra, hogy saját szakállára nyomozni kezdjen. Ehhez képest azonban a belső lelki küzdelem, az önvád zavaróan hiányzik Marosi színpadi alakjából. (Bár Hajduk Károly játéka egyike a legjobbaknak, a rendezés következetlensége éppen az ő olykor szinte hetykére hangolt figurájában érhető tetten.)

Felveted a kérdést, hogy mi motiválhatta a *Törvényen belül* színpadra állítását. Tény, hogy a kisregény a nyolcvanas

Mi? Galgóczi Erzsébet: Törvényen belül
Hol? Radnóti Tesla Labor
Kik? Hajduk Károly, Pető Kata, Friedenthal Zoltán, Terhes Sándor, Kárpáti Pál / Dramaturg: Németh Gábor, Komán Attila / Zene, hang: Gryllus Ábris / Koreográfus: Raubinek Lili / Jelmez, maszk: Nagy Fruzsina / Látvány: Jankó Mátyás / Konzulens: Kovács D. Dániel, Hegymegi Máté, Pass Andrea / Rendező: Szenteczki Zita / Narratíva produkció

évek elején a szexuális másságot érintő (befogadó jellegű) nyíltságával joggal kelthetett feltűnést; felháborodást talán kevésbé, hiszen Galgóczi Erzsébet meggyőződését követve a kérdést támogatólag igyekezett nemcsak proponálni, de végeredményben szervesen beilleszteni a szocializmus keretei közé. (Akár a *Szent Kristóf kápolnájá*ban a vallást/egyházat összeegyeztetni az akkori világgal.) Ma ez a kérdésfeltevés irreleváns. Egyrészt nincs szocializmus, másrészt a szexuális/nemi identitásokról teljesen másként (többet és összehasonlíthatatlanul nyíltabban) beszélünk, mint a nyolcvanas évek elején. Mint ahogy minden másról, amit Galgóczi valóban bátran beleírt a kisregénybe például az ötvenes években elnyomott két osztályról, a munkásokról és a parasztokról, az 56 utáni megtorlásokról és lelki kínokról, vagy akár arról, hogy a főhősnő-áldozat, Szalánczky Éva forradalomnak tartotta a felkelést. Az azóta többszörösen át-, be- és kifordult világról mintha valóban alig vett volna tudomást a rendezés. Az alkotók próbálták ugyan lazítani a korabeli kereteket, ám ennek az eredménye meglehetősen felemás. Marosi például úgy vonja felelősségre a *Nép és Kultúra* főszerkesztőjét, a börtönviselt Erdőst, hogy miért nem közli Szalánczky Éva rendszerkritikus cikkeit az ötvenes évek végén, mintha határőrtiszt létére legalábbis a Marsról érkezett volna. A történelmi hitelesség is részlegesen, ám zavaróan csorbát szenved.

B. A.: Igen, a szándék világos, hogy Marosi személyes drámája kerüljön a középpontba. Csakhogy azzal, hogy Szalánczky Évát kiveszi a képből (illetve közvetetté teszi), a rendező épp a legerősebb figurától fosztja meg az előadást. Ráadásul az összes többi női szerepet is (nem igazán világos koncepció alapján) egyetlen színésznőre (Pető Katára) osztja, aki sajnos meglehetősen halvány és súlytalan a szerepeiben, de ez részben szintén a rendezői elgondolás hiányát sejteti. A magam részéről a különböző színűre festett arcokat és a (minimál)díszletként szolgáló gipszkezeket sem tudtam értelmezni – talán te szakmabeliként inkább.

P. T.: Szalánczky Éva hiánya szerintem nem feltétlenül baj; alakjában, amely szimbólummá válik, ezáltal sokkal több erő, játéklehetőség rejlik. Éva tehát titkos és profán kultusztárgy Marosi szemében éppúgy, mint a többiekében a rendőröktől a főszerkesztőig egy elviekben racionális eszmei alapú diktatúrában.

A díszlet központi eleme ugyanakkor időben előrelépve a szocializmus utolsó évtizedeire utal. A tér közepén a kor jellegzetes utcai öntöttbeton virágágyásának szürkésfeketére mázolt másolata áll, amely multifunkcionális, lehet lakás- és kocsmabelső, akár iroda is. Szimbólumként pedig leginkább koporsónak tekinthető (ezen a ponton találkozik a szöveg keletkezési ideje a cselekmény idejével). A koporsó ebben az értelemben egyszerre Éváé, a rendszeré, tágabb értelemben az előadás kivétel nélkül megnyomorított szereplőié, s persze azoké a magányos, feltehetően erőszakkal leszakított kézfejeké (Szalánczky Éva sorstársai is lehetnek akár a hozzájuk tartozó halottak), amelyek a koporsó-virágtartó körül tűnnek fel. A szereplők a kézfejekkel telefonálnak, jeleként a borzalom, a rendkívüli természetessé válásának. Kétségtelen, hogy a kor atmoszféráját hiteles mélységében állítja elénk Szenteczki Zita rendezése – ami problematikus, az maga a kor. Erről már beszéltünk, de hadd térjek rá vissza egy pillanatra.

A darabbeli két, a nyolcvanas években kifejezetten tiltott téma – a szexuális irányultságok szerepe és az 1956-os forradalom, illetve a szocializmus „nehezen keresztülvihető reformáltsága" – mára elvesztette újszerűségét, mint említetted, e tekintetben legfeljebb mint kordokumentum érdekes. Ennek vannak egyéb dramaturgiai következményei is. Kíváncsian vártam, mikor, milyen előkészítés után hangzik el a színen először, hogy Szalánczky Éva meleg. Igen későn, és sajnos a nyolcvanas évek füléhez hangoltan: amit eddig csak homályosan sejtett a néző, arra megfelelő időhúzás és előkészítés után megerősítő reflexiót küldött az előadás. Mindezt a mai befogadó a kisregény ismerete nélkül is szinte a kezdetektől tudhatta; mintha a rendezés nem lett volna képes elszakadni az eredeti szöveg keletkezési idejétől, a nyolcvanas évek értő és érzékeny értelmiségi közegétől. Hogy mindezt hogyan lehetett volna nem csupán kordokumentumként tálalni, nem tudom, de feltételezem: a szerkezeten, esetleg az események menetén is radikálisabb módon kellett volna változtatni.

B. A.: Igen, az elképzelés (Szalánczky mint hiány, „projekciós felület") elvben izgalmas, és egybevág a regény szellemével is, de ez a lehetőség a színpadon valahogy mégsem működött, Éva szimbólumként, idealizált figuraként nem tudott elég hitelessé és erőteljessé válni. Ahogy a kordokumentum és a mai érvényesség/áthallások összehozását sem sikerült igazán megoldani – ehhez talán tényleg több, markánsabb eltolás kellett volna az eredetihez képest.

Érdekesebb és aktuálisabb lett volna egy kicsit kibontani a határátlépések, lázadások és az internalizált normák viszonyát Éván keresztül. Azt az ellentmondást, amit a könyv is magában rejt: Szalánczky ugyan a megtestesült bátorság és lázadás, leszbikusságát mégis betegségnek tekinti – részben talán valóban azért, mert így lehet igazán „tragikus hős" (ahogy Blindics őrnagy véli), de azért is, mert még ő sem tudja kivonni magát a heteronormatív stigmák alól. Ebben az önpatologizálásban a korszak orvosi és társadalmi megítélése tükröződik. És Éva valóban nem is lát pozitív, élhető mintákat maga körül. Voltaképpen Blindics őrnagy (a szerző egyik szócsöve) felvilágosultabban gondolkodik a homoszexualitásról, mint maga Szalánczky, hiszen nem tartja betegségnek a saját nem iránti vonzalmat (bár ő is egyfajta tünetként, a lázadás tüneteként kezeli Szalánczky leszbikusságát). A maga módján, kevésbé élesen, de a többi szereplő is ezzel az alkalmazkodás/ellenállás dilemmával egyensúlyoz vagy küzd, és ezzel küzdünk ma is sokszor.

Az már az előadástól távolabb vezető kérdés, hogy ez a viaskodás mennyire volt Galgóczi sajátja, Szalánczky mennyire az ő kissé idealizált írói alteregója, a többi szereplő Módra Magdától Marosiig pedig mennyire az ő lehetséges énje, szócsöve. Illetve hogy a közösségi megszólalás kissé didaktikus missziója és a személyes hang, feltárulkozás szükséglete, ezek küzdelme hogyan üt át a szövegen; a személyes és a politikai egyébként teljesen releváns összekapcsolása hogyan tud szervesen beépülni a szövegbe. Ezt az egymásba fonódást nem teljesen sikerül megoldani a regényben – és az előadásban sem.

BERECZ ZSUZSA

BAL, JOBB – ÉS AMI AZON TÚL VAN

Balra át, jobbra át. Művészeti és politikai radikalizmus a Kádár-korban – Blinken OSA Archívum, Centrális Galéria

Csak üdvözölni lehet, hogy miközben a Kádár-kor hivatalos emlékezetét a retró uralja, és a beatkorszak nagy öregjei sorra tartják megélhetési emlékkoncertjeiket, érezhetően erősödik az újraértékelés igénye, és példának okáért Y generációs kutatók kérdeznek rá, mit is jelentett a reálszocializmusban a művészeti-politikai radikalizmus.

Nagy Kristóf és Szarvas Márton CEU-s doktori témáikat egyesítve nemrégiben az Orfeo és az Inconnu művészcsoportoknak szenteltek összehasonlító kiállítást az OSA Centrális Galériájában. A kutatók két olyan kollektíva munkáját hívták elő a Kádár-kor ködéből, amelyek más alternatívákat képviseltek a rendszeren belül, mint mondjuk a neoavantgárd, ami a művészeti ellenállás hívószavaként égett be a hazai és nemzetközi művészettörténetbe.

„Mindenki annyira lesz radikális, amennyire azzá teszik a jól kiérlelt körülmények" – mondja a bejárat mellé a padóra helyezett felirat a *Balra át, jobbra át* kiállítás látogatójának. A mondat (amely egyébként az Inconnu csoport egyik 1980 körüli szamizdatjából származik) mintegy kutatási tézisként kíséri végig a kiállítást, amely nem is annyira kiállítás, mint inkább installatív kutató- és olvasótér. A kurátorok alaposan kiválogatott, de így is alig befogadható mennyiségű anyagot mozgatnak meg a korabeli újságcikkektől és levelektől a fotókon és grafikákon át az agitatív poszterekig, színlapokig és bábrekonstrukciókig. A térben négy témasziget segít tájékozódni, ezek: a két művészcsoport politikai/ideológiai nézetei, élet és művészet egyesítésére tett kísérleteik, az amatőr művészethez való kapcsolódásuk, illetve a közösségen belüli férfi-nő viszonyok.

A következőkben röviden áttekintem, milyen körülmények között fejtettek ki ellenállást ezek a csoportok, és mindezt mai relevanciájukat keresve teszem. A kurátorok szociológiai-történeti szempontú munkája mellé aktuális művészeti szempontokat próbálok helyezni. Szövegem ezért nem kiállításkritika, inkább személyes kutatási napló, amely a kurátorok eredményeivel való párbeszédre törekszik, nem pedig munkájuk minősítésére.[1]

1 A téma alaposabb elemzését a Kreatív Európa Program támogatásával zajló „Szabad Európa TV" című projekt tette lehetővé.

Ellenállás a három T között

Az Orfeo a hatvannyolcas diákmozgalmak idején alakult, és 1978-ra oszlott fel teljesen – épp akkor, amikor az Inconnu története kezdetét veszi. Így a két csoport működése egyben két korszakra, egyúttal a hatalommal való szembenállás két variánsára is rávilágít.

Fontos, de csöppet sem kirívó sajátossága a rájuk jellemző ellenállásnak, hogy az egyik esetben sem jelentett egyértelmű különállást és/vagy kirekesztést. Az Orfeo története konkrétan a Képzőművészeti Egyetem KISZ-bizottságában vette kezdetét. Ennek volt elnöke a hatvanas évek végén Bálványos Huba, és tagja Komjáthy Anna, Kiss Mihály, Fábry Péter és Lóránt Zsuzsa, valamint az a Malgot István, aki a hatvannyolcas maoista per[2] negyedrendű vádlottjaként meghatározó szerepet játszott az egyetemi újbalos közegben. A tagok visszaemlékezései szerint a képzőn működő KISZ-szervezetben a hivatalos kultúrpolitikához képest ekkoriban progresszív szemlélet uralkodott. A fent említett fiatalok a humanista marxizmus talaján, a harmadik világ antikolonialista szabadságmozgalmaiból inspirálódva képzelték el a reálszocializmus megreformálását, és az intézményesült művészettől elfordulva a populárisabb bábszínház műfajával kezdtek kísérletezni. Munkásotthonokban léptek fel, majd a kőbányai ifjúsági klubban kaptak állandó helyet.

A kor ellenállási kultúrája számára meghatározó jelentőségű volt az ekkoriban felívelő amatőrmozgalom. A hatvanas évek végén egymás után alakultak a különféle önszerveződő kulturális csoportok, amelyek a bőségesen rendelkezésre álló művházak és ifiklubok infrastruktúrájára támaszkodtak. Ami nem fért meg a művészeti intézményrendszerben, az itt helyet kaphatott, ezért önmagát gerjesztő szabadelvű mikrokultúra jöhetett létre. Ekkoriban különböző egyetemeken, üzemekben, iskolákban, termelőszövetkezetekben körülbelül négyezer amatőrcsoport működött, amelyek nagy része ünnepi és alkalmi műsorokat készített. Emellett néhány száz többé-kevésbé rendszeresen dolgozó együttes és mintegy két tucat színházszerűen működő csoport tevékenykedett.[3] Maradandó hatású előadások fűződnek többek között az Universitas Együtteshez és a Szegedi Egyetemi Színpadhoz, vagy Halász Péterék Kassák Ház Stúdiójához. Hogy ez a működésmód milyen kompromisszumokkal járt és milyen szorongató légkörben zajlott, azt nagyszerűen bemutatja Gazdag Gyula *A válogatás* című dokumentumfilmje, amelyet az OSA kiállítóterében is meg lehetett nézni (és online is elérhető[4]).

A hatalom gyanakodva figyelte a hatvannyolcas szellemiségű közeget, amelynek olyan figurák voltak az ikonjai, mint Che Guevara. Az ő „álneve" az Orfeo is, mégpedig Györe Imre *Orfeo szerelme* című népi játékában, amelyből a bábcsoport az első előadását készítette. Györe az 1958-ban megjelent *Tűztánc* antológiából lett ismert, amelynek lelkesen baloldali szerzői a forradalmár művész alakját akarták újraírni. Az orfeósok is egységben látták a forradalom és a művészet szerepét, és kísérletező munkáikon keresztül mágnesként vonzották magukhoz azokat a fiatalokat, akik nem akartak bekapcsolódni a reálszocializmus intézményes művészeti életébe, termelési struktúráiba, családmodelljébe.

A Györe-darab kapcsán ismerkedett meg a csapattal Fodor Tamás, aki a brechti tandarabok epikus-elemző szemléletét hozta magával, és kapcsolta össze a közösségi alkotás módszerével. A munka minden résztvevője egyben aktív kutató is volt, az előadások létrehozása pedig a benne játszók közös tanulási, fejlődési folyamata, amelynek fontos mozzanata, hogy mindenki olyasmit próbált ki, amiben nem „profi".[5]

A bábcsoportból 1971-ben Fodor vezetésével kivált egy külön színházi stúdió, illetve egy zenecsoport,[6] egy szociofotós és egy grafikus csoport is. Az öt sejtre szakadt társaság 1972 és 1974 között Pilisborosjenőn két házat is felépített, amelyek közös próba- és élettérként szolgáltak. Az építkezés, az önképzés és a művészeti munka által strukturált mindennapokat különféle személyi és ideológiai ellentétek, szexuális kizsákmányolásban is megnyilvánuló hatalmi egyenlőtlenségek árnyékolták be. Ebbe az érzékeny helyzetbe robbant be egy lejárató kampány, amely az akkori Magyarországon nem volt példa nélküli: 1972 tavaszán erkölcsi és politikai ügyben indítottak vizsgálatot az Orfeo ellen, ugyanannak az évnek októberében pedig a KISZ központi lapjaként működő *Magyar Ifjúság* hasábjain Szántó Gábor tollából lejárató riport jelent meg „Orfeo az álvilágban" címmel. Szántó családellenességgel és züllött erkölcsiséggel vádolta a csoportot, azon belül is főként az alapító Malgot Istvánt. A cikket a korban élénknek számító sajtóvita követte, végül a Népművelési Intézet élén álló Vitányi Iván vette védelmébe őket. Ennek ellenére az ország valamennyi művelődési házából kitiltották az Orfeót, és csak egy illegális kommunista ismerősüknek köszönhetően kaptak fellépési lehetőséget a Duna Cipőgyár művházában. Az erózió visszafordíthatatlan volt. A belső ellentétek és a külső nyomás hatására egyenként váltak le a csoportok az Orfeóról: 1974-ben megalakult a Stúdió „K", a bábcsoportot pedig 78-ban a hatalom megbízható emberének számító Gyurkó László vette szárnyai alá a Huszonötödik Színházban, majd az ebből alakuló Népszínház különálló utazó társulataként.

Az Orfeo-üggyel párhuzamosan sorra hátráltak ki a közművelődés intézményei a hasonló csoportosulások mögül. A néhány évvel korábban indult erjedési folyamatot 1975-re sikerült elfojtani. Betiltások, perek, illegális március 15-i tüntetések, Galántai György balatonboglári tűrt, majd betiltott kápolnatárlatai (1971–73), a Lukács-tanítványok (akik közül Heller Ágnes és Tordai Zádor rendszeres meghívottjai voltak az Orfeo rendezvényeinek is) oktatástól való eltiltása, Halász Péterék emigrációja (1976) – egy folyamat beszédes mérföldkövei ezek.

Az a fajta elkötelezett művészet, amelyet az Orfeo is képviselt, a hetvenes évek végére ellenőrzés alá került, a rendszer megtűrt részévé vált. Haraszti Miklós már 1980-ban megfogalmazta, hogyan bontakozott ki fokozatosan „a cenzúra esztétikája", hogyan vált a hivatalos művész a szabadság privilegizáltjává, az általa megfogalmazott társadalmi utópiák és közösségi értékek pedig akaratlanul is egy privilegizált osztály művészetévé. A hasznos művész, cserébe azért, hogy az Ügyet szolgálhassa, szerződést kötött az állammal, feladva forradalmi

2 1968-ban Pór György és Dalos György körét ún. maoista összeesküvés vádjával perbe fogták. Malgot a „maoista per" negyedrendű vádlottja volt, de végül csak felfüggesztett büntetést kapott.

3 http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html

4 https://www.youtube.com/watch?v=uLrz-s1LYKI&feature=emb_title. A film nem tesz mást, mint pontosan rögzíti annak a folyamatát, ahogy egy csepeli KISZ-bizottság beatzenekart keres, és a váratlanul sok, kilencvenöt jelentkező közül kiválasztja azt az egyet – természetesen ideológiai-bürokratikus szempontok alapján.

5 Fodor Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje 1.", *szinház.net*, 2019.11.11.

6 Az Orfeo zenecsoport a 70-es évek elején jelentős sikereket ért el, kijutottak pl. a berlini politikai dalfesztiválra (Festival des Politischen Liedes), amelynek hatására a polbeat és a magyar népdalok ötvözésével sajátos stílust kezdtek kialakítani. 1972-ben majdnem a *Ki mit tud?* országos vetélkedőjét is megnyerték, ám – ahogy Vas János Panyiga a kiállításon is szereplő visszaemlékezéséből kiderül – ezt nem engedhette a hatalom.

Fotók: Bényi Andrea / Blinken OSA

igényeit. Az ekkoriban is létező avantgárd pedig vagy emigrációba kényszerült, vagy autonomista művészeti zárványként élhetett tovább.

Az Inconnu csoport munkája ebben a sajátos, hetvenes évek végi környezetben gyökerezik: az avantgárd és az elkötelezett művészet forradalmi potenciáljának kifulladásában, a gulyáskommunizmus fogyasztás- és individualizmusközpontúságában, cinikus jogállamiságában, bürokratizmusában.

Az 1978-ban Szolnokról induló autodidakta fiatalok eleinte még kapnak ugyan helyet művházakban, de a neoavantgárd (főként Hajas Tibor, Szentjóby Tamás, Halász Péter, Hermann Nitsch) hatása alatt álló provokatív, néha önsanyargató performanszaik mindenhol kiverik a biztosítékot. Az alapító Bokros Péter, Csécsei Mihály és Molnár Tamás, majd a hozzájuk kapcsolódó Pálinkás Szűcs Róbert, Philipp Tibor és Serfőző Magdolna az akkori „state of the art" hálózatosodási módszerével, mail arton keresztül építenek maguk számára hazai és nemzetközi közeget, és bekapcsolódnak Galántaiék mail artos köreibe is. A kultúrrendőrség ezt nem nézi jó szemmel, és 1979-80-tól kezdve állambiztonsági megfigyelés alatt tartja őket. A csoport erre sajátos trükkel válaszol, ami névadó gesztussá válik: nem létező címekre küldik leveleiket, feladóként pedig azt a címet tüntetik fel, ahova a levelet valóban szánják. Így a Magyar Posta ingyen és bérmentve szállítja ki, azaz küldi vissza a feladónak a küldeményeket, „Ismeretlen/Inconnu" bélyegzővel.

A trükk és a provokáció az Inconnu egész további munkáját meghatározza. De az underground lét náluk sem zárja ki a hivatalos intézményrendszerrel való együttműködést. Ameddig lehet, használják a rendszer infrastruktúráját (Szolnokról például kitiltják őket a 80-as évek elején, de még ezután is tudják használni a helyi művház felszerelését szitázásra). A növekvő hatósági nyomásra reagálva művészetük egyre inkább nyílt köztéri, politikai akcionizmusba fordul. A folyamatos lehallgatást és megfigyelést esetenként kijátszva szándékosan dezinformálják a hatóságot a következő akciók helyéről. Szamizdatgyártásba, matricák, röplapok készítésébe fognak, és tudásukat ellenzéki szerveződések szolgálatába állítják: számos kiadvány arculatát ők tervezik, de részt vesznek terjesztésben, sokszorosításban, különféle akciókhoz kötődő beszerzésekben is. A börtönt bűnügyi filmekbe illő trükkökkel, néha autós üldözés árán ússzák meg, de természetesen így sem kerülik el a folyamatos zaklatást, felelősségre vonást. Saját óbudai lakásukban szerveznek kiállításokat és politikai eseményeket 1984–1985-ben Artéria Galéria néven, de elvétve közintézményekben (Fiatal Művészek Klubja, Bercsényi Klub) is meg tudnak jelenni.[7]

A pártbürokráciával szembeszegülő, alulról szerveződő népmozgalom lehetőségét az Inconnu – nagyrészt Krassó Györgyhöz fűződő barátságuk révén – ötvenhat tematikájában találja meg, ezért a nyolcvanas évek derekától egyre több munkájuk foglalkozik a forradalom örökségével. Leghíresebbé 1989-es akciójuk vált, amikor az ötvenhatos kivégzettek nyughelyére, az Új köztemető 301-es parcellájába háromszázegy kopjafát faragtak. Az akció ritkán említett, pedig nagyon fontos mozzanata, hogy a kopjafák elkészítéséhez a művészek nemzetközi közadakozási akciót hirdettek, majd az adományozókat arra kérték, írják meg, küldjék el nekik személyes ötvenhatos emlékeiket. A felhívásra összegyűlt, magánemberektől származó, kötetnyi (!) szöveg, vallomás, vers és dokumentum ötvenhat máig egyedülálló nem hivatalos (mondhatnám úgy is, közösségi) megemlékezésének tekinthető[8] – sajnos az akciónak ez a közösségi vonatkozása a kiállításon sem kerül megemlítésre.

Krassóval együtt az Inconnu is élesen bírálta a rendszerváltás folyamatát, amelyben a késő Kádár-kori elit átmentését és az Egyesült Államok érdekeinek érvényesülését látták. A Krassóféle Magyar Október Párthoz hasonlóan ötvözték a politikai humort és a populizmust, és mintegy az „ellenzék ellenzékeként" kritizálták a kerekasztal-tárgyalásokat, amelyek a munkásság kizárásával folytak. Az Inconnu nyolcvankilenccel fel is oszlott – az új társadalmi-gazdasági légkörben, profi (fizetett) művészként nem akarták folytatni munkájukat.

Partizán realizmus

Míg az Orfeo politizálta a művészetet, az Inconnu fő eszköze a politika esztétizálása volt. „Nem volt sem állásunk, sem pénzünk, de még útlevelünk sem, hogy elmenekülhettünk volna. Lehallgatták lakásunkat, megfélemlítették vagy beszervezték ismerőseinket és barátainkat, de nem adtuk fel. […] Ebben a fokozódó elnyomásban egyre inkább szent üggyé vált számunkra a sajtószabadság és az elnyomott, de szervezkedni képes szabad ember belső rendje, célja és akarata. Megszületett a politikai művészet (BM/Botrány/Belügy Művészeti frakció) teóriája és ideológiája. A párttal, a bürokráciával, a hivatalokkal való szembenállás polgárjogi ethosza."[9]

Szembenállásuk tehát egyszerre volt politikai, esztétikai és egzisztenciális természetű. Ennek jó példája lehet az ötvenhatos forradalom harmincadik évfordulója kapcsán indított

7 Molnár Tamás az Artéria Galériáról így emlékezik meg 2016-ban a *kuruc.infó*nak adott interjújában: „Itt nyílik kiállítás először a magyar szegénységről, itt mutatjuk be először a mártírhalált halt lengyel pap, Popieluszkó atya életét és munkásságát, itt mutatjuk be először a lengyel Harcoló Szolidaritás dokumentumait, itt tartunk először interaktív ‚56-os megemlékezéseket és könyvbemutatókat. 1985 októberében az Artéria Galériában Krassó Györggyel közösen szerveztünk '56-os megemlékezést, ahol többek között Rácz Sándor, Pákh Tibor, Mécs Imre emlékezett a forradalom eseményeire és a megtorlás áldozataira. Közben segítjük Rácz Sándor vidéki előadásait, valamint Krassó Magyar Október Kiadóját és a Nagy Jenő által szerkesztett Demokrata folyóiratot. Itt, ezekben az időkben ismerkedünk meg a szélesedő nemzeti ellenállás ma már sajnos elfeledett alakjaival: Az Égtájak Között c. egyetemi lap szerkesztőivel, a Szolgálatmegtagadó mozgalom tagjaival, a Republikánus Kör emblematikus alakjaival". Forrás: https://kuruc.info/r/6/165336.

8 Király Ildikó, szerk., *Kopjafák és vallomások. Levelek 1956-ról*, Szeged: Csapó és Társai Informatikai Kft., é.n. [1989]. Lásd még ehhez Molnár Tamás személyes megemlékezését.

9 Molnár Tamás Képtelenség, *Torzó a hatodik koporsóban*, www.facebook.com/notes/molnár-tamás-képtelenség/torzó-a-hatodik-koporsóban/1848990088478915/, hozzáférés: 2020.02.21.

nemzetközi művészeti szolidaritási akció. A *Harcoló város* címmel hirdetett kiállításra érkező műalkotások egy része meg sem érkezett, és a hatóságok a meglévőket is elkobozták a megnyitó napján. A kiállítást Philipp Tibor lakásában így is megnyitották, és az elkobzott műalkotások helyére a rendőrségi határozatok fénymásolatait tűzték. Egyszerre volt ez tehát politikai megemlékezés, rendhagyó művészeti esemény és polgári engedetlenségi akció.

Az élet és a művészet ilyesfajta szintézise, a valóság esztétikai alakítása (dizájnprojektté avatása) valójában a történeti avantgárdban és az orosz konstruktivizmusban gyökerezik.[10] Az orosz konstruktivisták vélekedtek úgy, hogy a proletár művészet tökéletes műalkotásai nem mások, mint a kommunista mindennapi élethez tartozó tárgyak, amelyek saját funkcionalitásukon, etikai mondanivalójukon kívül nem tartalmaznak semmi dekoratív, hazug többletet. Az Inconnu csoport az etika és az esztétika egyesítésének ezt a 20. század eleji forradalmi projektjét képviseli, egyben ironikusan ki is forgatja, amikor a totális állam működését önleleplező „object art"-tá, a kádárista bürokrácia által formált hétköznapokat pedig totális művészetté avatja. Egy elnyomó társadalmi környezetben a szabadság egyetlen megnyilatkozási lehetősége számukra a kreativitás, az adottnak vélt dolgok abszurditásának, belső humorának megmutatása. Egyik manifesztumuk szerint a politikai művészet célja létrehozni „a Társadalmi Munka Művészetét, a Beadvány, a Kérvény, a Panasz Művészetét, a Nyomozás és Kihallgatás Művészetét, a Börtön Művészetét, a Tiltakozás Művészetét […], a totális jelenlét kreatív művészetét".[11]

Az Inconnu ilyesfajta törekvését legjobban partizán realizmusként lehetne leírni. Realizmus, mert témája és alapanyaga „a valódi/pszeuditás alatt lévő valóság. Valódi ez a realitás, hiszen feltárul elénk egy autokrata csontváz zörgő struktúrája, melyet felvillanó röntgenképekként mutatnak be a bürokratikus intézkedések aktafelhői".[12] Partizán, mert egy elfoglalt, ellenőrzés alá vont területen hozza létre a radikális különállás tartományát. Bakunyinra hivatkozva az Inconnu is azt vallja, hogy az állam csak hódító állam lehet. Az igazi művész pedig „mindig partizán, aki fellép a valóság ellen, kritikusi álláspontot foglal el vele szemben". Az Inconnu kritikája egyben elitkritika is, a „seggnyaló" művésztársadalom kritikája.[13] Az OSA kiállítóterének falára is felkerült az egyik manifesztumukból származó mondat: „A politikai művészet nem támaszkodhat a réteg jeleivel felruházott értelmiség osztályára, hiszen ezek kapcsolata a mindenkori uralkodó hatalommal bensőségesen szoros és együttműködő."

A politika esztétizálása nem válik a politikus cselekvés gátjává, sőt, inkább új lehetőségeket nyit meg az előtt. Az Inconnu színt és humor vitt kora politikai dizájnjába a demokratikus ellenzék és a nyolcvanas évek végének környezetvédelmi mozgalma oldalán. Könnyen érthető és fogyasztható, a humortalan pártpolitika abszurditását vizuális gegekkel kicsúcsosító grafikáik, szóvicceik – „Kísérlet járja be Európát", Csernobil kapcsán a „Csak egy ugrás volt a sugár", vagy rövid életű újjáalakulásuk után, 2003-ban, a paksi atomerőmű tervezett bővítése kapcsán a „Paks Americana" – ma is ülnek. A bős–nagymarosi vízlépcsőt hatalmas koponyaként ábrázoló „Üdvözlet a Dunakanyarból" feliratú grafikájuk pedig önálló életre kelt, és különféle vízlépcső-ellenes kiadványok illusztrációjaként tért vissza. A demokratikus ellenzékkel való termékeny együttműködés jelének tűnik például, hogy olyan figurák megfogalmazásaiban is feldereng az Inconnure jellemző humor, mint Kőszeg Ferenc, aki a *Beszélő* egyik 1984-es számában néhány hatóságilag elkobzott szamizdat kapcsán így fogalmaz: „A szolnoki rendőrség újabb műtárgyakkal halmozta el a politikai művészet szolnoki híveit." Itt érdemes újra elővenni a kiállítás mottójaként már idézett mondatot: „Mindenki annyira lesz radikális, amennyire azzá teszik a jól kiérlelt körülmények." A kijelentésnek nem csak determinisztikus olvasata van. Ha az adott rendszert radikális életellenes projektként fogjuk fel, akkor az ellenállás minden embernek lehetőségévé, sőt (potenciálisan) szükségletévé válik. Az Inconnu szövegeiben rendre visszatérő gondolat, hogy a totális államban is lehetséges a szabadság, mégpedig a hatalom gépezetét tükröző, azzal szembeszálló kreativitásként. A művész utat törhet és példát mutat a tömegeknek.

Radikalitás balon és jobbon túl

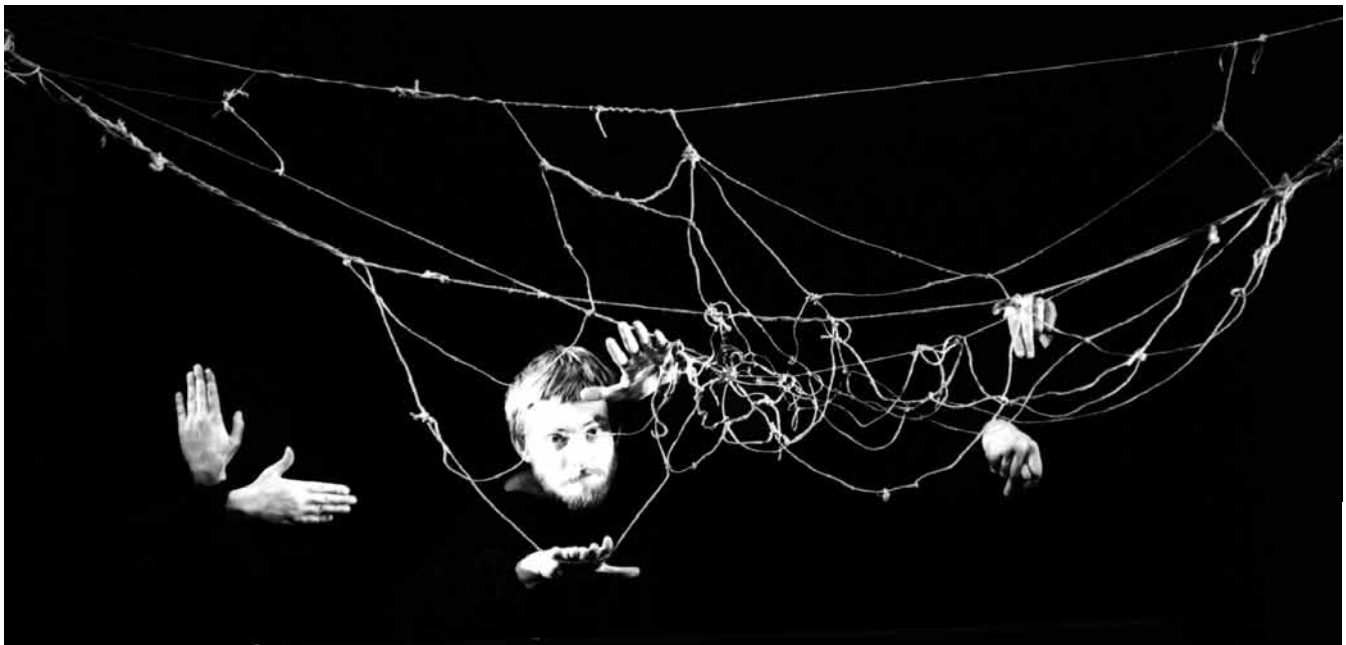
Nagy Kristóf és Szarvas Márton a tárlat több pontján is rámutat, hogy a projekteknek bőven voltak belső ellentmondásai. Külön kiemelik a „Nemek/szerepek" témakörét és a két csoporton belül uralkodó férfidominanciát. Míg az Inconnuben

10 Lásd például: Boris Groys, „The Obligation to Self-Design", németből angolra ford. Steven Lindberg, https://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/.

11 „Karácsonyi Manifesztum 3., Az új szocialista realizmus", in *10 éves az Inconnu művészeti csoport*, szamizdat, é. n.

12 A kiállításon „Performance" címmel szereplő kézirat. A szöveg része a *10 éves az Inconnu művészeti csoport* című szamizdatnak is.

13 https://www.artpool.hu/Inconnu/05.html



Színpadképek az 1514 című előadásból. Ismeretlen szerző, 1972 körül. Komjáthy Anna jóvoltából

Serfőző Magdolna, Bokros Péter élettársa volt az, aki biztosította a munkához szükséges feltételeket és anyagi forrásokat, az Orfeóban a szexuális felszabadulással járó nyitottság kizsákmányoláshoz vezetett. A témának érdekes dokumentációja lehet a Duna TV 2010-ben forgatott *Orfeo csoport* című dokumentumfilmje,[14] amelyben több női tag is traumatikus élményeket idéz fel Malgot Istvánnal kapcsolatban. „Bábok voltunk" – hangzik el Tóth Évától, és vallomásában kirajzolódik az inspiráció és a manipuláció mérgező elegye, amely a mai színházi struktúrában is oly virulens. Aki az egész filmet megnézi, pontos képet kaphat arról, hogyan bomlasztották a közösséget a házépítéskor kibukó autokrata vezetési módszerek, a Malgot-féle nékoszos-népies és az urbánusabb szárny közötti ellentétek, illetve az ezt feloldani próbáló ízlésdiktatúra.

A két csoport történetét ideológiai vargabetűk is jellemzik, amelyek főként az egyes tagok személyes életútjaiban rajzolódnak ki. Az Orfeo közegéből olyan utódformációk nőttek ki, mint a már említett Stúdió „K", a Kolinda, majd a Makám zenekarok, a Hólyagcirkusz társulat vagy a Holdvilág Kamaraszínház, de Forgács Pétertől Fekete Balázsig (Hejettes Szomlyazók) a képzőművészeti körökből is hozhatnánk példát. Míg az Orfeo urbánusabb ága a majdani SZDSZ környékén, a mai liberális értelmiség soraiban keresendő, a Malgot István-féle plebejus szárny ennél lényegesen jobbra tolódott. Érdekesség, hogy történeteik 2000 körül érnek össze ismét, amikor mind Malgot, mind az inconnus Molnár Tamás aktívan részt vett a polgári körök szervezésében. Molnár Tamás később még rövid ideig a Jobbik alelnöke is volt, és máig szerepel szélsőjobboldali fórumokon. Új Inconnu néven Molnár és Bokros Péter 2002-ben még újraszervezte a csoportot, ekkor már egyértelműen nacionalista és EU-ellenes mondanivalóval. Ám míg a radikális „ismeretleneket" a NER nem ölelte kebelére, Malgot István körül megindult egy kis mozgolódás: 2010-ben a POSZT-on állíthatott ki, 2015-ben pedig az MMA által irányított Műcsarnokban nyílt tárlata.

Felmerül a kérdés, hogy ezek után mi lehetne ma adekvát szellemi közege ennek az ideológiailag diverz örökségnek. Nagy Kristóf és Szarvas Márton erre gyakorlatilag a mottóként idézett mondattal megadják a saját válaszukat. A társadalmi-intézményi környezet változásaival párhuzamosan tehát a mindenkori radikalitás is eltérő ideológiai irányokba mehet. Így válhat jobboldali politizálás alapjává például az egykori plebejus baloldaliság, aminek ma semmilyen párt nem ad képviseletet. Így tolódhatott kompletten jobbra egy egész közeg a rendszerváltás után. A „balra át, jobbra át" gondolatmenete ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy a kurátorok mégiscsak elhelyezzék a két csoportot a mai rendszerkritikai baloldalhoz közel álló kozmoszban. Ezt az olvasatot támogatja a kiállítás arculata is (Lődi Virág, Kristóf Krisztián), amelyben a progresszivitás mellett hangsúlyos szerepet kapnak az azonosulásra alkalmas elemek (a házprojektektől a Fekete Párducok csoportjához közel álló Angela Davisen át a „Rendőrségmentes kultúrát" követelő Mona Lisa-repróig és az atomfegyverkezés-ellenes tematikáig vagy a teret domináló vörös-fekete színvilágig).

A tárlat még így is jó pár nyitott kérdést hagy maga után. Vannak ma egyáltalán radikális művészeti, politikai projektek? Kitermeli-e ez a rendszer saját radikális válaszait? Gyáva-e a kortárs művészet? Ezt a kérdést Szarvas és Nagy a kiállítás finisszázsán fel is tette, de válaszokat nem igazán kaptak rá. Ahogy 2009-ben Koltai Tamás sem polemikusnak szánt, majd annál visszhangtalanabbul maradt felvetésére: „Miért gyáva a magyar színház?"[15]

Persze amikor „a kortárs művészetről" és a „magyar színházról" beszélünk, még mindig csak egy elit problémáját boncolgatjuk. A „szakma" berkein belül maradunk, amely mindig kész önmagát ostorozni – megvédeni viszont egyre kevésbé. Talán már kezdjük felfedezni, hogy a status quo nem fenntartható, de még nem találjuk a módját, hogy problémáinkat másokkal is megosszuk. Pedig a művészeti intézményrendszer fennmaradása nem szakmai, de még csak nem is politikai, hanem társadalmi kérdés.

Az Orfeo és az Inconnu példájában éppen az az érdekes, hogy „társadalmilag elkötelezett művészetet" csináltak, de nem úgy, ahogy a hatalom aktuális forgatókönyveiben meg volt írva. Különféle módokon, de mindkét formáció arra törekedett, hogy azokhoz juttassa el a művészetet, akiknek a kezében az igazi fegyverré válhatna: a leszakadó rétegekhez, a munkásokhoz.

Módszertani kérdés, mennyire sikerült a tárlatnak ezt az üzenetet átadnia, és mennyiben csökkentette ez irányú potenciálját épp az akadémikus megközelítés. Akinek azonban lehe-

14 https://www.youtube.com/watch?v=xTLAPH_RFlE&t=2182s

15 *Élet és Irodalom* 53, 3. sz. (2009), https://www.es.hu/cikk/2009-01-20/koltai-tamas/miert-gyava-a-magyar-szinhaz.html.

tősége nyílik rá, hogy az anyagban elmélyüljön, mindenképp találhat benne inspirációt a politikai és művészeti cselekvéshez. Még azt figyelembe véve is, hogy a két korszak között természetesen lényegi különbségek vannak. Ma főleg az a megtartó közeg hiányzik, amelyet az amatőrszcéna jelentett; ahogy hiányoznak az ingyen használható infrastruktúrák és a relatív létbiztonság is. A művészeti intézményrendszer alternatíváját ma leginkább az ún. „függetlenek" és „önfenntartók" igencsak ellentmondásos és kiszolgáltatott szférája jelenti. Az is biztos, hogy ma a radikalitás lehetőségei rendszerszinten mások, mint akkor. Ám a radikalitásnak ma is fontos összetevője, hogy – amennyire csak lehet – nem mások kottái szerint működik. Így például nagyon is lehetséges, hogy a radikális gesztusok ma aprók és kevéssé látványosak, talán épp a művészeti termelés melletti (ön)gondoskodás gesztusai, a politikai humor és a populizmus egymásra találása, a művészeti elittel szemben kritikus „új amatőr" hozzáállás, vagy akár olyan működési struktúrák létrehozása, amelyekben kifejeződhet a társadalmi szolidaritás.

„Mindannyian potenciális művészek vagyunk" – mondja az Inconnu egyik földalatti szövegében, azaz valamennyire mindannyian alakíthatjuk az uralkodó valóságdizájnokat, ha másként nem is, hát úgy, hogy felmutatjuk a rigidnek és megváltoztathatatlannak tűnő adottságok abszurditását. Amikor ezeket írom, nem az utópia tartományában mozgok, hanem a hétköznapi cselekvések világában. A hazai művészeti szcénát talán az mozdíthatná ki dermedt bénultságából, ha tudatosítja magában és másokban, hogy struktúrái tényleges válságban vannak, és rövidesen nem lesznek fenntarthatók. Ekkor válhat komollyá a művészek szerepe abban, hogy a bal és a jobb kiüresedett kategóriáin túl közös nyelvek jöjjenek létre. Politikai programjaink talán még nincsenek hozzá, de a kreativitás mint lehetőség legalább mindannyiunk számára adott.

HERCZOG NOÉMI

AZ ÁRNYÉKKORMÁNY MINT METAFORA

Szótár

Influenszer videók, társasjátékok, városi séták, pártok: a magyar színház alkotói közül is egyre többen döntenek egy téma ábrázolása helyett egy terület „megszállása" mellett. Ha létezhet árnyékkormány – egy nem hivatalos intézmény, amely szimbolikusan hozza meg döntéseit ugyanazokban a kérdésekben, amelyekben a parlament illetékes dönteni –, akkor legyen az most metaforája annak, ahogyan a kortárs színház egy szubverzív irányzata képezi le a valóságot a történeti avantgárd hagyományt folytatva.

Az InFullAnswers nem színpadon utánozza az influenszereket, hanem videócsatornát indít új influenszerekkel. Cserne Klára nem színpadon mesél a szabad cselekvésről, hanem egy mindenki számára ingyenesen letölthető társasjátékkal segít gyakorolni azt. A Színház- és Filmművészeti Egyetem két drámainstruktor osztályának tagjai nem klasszikus drámákon keresztül vetik fel a demokrácia kérdését, hanem egy olyan társasjátékban, amelyben a szereplők az árnyékkormány résztvevői. Mindannyian behatolnak az élet tereibe, megszállják a létező intézményeket: színházat, iskolát, pártot. Szimbolikus alternatívákat mutatnak a társadalmi rendszerek diszfunkcionalitásaival szemben, vagy csak kérdéseket tesznek fel, de már belülről. Ebben a szószedetben a totális szabadság örömével válogattam magyar alkotóktól és külföldi előzményeikből/kontextusukból olyan munkákat, amelyek – többé-kevésbé – a valóságot avatják művészetté. A mai társadalmi berendezkedést tekintve ezek többnyire marginális és utópisztikus kezdeményezések, képzeletbeli valóságdarabkák. Csakhogy a képzeletbeli ebben az esetben nem egyenlő a nem igazival. Ahogy „az álmod is a valóság része".[1]

Állam: Fiktív államalapításnak is lehetnek valós következményei. Ennek egyik legjelesebb példája a szlovén NSK (Neue Slovenische Kunst) projektje, akik Jugoszlávia felbomlása után kikiáltották saját (képzeletbeli) és transznacionális államu-

1 Cserne Klárát idézi Horváth Bence, „Játék cinikus felnőtteknek", https://444.hu/2019/09/09/jatek-cinikus-fiatal-felnotteknek.

Fekete Ádám. Fotó: InFullAnswers

kat, amelynek nincsenek földrajzi határai, mert – mint kiötlői mondták – nem térben, hanem időben létezik. Az NSK ily módon kérdőjelezte meg a nyugati állampolgárság alapját képező nemzetállamokat és az önkényesen létrejött posztjugoszláv államokat, amelyek vezetői szintén némileg önkényesen döntöttek arról, ki kaphat náluk állampolgárságot, és ki nem. Az NSK kiadta saját útlevelét is, tagjai pedig magukévá tették a politikusok szokásait, öltözködési és viselkedési kódját, és – amint erről Stephen Wilmer könyvében[2] beszámol – ezáltal „maguk is két lábon járó műalkotásokká váltak", mivel szerepüket nemcsak kitüntetett alkalmakkor, hanem a leghétköznapibb helyzetekben is gyakorolták. Majd 1995-ben, Szarajevó ostromakor megtörtént a művészet és az élet közötti határ „dramatikus felszámolása" – írja Wilmer –, amikor is többeknek az NSK fiktív papírjaival sikerült elhagyni az országot.

Egy teljesen másféle, de szintén képzeletbeli állam a Skype egy kifinomultabb technikai eszközével, az Adobe Connect segítségével „alakult meg" Belgiumban és Írországban. Az eszközzel az An Cosan felnőttoktatási iskola támogatja az írországi Helium Arts nevű gyermekegészségügyi és művészeti jótékonysági alapítványt. Ők kérték fel 2019-ben Némethi Eszter – korábban corki, később brüsszeli székhelyű – színházrendezőt, hogy dolgozzon együtt öt 12–16 év közötti tinivel hat héten keresztül. A munka során létrehoztak egy közös világot, amely a – virtuális térben – valóban létezett. Ebben a világban eső helyett cukor hull az égből, sokkal több az állat, mint az ember, nem létezik betegség és halál. A világot képzelőerejükkel felépítő tinédzserekben egyvalami közös: mindannyian cisztás fibrózisban szenvednek, ami azt jelenti, hogy ha nem jutnak transzplantációs lehetőséghez – amint ez a legvalószínűbb eset a mai Írországban –, akkor rövidebb élettartamra számíthatnak. Mindannyian sok időt töltenek kórházban, a fokozott fertőzésveszély miatt azonban ott is szigorúan szeparálva. Mivel két tüdősorvadásos beteg egymással sosem találkozhat, a projektet úgy kellett létrehozni, hogy mindannyian külön lakásokban, a projekt vezetője pedig egyenesen egy másik országban, Belgiumban tartózkodott. A 2019. október 19. és 2020. február 20. között létrehozott világ volt tehát az egyetlen elképzelhető – éppen mert képzeletbeli – hely, ahol ezek a tinik egymással valaha találkozhattak és találkoztak. És ez alatt a hat hét alatt egy olyan világot teremtettek, ahol a közös fikció értelmében lehetséges az örök élet. Ezért is döntöttek úgy, közösen, hogy a tinik valósága egy könyv formájában a mi valóságunkban is nyerje el az öröklétet, hiszen a kötelespéldányok bekerülnek Írország könyvtári hálózatába.

Felüljáró/aluljáró: A közterek átváltoztatása képzeletbeli terekké nemcsak a színházba járás kitüntetett pillanataira lehet hatással, hanem a mindennapokra is. A köztéri és helyspecifikus projektekben utazó PLACCC fesztivál egyik alapítója, Nánay Fanni 2015-ben azt nyilatkozta, fontosnak érzi, hogy a beválogatott műveknek maradandó hatásuk legyen a város életére, fontos számára a „mentális nyomhagyás". Példaként említette a Nyugati téri felüljáró lábát, amelyet 2010-ben festett meg az 1000% csoport. Az önkormányzat először arra kötelezte a fesztivál szervezőit, hogy a performansz után állítsák helyre az eredeti állapotot (ez a gyakorlat ma már a Magyar Kétfarkú Kutya Párt négyszínfestéses járdáinak és renovált buszmegállóinak helyreállíttatása miatt is ismerős lehet a számunkra), de végül a híd tervezett felújításáig maradhatott az alkotás, később pedig origamiművészek is ráragasztgattak a festett felületre, közös művé változtatva az eredetileg egyszerinek szánt megmozdulást."[3]

Kiss Gabriella alkotása, az *Én sem élek másként, mint ti* szintén alkalomszerű akció lehetett volna, már ha megvalósul. Nyertes pályázat hiányában azonban egyelőre színházutópia a Ferenciek terén lévő elhagyatott aluljáróban felállítani tervezett köztéri performatív installáció, amely az ún. Prezenoszkóp

2 Stephen Elliot Wilmer, *Performing Statelessness in Europe*, London: Palgrave, Macmillan, 2018.

3 https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/faradjanak-ki-ez-most-igazi-96233

Pneuma. Szöv.

Kiterjesztett Valóság Doboz (kameraállványra helyezett cipősdobozba rejtett fotók) segítségével – a projekt idejére – átváltoztatná az aluljárót szocializmus korabeli önmagává, és kihangosítaná két áthaladó ember – a művész szüleinek – hangját.

Influenszer videó: Egyre több alkotó szállja meg a videócsatornákat is, Augusztina Rodina például azért, hogy belülről kérdezzen rá az egomán influenszerkedés műfajára. A nevét Rodin *Gondolkodó*jától kölcsönző paródiainfluenszernek, úgy tűnik, nincsenek kétségei saját képességeiről és hasznosságáról. Ugyanakkor a Tereskovából és Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánjából inspirálódó standup előadójáról a kommentek alapján nem mindenki tudja eldönteni, hogy művét paródiának szánja-e, vagy komolyan gondolja.

Későbbi kezdeményezés a műfajban az InFullAnswers csoport videósorozata, amelynek „arcai" közül e sorok írásakor egyelőre Anzselika Habpatront ismerjük (Stefanovics Angéla alakításában), valamint Fekete Ádámot, aki nemrégiben indította útjára *Tajgetosz Show* című csatornáját. Fekete Ádám nem bújik álnév mögé: „Én alapvetően mozgássérült vagyok – mondja –, tehát van nekem ez a remegés." Vagyis azzal játszik, ami a néző szemében elsőre megkülönbözteti őt az átlagtól, és ez a játék azért radikális, mert szakmailag végtelenül tudatos: a *Tajgetosz Show* helyzetkomikumokban – „Áááá, puff!", repül le a rajzolt hegyről a pálcikaember – láttatja az abszurd valóságot. Elhangzik, hogy a Taigetosz az ókori Spártában az a hegy volt, ahonnan ledobták az életképtelennek ítélt embereket. Mint egy Facebook-párbeszédben olvastam, „lehet, hogy ez csak egy legenda", viszont „ma már valóság", értsd: a neoliberális NER valósága. Ha viszont egyszerre komolyan vesszük és kinevetjük a status quót, amelynek értelmében mind „Taigetoszra ítéltek" vagyunk, az egyfajta társadalomterápiának is felfogható. Az első adást Fekete Ádám rögtön saját cyranói kigúnyolásának szenteli. A Rostand-dráma bemutatása helyett azonban a nyilvános önirónia (társadalom)felszabadító gyakorlatát műveli. Mégpedig hétfőnként, hogy a hét legszomorúbb napja legalább egy kicsit jobb legyen!

Imposztor: A névváltoztatás, egy másik személy identitásának „elfoglalása" is lehet politikus gesztus. Az egyik alapvető példa erre a kortárs művészetben az, amikor 2007-ben három szlovén művész hivatalosan felvette az akkori, általuk ellenzett politikát képviselő jobboldali populista miniszterelnök, Janez Jansa nevét. A „név ready made", ahogy ezt többen nevezik, egyszerűségében radikális életmódváltást is követelt viselőitől, akik saját valós életükben kényszerültek a továbbiakban ezen a néven élni képzeletbeli, vállaltan teremtett figuraként, ami felforgató gesztusként működött a szlovén politikai nyilvánosságban. E teremtett művész alteregó egyrészt izgalmas volt a média számára, másrészt a középkori művészek szerény névtelenségének hagyományát gondolta tovább: az új név az ügyre irányította a figyelmet az egyes személyek helyett, akiket új nevüknek köszönhetően többé nem lehetett megkülönböztetni.

Míg a fenti akció azáltal törli el az „egyetlen személy" általános kultuszát, hogy többen viselik ugyanazt a nevet, a Pneuma Szöv., Mókusok vagy épp Pap Család név ugyanazt a magyar művészeti kollektívát takarja. Tagjai – például Berecz Zsuzsa és Sarah Günter – az állandó névváltoztatással a név mint brand problémáját is felvetik, elgondolkodva azon, milyen haszna lehet annak, ha egy csoport sokféle nevet használ. Lásd Ságvári Endre és az illegális kommunisták esetét,[4] vagy az arcfelismerő technológiák kijátszására az arcukat egyre gyakrabban elfedő tüntetőket világszerte. Ugyanakkor a sok név egyfajta ellenállás is azzal szemben, hogy ma művészeti kollektívaként muszáj brandet építeni.[5]

Iskola: A kortárs politikus művészet egyik legközkedveltebb „álruhája" az iskola. Az indiai színházcsináló – vagy ahogy Hollandiában nevezi magát: maker – Pankaj Tiwari, kurátor szakon tanul Európa egyik leghíresebb színházi egyetemén, az amszterdami DAS-ban. Ha az EU-ban valaki az EU-n kívüli or-

4 Vö. Hollós Ervin, *Harminckét nevem volt*, Budapest: Kozmosz, 1974.

5 Vö. Berecz Zsuzsa, „Újfajta konspirációra van szükség", in Deres Kornélia – Herczog Noémi, szerk., *Színház és társadalom* (Budapest: JAK – Prae.hu, 2018), 172–193.

ságból vesz részt egy képzésben, annak a tandíja sokszorosa az EU-s diákokéhoz képest. Ez már csak azért is abszurd, mert egy indiai diák sokkal nehezebben engedheti meg magának a magas tandíjat, mint egy holland. Ezért is engedték el Pankaj Tiwari emelt tandíját, csakhogy ő az EU-s állampolgároknak megszabott összeget sem tudja megfizetni. Tutora ezért úgy döntött, belemegy egy olyan, számunkra sokkal inkább Kelet-, mint Nyugat-Európát idéző játékba, hogy Pankaj minden hónapban azt mondja, majd a következő hónapban fizet. Persze akkor sem fizet. De közben szép lassan elvégzi a képzést, és a trükk fölött mindenki egyezményesen szemet huny mindaddig, amíg Pankaj valóban nem keres annyit, hogy végre fizethessen. Részvétele a holland felsőoktatásban maga a politikus műalkotás. Mert egyszerre szimbolikusan (dokumentációkon keresztül) és valóságosan (diplomát kap) helyreállítja a rendszerbe kódolt igazságtalanságot. „Balos Jokerek" kellenek, mondja.

Az előbbi példával ellentétben a magyar Közélet Iskolája csak nevében iskola. Saját megfogalmazásukban „egy közösségi oktató és kutató központ, amelynek célja a demokratikus kultúra fejlesztése és a kirekesztett emberek társadalmi részvételének elősegítése". A közösség egyik motorja, Udvarhelyi Tessza *A boldogság politikája* című CEU-s szabadegyetemi kurzuson beszélt munkájukról, amelynek keretében, mint mondta, „hajléktalan emberek és diplomás budaiak" dolgoznak együtt a társadalmi változásért. Hogyan lehetséges ez? Az egyik elképzelhető válasz az, amivel Udvarhelyi Tessza a beszédét zárta, és ami egyben indokolja, hogy a szervezet szerepeljen ebben a szótárban: „Aki a társadalmi változásért dolgozik, annak *képzeleti munkát* kell végeznie. Ha becsukja a szemét, el kell tudnia képzelni a világot, amelyben élni szeretne, és el kell kezdenie belakni azt a teret, amely abban a pillanatban még csak a képzeletében létezik. A csoport ereje pedig abban rejlik, hogy hisz a saját képzeletében." *A boldogság politikája* – mint azt neve is mutatja – szintén politikus projekt: célja, hogy az egyes alkalmakon együtt lehessen gondolkodni azon, hogyan tegyünk az életminőség javításáért egy társadalmi igazságtalanságokkal terhelt világban ahelyett, hogy önsajnálatba és depresszióba süppednénk.

Közgyűlés: A tárgyalás régóta alapmotívum a művészetben és azon belül a drámában, de a most következő projektek esetében maga a közgyűlés a színház. 2017-ben a berlini Schaubühnére világparlamentet hívott össze Milo Rau svájci származású, német nyelvterületen dolgozó rendező, aki 2018 óta a Genti Városi Színház (NTGent) intendánsa. Bár a parlament nem bírt semmilyen felhatalmazással, amennyiben meghívottjait néhány fehér férfi válogatta, de soraiban valóban először képviseltette magát globális szinten a civil társadalom. Az utópisztikus elképzelést néhány kritikusa azzal támadta, hogy jogi értelemben nem tudott eredményeket felmutatni. Szimbolikus értelemben azonban 2017-ben Berlinben – a világon először – létrejött egy globális, LÁTSZATdemokratikus struktúra: egy utópia.

Magyarországon a *Demokratikus játszótér*ben a Színház- és Filmművészeti Egyetem két drámainstruktor osztályának tagjai dolgoztak együtt, hogy egy szimulált parlamenti ülés során a játékosok – három párt színeiben – egyeztessenek arról, hogyan kéne módosítani a választási törvényt. És hogy a résztvevők játék közben megtapasztalhassák, mit jelent a többségi elv és a kompromisszum a demokrácia gyakorlásában.

Párt: A párt intézménye szintén hatékony formája lehet a cselekvő művészetnek. A Magyar Kétfarkú Kutya Párt (MKKP) akciói mediális és közterekben forgatják fel az ügyek megszokott menetét. A kormánypárt álcivil tüntetéseire válaszul szervezett „általános" tüntetésekkel például parodizálják és meg is hekkelik a kormánypárt áldemokratikus akcióját, a hivatalos Békemenetet. Hogy rámutassanak a demokrácia álságos működésére.

Hasonló a célja az észt NO99 társulat projektjének, az *Egyesült Észtország*nak, amely szintén a populista politika felerősödésére válaszol. Egy évvel az országgyűlési választások előtt, 2010-ben abból az alkalomból hívták meg a populizmus irányába tartó Észtország állampolgárait egy fiktív, de valóságosnak tűnő sajtókonferenciára, hogy bejelentsék az Új Vezér születését.

Séta: Csakúgy, mint a köztéri művészet, a városnéző túrák modelljét követő művészeti alkotások is képesek a képzelőerő segítségével megváltoztatni a közteret. A Dinamo Budapest sétája a VIII. kerületben, illetve Cserne Klára sétája a VII. kerületi hajdani zsidónegyedben egyaránt szemben áll a megszokott városnéző turista termékséták tucatkínálatával (jegyzett nevezetességek, híres pontok), de még az értelmiséget jobban kielégítő alternatív ismeretterjesztő túrákéval is (Hosszúlépés). Ugyanis a VII. és VIII. kerületben kísérőink nemcsak hogy nem a látványosságokat mutogatják, de azt sem tekintik adottnak, hogy a turistadömpingben nem felejtettük el, hogyan kell *nézni*. Cserne Klára a filozófus Martin Bubertől kölcsönzött „nézéstípusai" szellemesen hívják fel a figyelmünket arra, hogy nem is olyan egyértelmű, hogy tudjuk még, hogyan érdemes várost nézni és bámészkodni.

A köztereket színházi térként kezelő hagyománynak szintén fontos képviselője a Rimini Protokoll társulata, amelynek *Cal Cutta* című előadásában a résztvevőt egy állítólag Kalkuttában található call center ismeretlen alkalmazottja vezeti telefonon keresztül – már ha elhisszük, hogy valóban az, akinek mondja magát –, vagyis útitársa nincs is jelen.

Fiktív térként kezelte a közteret a Space Színház *A felhő* című „időutazó" túrája, amelyben 2010-ben a Trafó környékén sétálva utazhattunk a jövőbe egy vezetett séta keretében.

Tábor: A tábor lehet a képzelet világa, és így egyfajta menedék, e tulajdonsága pedig különösen fontos lehet egy diktatúrában. Cseh Tamás bakonybéli indiántábora például a Kádár-korban önmagában is performatív jelenség lehetett, még jóval azelőtt tehát, hogy a Kovács Krisztina – Bereményi Géza szerzőpáros drámát írt volna a sztoriból (*Apacsok*), majd Török Ferenc filmet rendezett belőle. Az „indiánozás" egy képzelt világon keresztül megélt ellenkultúra. A diktatúra szimulakrumát helyettesítő valóság. És bár nem köztudott, a bakonybéli „indiánozás" továbbél ma is.

Szintén az ellenkultúra, illetve a reformpedagógia szimbólumává vált az államszocializmus idején a még a harmincas évek végén létrehozott szerepjátékos Bánki Ifjúsági Tábor, ahol a 4–14 éves gyerekek folyamatosan szerepben léteztek: például ha játék közben „megölték" őket, akkor egy napra kiestek (értsd: senki nem szólhatott hozzájuk). Az ellenkultúra képzelt világába menekülő nyaralók hagyományát viszik tovább a neoliberális világból való „kiszakadást" segítő utódtáborok is. Így például az Átváltozó Egyesületé, amely Leveleki Eszter kreativitásfejlesztő pedagógiájából inspirálódva, de azt már demokratizálva-finomítva teremt fiktív menekülési lehetőséget a hétköznapok látszatvalóságából.

Társasjáték: A színházi társasjátékokat emancipációs gyakorlatoknak is lehet nevezni. Magyarországi változatuk elsőrendűen a Bass László-féle társasjátékból fejlesztett Mentőcsónak-produkciókat jelenti, amelyek prototípusa a *Szociopoly*.

Létezik azonban a műfajnak olyan irányzata is, amely színészek nélkül működik: ilyen a *Kő, kő, kő,* amely a játékosok

történetmesélésre való képességének fejlesztésével demokratizálja a művészeti alkotást, és már csak ezen keresztül is egyfajta emancipációs gyakorlatot hajt végre. De a játékon keresztül azt is megtapasztalhatjuk, hogy kreativitásunk, cselekvésünk igenis hatással lehet, ha másra nem is, legalább egyetlen másik emberre: a játszótársunkra. A játékhoz interneten keresztül bárki hozzáférhet, ára nincs.[6] A Cserne Klára fejlesztette színházi társas nem annyira a *Szociopoly*hoz, inkább egy német modellhez, a Rimini Protokoll munkáihoz áll közelebb (annyi különbséggel, hogy itt még szabadabbak a szabályok, ezért a „végkimenetel" is ismeretlen).

A *Home Visits Europe* ezzel szemben lényegében egy színdarab, hiszen van egy követhető szövegkönyv, bár ahogy a *Kő, kő, kő*höz, úgy a Rimini társasjátékához sem kell például játékmester: aki a csomagot megrendeli, bárkivel játszhat. Csak a *Kő, kő, kő*vel ellentétben nem köztéren, hanem magánlakásban. A téma viszont annál inkább közérdekű: a „Mi Európa?" kérdéséhez hasonló absztrakt felvetések kerülnek kontrasztba a játékosok személyes tapasztalataival.

Tüntetés: Hogyan erősíthető fel egy tüntetés üzenete művészeti eszközökkel, és fordítva: hogyan válhat egy tüntetés művészeti eseménnyé? Egy lengyel feminista művészcsoport, a Czarne Szmaty (Fekete Rongyok, bár magyarul inkább kapcarongyoknak lenne érdemes fordítani, ugyanis lengyelül ez az egyik legdurvább és leginkább nőgyűlölő kifejezés) névadó alkotása nem más, mint egy tüntetés. A 2016-os Nők Sztrájkján lezárták Varsó utcáit egy több méter széles fekete lepedővel, amelyet a „Granica pogardy" (a megvetés határa) felirat díszített. A szimbólum erejét költőisége adta: szó szerint jelenített meg egy metaforát. A némán tartott rongy az erőszakmentes tiltakozás jele volt. Miközben az akció és a forgalom egymást kölcsönösen akadályozta, a művészekhez spontán módon egyre több járókelő csatlakozott, akik ezáltal társalkotókká váltak.[7]

Míg a Fekete Rongyok művészeti kollektíva az abortusztörvény elleni tüntetést erősítette a metaforikus képalkotással, az *Utopolis* című projekt a Rimini Protokolltól művészeti alkotás, de formájában maga is olyan, mint egy tüntetés. Egy város negyvennyolc különböző pontján hangosbeszélők segítségével előcsalják az embereket, a feladat szerint a tölcsérbe mindenki a 21. század számára ideális államáról beszél, és egy rövid séta után a város egy emblematikus helyszínén mind összetalálkoznak, hogy a sokféle hangból összeálljon egy múlékony hanginstalláció. Az egyetlen estére szóló előadás mint „tüntetés" valamilyen formában érzékelhetővé, hallhatóvá teszi azokat az utóipákat, amelyeket addig mindenki csak csendben dédelgetett magában.

Valóságshow: Híres írásában Claire Bishop a *Big Brother*hez hasonlítja Carsten Höllertől a *Baudouin kísérlet*et.[8] A projekt egy 1991-es eseményt vett alapul, amikor Belgium uralkodója – Baudouin – egy napra lemondott egy abortusztörvény miatt, amellyel nem értett egyet. Höller száz embert gyűjtött össze, hogy töltsenek el egy napot a brüsszeli Atomium egyik ezüstgömbjében, és erre az időre függesszék fel az életüket. Mosdó, étel, ülőhely a rendelkezésükre állt, de a külvilággal nem léphettek kapcsolatba. Ezt a valóságshow-t azonban nem vették kamerák. Bishop értelmezése szerint a dokumentáció hiánya Höller a kételyre vonatkozó kíváncsiságával függ össze, és rámutat a társadalmi indíttatású művészet egyik örök mozzanatára, hogy a nézőnek vakon kell bíznia a projekt emancipatorikus erejében.

Christoph Schlingensief egyik leghíresebb projektjében a közönség tényleg valóságnak hitte a bemutatott, szintén a *Big Brother* inspirálta „menekült valósághow"-t. Az *Auslander raus!* (Ki a külföldiekkel!, 2000) című akciót az osztrák választások után celebrálta a rendező, amikor először került be az osztrák koalíciós kormányba a szélsőjobboldali FPÖ, Jörg Haider pártja. A járókelők a Wiener Festwochen ideje alatt a bécsi Opera előtti téren felállított konténer lyukain belesve élőben láthatták a „versenyzőket", akikről úgy tudták, „menekültek", és akinek a sorsáról elvileg ők, a „nézők" dönthettek szavazataikkal: a vesztesek visszakerülnek azokba az országokba, ahonnan jöttek, és így komoly veszélyeknek néznek elébe; a nyertes pedig a győzelemmel elnyeri az osztrák állampolgárságot és némi pénzzel együtt egy „osztrák állampolgár kezét". Akit azonban „kiszavaztak", azt a tömeg szeme láttára eltakart arccal elhurcolták, és róluk azt lehetett hinni, hogy deportálni fogják őket az anyaországukba. A fesztivál főszervezője a botrány egy pontján nyilvánosságra akarta hozni, hogy a szereplők színészek, de Schlingensief ezt nem engedte. És a botrány tetőfokán baloldali aktivisták megrohamozták a konténert, hogy kiszabadítsák a „menekülteket".[9]

6 https://444.hu/2019/09/09/jatek-cinikus-fiatal-felnotteknek

7 Vö. Agnieszka Graff, „*You are not alone!* The Birth of »Grassroots feminism« in Poland", https://www.switchonpaper.com/en/you-are-not-alonethe-birth-of-grassroots-feminism-in-poland/.

8 Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum* 44, 6. sz (2006), http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_Turn_CBishop.pdf.

9 Stephen Wilmer leírása alapján.

Cserne Klára: Kő, kő, kő. Fotó: Klaudia No Rulez

NYOLC EMELET FELADAT

Március elsejétől ELLINGER EDINA a hetvenéves Budapest Bábszínház első női igazgatója, akivel a vezetői szerepre való felkészülésről, a békés átmenetről és az épületen belüli konkrét és átvitt mozgástérről is beszélgetett JÁSZAY TAMÁS.

– Ha csak szóba kerülnek a színházigazgatói pályázatok, mindenki fejében megszólal a vészcsengő: botrányok, politika, hasonlók jutnak az eszünkbe. Ehhez képest a Budapest Bábszínház esete kívülről sima menetnek tűnik. Pályáztál és nyertél.

– Belülről is hasonló volt, mégis messzebbről kell kezdenem. Meczner János, akit tanár úrként fogok emlegetni ebben a beszélgetésben is, már hét évvel ezelőtt elkezdett azon gondolkodni, mi lesz az után, amikor abbahagyja az igazgatást. Beszélgettünk erről, és mindkettőnk számára kiderült, hogy lenne színházvezetői ambícióm. Rögtön beadtam a jelentkezésem a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori képzésére. Egyrészt azért, mert nagyon szeretek tanítani, másrészt úgy gondoltam, hogy az igazgatói pályázatnál is előnyt jelenthet ez a fokozat. Aztán ment tovább minden: játszottam, rendeztem, tanítottam. 2016-ban aztán a tanár úr kinevezett igazgatóhelyettesnek. Korábban ez a poszt nem létezett, de így három év gyakorlatot szerezhettem a pályázás előtt, és mélységében átláttam ennek a nyolc emeletnek a működését, az egész intézmény rendszerét.

– Ritka az Magyarországon, hogy egy színházigazgató gondolkodjon az utódlásáról, az meg még ritkább, hogy következetesen ki is nevelje az utódját.

– A tanár úr a fokozatosság híve volt az elmúlt három évben. Szép lassan adagolta a feladatokat számomra. Most *(az interjú január közepén készült – a szerző megj.)* jutottunk el a tulajdonképpeni átadás-átvételig. Az idei évadot nagyrészt ő tervezte meg, de például Markó-Valentyik Anna *Rügyek és gyökerek* című babaszínházi bemutatójának előkészítését már én végeztem. Ami a felvetésedet illeti: hazudnék, ha azt mondanám, hogy végig nyugodt voltam, hiszen nem lehetett tudni, más pályázik-e. Erőt adott, hogy a tanár úr és a társulat mögöttem állt. A múlt nyaram a pályázatírásról szólt. Forgatókönyvet készítettem öt évre, amiben ott van minden, amit most gondolok a műfajról és a Budapest Bábszínházról.

– A pályázatodban mintha célod lenne, hogy a néző ne érzékeljen sokat a váltásból. Igaz, az is kiderül, hogy amikor a működés racionalizálásáról, a színészek terheinek csökkentéséről, illetve új inspirációk bekapcsolásáról írsz, már meglévő törekvéseket viszel tovább.

– Nézd, ez a színház jól működik. A nézők talán azt érzékelik majd, hogy minden évben minden korosztálynak készül új előadás. Ezzel szándékozom azt a folytonosságot biztosítani, hogy a nézőink ne nőjenek ki a műfajunkból.

– 2004 óta vagy társulati tag: azóta mi változott leginkább a bábjátszásban?

– Az első társulati ülésen kicsit megrémültünk az osztálytársaimmal, amikor láttuk, hogy díszokleveleket osztottak a színészeknek a húsz-, harminc- vagy még több éves jubileumokra. Ehhez képest fel se tűnt, hogy már tizenhat éve itt vagyok. Pesti lány vagyok, bábozni akartam, szükségszerű volt, hogy itt kössek ki. Amikor ide kerültünk, volt egy viszonylag idősebb társulat, akik Szilágyi Dezső érájának utódaiként a paravános játék örökségét képviselték. Az idősebb kollégák bábtechnikai tudása elképesztő, a kornak megfelelő bábesztétikában való jártasságuk megkérdőjelezhetetlen: én magam is tőlük tanultam meg a paravános játék fogásait. A ma legnépszerűbb vegyes technikával, az élő színész és a báb kapcsolatával a színpadon azonban fenntartásaik voltak. Mi, az egyetemről kikerülő fiatal bábosok azonban már máson szocializálódtunk: komplex képzést és bábos gondolkodásmódot kaptunk. Nagy erőt adott az induláskor, hogy az osztályból négyen ide szerződtünk. A Budapest Bábszínházban végzett, szerződtetett stúdiósok is örömmel csatlakoztak ehhez a gondolkodásmódhoz, jó csapat lettünk. A tanár úr pedig elkezdett olyan rendezőket hívni, akik megbontották az illúziószínház eszméjét. Véletlenül se érts félre: nincs törés idősek és fiatalok között a társulatban, a régi tagok közül is egyre többen elfogadták ezt az irányt. Hogy csak a legidősebb tagunkat, Blasek Gyöngyit említsem, ő bármilyen őrültségre kapható, és örömmel dolgozik fiatalokkal. A paravános játék sem tűnik el, mivel a közönség igényli ezt. A Budapest Bábszínháznak egyik feladata a műfaj hagyományainak őrzése.

– Apropó, rád váró feladatok: a pályázatodhoz csatolt ajánlások közül Pályi Jánoséból idézek, aki szerint a Budapest Bábszínház „viszonyítási pont a szakma számára”.

– Tény, hogy ez a legnagyobb költségvetéssel, legnagyobb társulattal rendelkező hazai bábszínház, és az egyetlen, ami nem bérletes, hanem repertoárrendszerben működik. A miénk a legnagyobb, négyszáz fős színházterem a bábszínházak közül. Vonzó az intézmény a társművészetekben dolgozóknak is, van lehetőség új irányokat keresgélni, ami hathat más műhelyekre is. Nem mindegy tehát, hogy mi történik itt. A Szilágyi-korszak öröksége volt a vidéki intézmények és köztünk fennálló feszültség. Ennek a megszüntetésén a tanár úr sokat dolgozott, és az én céljaim között is szerepel, hogy teljesen lebontsam ezeket a falakat.

– Azt írod, hogy rendszeresen hívnál magatokhoz vidéki előadásokat.

– A Bábu Fesztiválra többször jöttek vidéki előadások, de 2019-ben nemzetközivé vált a fesztivál, és a jövőben ezt erősíteném tovább. Évad közben viszont muszáj lehetőséget teremteni a magyar együttesek fellépésére. Nagyon pici ez a szakma, senkinek sem jó, ha a fővárosi bábszínház nagyon leválik róla, és a budapestieknek is látniuk kell az országszerte

Fotó: Éder Vera

készült jó előadásokat. Van erre igény a társulatunkban is, hiszen az egykori osztálytársak az egész országban szétszóródva játszanak. Ismernünk kell egymás munkáit.

– Előadásgyártás: írsz arról, hogy a színészek terheit csökkenteni kell, ezzel párhuzamosan belső pályázattal motiválnád őket saját projektek készítésére.

– Néha viccesen Budapest Gyárszínházként emlegetem magunkat. Attól félek, hogy a leginvenciózusabb kollégák is felőrlődnek a túlfeszített működésben. Évi öt, legfeljebb hat bemutatót tervezek, szemben az eddigi hét-nyolccal. Igaz, a kevesebb premier kevesebb szerepet jelent, de hiszek abban, hogy a színész nemcsak próbálni szeret, hanem játszani is. Bízom abban, hogy ha tehermentesítem a társulatot, akkor lesz kreatív energiája arra, hogy a Kísérleti Stúdió projektünket kihasználva alkotóműhelyként is működjön. A mi belső gondjaink mind a bemutatók éves számához kötődnek, és hogy azokat hogyan osztjuk el. A műhelyeink európai viszonylatban is egyedülállóak, fantasztikus képző- és iparművészek dolgoznak nálunk. Korántsem mindegy, hogy rájuk mennyi munkát öntünk, hogy mennyi idő jut egy báb kivitelezésére. A műszak helyzete általános probléma minden budapesti színházban. Félve mondom, hogy viszonylag jól állunk ezen a téren, a műsorszerkesztésnél rájuk is odafigyelünk. Amúgy érdekes, hogy most, a jövő évad tervezése közben még az öt bemutató is soknak tűnik…

– Öt korosztályt különböztetsz meg a pályázatban, és mindnek évi egy bemutatót szánsz.

– Vannak babaszínházi előadásaink, négy pluszos előadások óvodásoknak, aztán kisiskolásoknak, majd jönnek a tíz pluszos produkciók a felsősöknek, és kell évi egy ifjúsági vagy felnőttelőadás. Sokan ma is azt gondolják, hogy csak óvodásoknak játszunk, de ez rég nem igaz. Egy pedagógus az alsósokat még idehozza, de ez később már nem evidens. Az a cél, hogy a felsősök és a középiskolások is rendszeresen járjanak hozzánk.

– A közönségetekben hol vannak fehér foltok?

– A tízéves korosztálytól jelentkezik a probléma: a pedagógusokat és a szülőket is meg kell győznünk, hogy a bábműfaj érvényes és izgalmas ennek a korosztálynak. Jó döntés volt, hogy például a *Coraline*-t elkezdtük a jellemzően óvodásoknak fenntartott hétvégén játszani, mert megjelent egy új, családi közönség. Nem kell megijedni az újításoktól akkor sem, ha egy időre csökken a látogatottság. A pedagógusok elérése egyébként kulcskérdés: a Mozgató nevű színházpedagógiai programunkkal sokat dolgozunk azért, hogy szívesen jöjjenek hozzánk, és hozzák az osztályukat is. A felsősöket, az ifjúsági korosztályt és a felnőtt egyéni nézőket is szeretnénk minél szélesebb körben elérni.

– Az új repertoár felépítése együtt jár a mostani szűkítésével.

– Nehéz döntés, de le fogom venni a muzeális előadásokat. Tudom, hogy a *Diótörő* vagy a *Misi mókus vándorúton* emblematikus előadás, a hagyományunk része. Viszont ha ma egy család megnézi, akkor nem egy olyan előadást lát, amit én első bábszínházi élményként szeretnék nekik nyújtani. Én az új hagyományok megteremtésében hiszek.

– A pályázatodban a bábjátszás nagy nevei mellett a prózai színház felől érkezők is megjelennek. Mennyire dolgotok ennek a rendezői rétegnek a biztatása, kinevelése?

– Meczner tanár úr jól érezte, hogy kell a bábszínháznak a vérfrissítés. Én ezt színészként is imádtam, az első ilyen találkozásom tizenhat évvel ezelőtt Alföldi Róbert *Sade márki*ja volt. Elengedhetetlen, hogy a prózai irányból meghívott rendező tudjon bábban gondolkodni. Én is úgy kerestem meg alkotókat a fiatalabb rendezői generációból, hogy megvizsgáltam, kiben látom az ilyen absztrakcióra való fogékonyságot. Így jutottam el többek között ifj. Vidnyánszky Attilához, Hegymegi Mátéhoz vagy a k2 Színház vezetőihez. Remélem, hogy az elkövetkező öt évben mindegyikükkel sikerül egymáshoz igazítani a naptáraink. Az írókat tekintve is komoly kihívás a bábműfaj: Gimesi Dóra már „nagy öreg", aki képezi a következő generációt. A mi

műfajunkban nem egyszerűen színpadi szöveget kell írni, hanem számít a választott bábtechnika, vagy akár az, hogy egy báb nem mondhat hosszú monológokat. Igyekeztem azokat megszólítani, akik fogékonyak erre, például Fekete Ádámot, Tasnádi Istvánt, Szálinger Balázst. A tervezők tekintetében is szeretnék frissítést. A velünk egy épületben lévő Képzőművészeti Egyetemről érkeznek bábtervező növendékek, mindenképp szeretném szorosabbra fűzni velük a kapcsolatot. Hoffer Károly nálunk autodidakta módon kezdett el tervezni, folyamatosan fejlődött, és az ő vizualitása markánsan jelen van az utóbbi évek bemutatóiban. Szeretném tehermentesíteni azzal, hogy régi-új tervezőket hívok meg, mondjuk, Boráros Szilárdot vagy Michac Gábort. Nagyon rég járt nálunk külföldi rendező, külföldi tervező, ezen célom változtatni.

– A Budapest Bábszínház társulati korfájáról írod, hogy alul és felül vannak komoly hiányok.

– A legidősebb generációt hárman képviselik, majd jön egy nagy lyuk, ami miatt szerepek tekintetében fölfelé kell léptetni a színészeket életkorban. A negyvenesek között vagyunk jó néhányan, karakter- és szülőszerepek is megtalálnak minket. A harmincas generációval is jól állunk, de aztán a fiataloknál megint gondok vannak: a húszas korosztályt Pájer Alma Virág és Barna Zsombor alkotja. Ők nagyon terhelhetőek, de szeretném, ha kisebb lenne rajtuk a nyomás. Az egyetemen most harmadéves a Meczner Jánossal közösen vitt bábszínész osztályunk. Bizakodó vagyok velük kapcsolatban, szeretném, ha közülük többen szerződnének ide.

– Feltűnt, hogy szigorúan csak arról írsz a pályázatban, mit tervezel a következő öt évben.

– Egyrészt mert az állást öt évre írták ki, másrészt nem akartam nagyravágyó lenni. A Gimesi Dórából, Ács Norbertből és Hoffer Károlyból álló művészeti tanácsra inspiratív közegként tekintek, ők segítenek a következő években, és megnyomják a vészcsengőt, ha valamit rosszul csinálok. Persze értem, mire utalsz: velük beszélgettünk is arról, hogy milyen kevés valójában ez az öt év. Egy vezetőváltás után tíz évre van szükség, mire az új irányok, változtatások elkezdenek rendszerszerűen működni. Gondolkodtam azon is, hogy a rendezéstől és a játszástól mennyire vonuljak vissza: évi egy szerep beleférhet, már csak azért is, hogy a saját bőrömön érezzem, mi történik „lent", a színpadon. Fontos egyensúlyba hozni a dolgokat, azért is, mert három gyermekem van. Ha éppen nincs próba- vagy fesztiválidőszak, akkor fel tudok állni fél négykor, és pont odaérek a sulihoz. Amúgy negyvenes nőként jól érzem magam a bőrömben, és nagyon büszke vagyok arra, hogy ennek a színháznak én vagyok az első női igazgatója.

STUBER ANDREA

LÉLEKTANMESÉK

A fővárosban legjellemzőbben három helyen kínálnak ifjúsági előadást: a Kolibriben, a Budapest Bábszínházban és az átprofilozás útján járó Pesti Magyar Színházban. Mindháromban bemutattak decemberben egy-egy előadást a legkritikusabb korosztálynak. Kritikus egyrészt azért, mert a gyerekszínházi és a felnőttszínházi közönség közötti fekete lyukba esik a célnéző – bizonyára nem véletlen, hogy mindhárom színház kis játszóhelyen tartotta a premiert. Másrészt mert a kamaszkor az az időszak az ember életében, amikor a legnehezebb megfelelni neki – legyen szó akár egy színházi előadásról –, épp csúcsra jár a bírálhatnék. Hogy a középiskolás közönség szervezett csapatait milyen nehéz a színpadról megfogni, arról bizonyára minden színház színészei tudnának rémdrámákat mesélni.

A véletlen úgy hozta, hogy a három pesti bemutató közül kettőhöz Kosztolányi Dezső adta az alapanyagot, noha műfaját tekintve sem az *Esti Kornél*, sem a *Pacsirta* nem dráma. Ebből arra mindenképpen következtethetünk, hogy a színházi alkotók szeretik Kosztolányit. A harmadik mű, *A méhek istene* Kiss Márton munkája, aki nem először rendez a Kolibri Színházban, mondhatni, bekuckózott már a társulat kisebb játszóhelyeire. Szilágyi Bálint, aki az *Esti Kornél*t vitte színre a Budapest Bábszínház picike, meglehetősen kényelmetlen Kemény Henrik Termében, szintén nem ismeretlen az Andrássy úti játszók és nézők előtt: a *Bambi* 2018-as bemutatóját jegyzi. Egyedül Paczolay Béla, a Pesti Magyar Színház Sinkovits Imre Színpadán műsorra tűzött *Pacsirta* rendezője debütáns a maga helyszínén, de esetében kiváló referenciának tekinthetjük például a Pesti Színházban sok éve nagy sikerrel futó *Toldi*t Csőre Gábor előadásában.

A tárgyalandó három produkciót több szempont szerint is elrendezhetjük 2:1 arányban, ezek közül a legfontosabb a szülő-gyermek reláció, amely a *Pacsirtá*ban és *A méhek istené*ben meghatározó. A *Pacsirta* atmoszféráteremtő képességgel bíró, régi vágású színházi előadás; a lélektani realizmus alapján törekszik ábrázolni a Vajkay család viszonyait. A nyugalmazott megyei levéltáros és felesége egyszer csak „szabadságra mennek" otthon, mivel vénlányságra érett, előnytelen külsejű lányuk rokonokhoz utazott egy hétre. Ekkor jönnek rá a szülők arra, hogy voltaképp önkéntes rabságban élnek felnőtt gyermekük szerető, takarékosan gondoskodó, lehangolóan színtelen, ám erős felügyelete mellett. Rancsó Dezső Vajkay Ákosa szép, megtört, őszülő szakállú, kardigános ember, nem a felesége, hanem a lánya papucsa alatt. Bede-Fazekas Annamária gyengéd nézésű feleségfigurájában gyöngyözik a felforrni kész életszeretet. Jólelkű asszony, akinek azt is a természete javára írhatjuk, hogy nincs benne csöppnyi rosszallás sem, amikor az itallal évtizedek óta nem élő férje részegen állít haza.

A rendezés, Khell Csörsz díszlete, Benedek Mari jelmezei és mindenekelőtt némely színészek játéka jóvoltából megképződik orrunkban a kisváros porszaga. (Sárszeg. Már-már túlbeszélő név.) A társasági élet itt vendéglői kvaterkában, hangoskodásban, ivásban, kártyázásban merül ki. (Megjegyzem, a regényben tarokkoznak, ami nagyságrendekkel színvonalasabb játék, mint a durván hazárd huszonegyezés, amit a Sinkovits Imre Színpadon művelnek. Ez persze részletkérdés, de annyira jellemző tartalmilag is, stilárisan is, hogy muszáj idézni Kosztolányit: „A tarokk nem afféle sehonnai játék, mint azok, melyeket manapság eszelnek ki. Messze visszanyúlik a múltba, nemes elődökre tekint vissza. Ázsiából származik, akár vitéz eleink, kacskaringós, keleti gondolkozás szükséges hozzá, figyelem, lelemény, állandó lélekjelenlét. Hosszú, mint egy furfangos mese, melynek csalafinta bevezetése van, ármányos folytatása, meglepő gyors kifejlete.") Tahi József pincérszakmai kompetenciával fordítja meg Vajkayék ebédlőasztalán a terítőt, amitől rögtön a Magyar Király étteremben vagyunk. Fillár István Szunyogh Bálintként az asztalnál tikkadtan ülve faarccal kommentál. Szűcs Sándor Környey Bálintja csak nevet, nevet mólésan. Ezek adják a komplett kor-, hely- és korhelyfestést.

Van ám Sárszegen színház is, vidám zenés előadással és a páholyokban a többi páholyokban ülőket szemlélő nézőkkel. (Az előadásban a színpad bal oldalán egy tükör előtt két bársony színházi ülés várja, hogy Vajkayék egyszer majd jöjjenek, és elfoglalják őket. Olyan az a két szék ott, mintha meghitten és muzeálisan piedesztálon állna.)

A lényeg persze a szülők lelkiismeret-furdalással terhelt felismerése: a gyermekükkel szembeni érzelem súlyos és kényelmetlen deficitje. Ezt Rancsó Dezső csak úgy kiálthatja ki, hogy közben a feleségének, a nézőknek, de talán még saját magának is háttal áll: „Mi őt nem szeretjük."

A Kovács Krisztina által színpadra írt verziónak van egy olyan eleme, amely idő előtt elárul mindent. Pacsirtánk ugyanis gerlét tart, nyitott ajtajú kalickában. Péteri Lilla e. h. játssza a címszereplőt, és mivel kifejezetten szép lány, ezért sokszorosan elcsúfították az arcát: tűzfoltja, ragyája és bibircsókja is van, plusz az összenőtt szemöldök. A gerle, mintegy szimbolizálva szűkebb emberi közegét, nem jön ki a rácsok közül, hiába szabad az út. Mármost a lány elutazása után a szülők elfelejtenek gondoskodni a kis kedvencéről, el is pusztul az, mire Pacsirta hazaér. Így hát addigra már rég megértettük, mit jelent, ha Vajkayéknak a szerettük szerette ennyire nem fontos. Pedig ebből az emberpárból nem hiányzik a képesség, ez kiderül az egymáshoz való gyengéd kötődésükből. Miért nem szeretik ezt a szegény lányt? – ágaskodik a kérdés a nyugtalan nézőben. Azért, mert csúnya? Vagy azért, mert hirtelen a zsarnokukat ismerik fel benne?

A zsarnokság – nem ezen az úton ugyan, de – óhatatlanul felmerül *A méhek istene* kapcsán is. Ott máshogy futnak a vonalak. De szintén egy családot ismerünk meg, ezúttal a felnövekvő kisgyerek szemszögéből. (A mű idejébe történetesen beleesik az az 1899-es év is, amikor a *Pacsirta* játszódik.) Ruszina Szabolcs alakítja a gyermeket a maga hórihorgas, csontos alkatával, illetve nyilvánvalóan nem avval – a kisbabák ennyire soha nem langaléták, mint ő –, hanem pusztán a szemével. A csodálkozó, vágyakozó, kíváncsi, sértődött, fájdalmas, végül pedig érzéketlen, könyörtelen tekintetével.

A helyzet egyszerű és átlátható. Van egy kedves, következetlen, szeleverdi anya, akit Grisnik Petra ad akkurátusan pontosan, túlzások és elhajlások nélkül. Egy apa, akit minden

A méhek istene. Fotó: HSC stábiskola

bizonnyal megvisel a munkahelyi rabszolgaság, ezért legalább otthon szeretné magát valakinek érezni. Szanitter Dávid alakításában érzékletes a férfi ziláltsága és bizonytalansága. A két szülő kapcsolata nincsen rendben, hiányzik belőle a tisztelet. Az asszony örökösen elégedetlen, ő előmenetelt akar, a férj békén hagyást. Rosszul megy nekik a gyereknevelés. Nem gonoszul csinálják, csak átgondolatlanul, primitíven és önző mód. Nem rosszindulatúak, hanem fáradtak, türelmetlenek és frusztráltak. Legyél jó! – adja ki az anya a direktívát, ám hogy ez alatt mit ért – sőt: mikor mit –, az a kisfiú számára fel nem fogható. Ráadásul kistestvér születik, aki elvonja a szülők figyelmét hősünkről. Mészáros Tamás játssza az öcsikét, vagyis hát minden további szereplőt ő játszik előzékenyen, de különösen hathatósan ezt a korán meghalt kisfiút, akin a nagyobb gyerek kifejleszti uralkodói és elnyomói hajlamát. (Ekkor exponálódik az utolsó képben visszatérő megafon.)

Idővel valamelyik apró részlet, dátum vagy név elhangzásakor rájövünk, hogy Adolf Hitlert látjuk itt családja körében. Addigra már a tapintatosan háttérbe húzódó didaxisnak sem róhatunk fel semmit: megértettük a direktben ábrázolt összefüggéseket a gyerekkori vélt és jogos sérelmek, a testi és lelki bántalmazások, a kritikus korban jött érzelmi defektusok és a személyiségfejlődés, illetve a politikusi, diktátori életút között.

Az előadás látványvilágát Polgár Péter a Kolibri Pincéhez illő hűvös egyszerűséggel és egyneműséggel teremtette meg. Néha még az is baljós tud lenni, ahogy fentről az ablakokon bejön a fény lefelé. A szereplők színtelen lenvászon ruhát hordanak, s a zöld füvön egy szimmetriára hajlamos fém díszletelem a központi darab. Hol hintának nézzük, hol ágynak, hol boncasztalnak, de légcsavarnak is beválna. A mintázata az apa által kedvelt és uralt méhek kaptárformáját idézi. Néha színes égősor gyullad fel a fémpad szélén, adagolva némi kísértetiességet. Itt nő fel ez a gyerek. Szvasztikát rajzol a papnál – és az a horogkereszt előadás-hossziglan ott marad a falon.

A méhek istene szépen kimunkált, alattomos szuggesztivitással dolgozó előadásának befejezéseként forogni kezd a fémszerkezet, mint egy földet fogott szélmalom. Rajta a szereplők, s ekkor már elkerülhetetlen, hogy a megafonba kiabáló hősünkről a dokumentumfelvételekről ismerős torz, indulatos szónokra ismerjünk.

*A méhek istené*t – ahogy a *Pacsirtá*t is – színházpedagógiai feldolgozás követi/követheti. Ezzel szemben a Budapest Bábszínház *Esti Kornél*jának 16+-os nézőit valószínűleg nem muszáj feloldani, eligazítani vagy emészteni segíteni a produkció után.

Az *Esti Kornél*-előadás esztétikus elrendezéssel fogad: négy különböző méretű fekete doboz, kövek, kavicsok, lécösvény, és a kis színpadon elszórva a négy színész. A látványtervező, Lázár Helga a pepita és a kiskockás bűvöletében öltöztette őket, kifejezetten kedves például, hogy Pallai Mara – aki a beszéde szépségével mindig lenyűgöz engem – fekete-fehér ruhájának mintája visszaköszön Blasek Gyöngyi harisnyáján. Kulcsfigura a kamerával is dolgozó Márkus Sándor, akiben megvan a címszereplőhöz társítható könnyed, fiús báj, de fontos referenciaszemély Barna Zsombor is, akiről egy kiránduló férfi megbízhatóságára asszociálok. A négy színész számos Esti Kornél-novellát játszik el, s ezek igyekeznek úgy alkotni sorozatot, hogy nagyjából lefedjenek egy életutat. (Bábszínházi adaptáció: Fabacsovics Lili.)

Szilágyi Bálint rendező – nyilván a névből kiindulva – az Esti Kornél rockzenekar zenéjét adta a játékhoz, amivel egyrészt ellene tart a szöveg költőiségének, másrészt kétségkívül kiszélesíti az előadás nyelvi regiszterét. („Kidobom a szívem a szemétbe. Kibaszom a szívem a picsába.")

A négy színész felvonultatja a legkülönfélébb bábtechnikákat; színek, formák, módok változatosságában gyönyörködhetünk. Kis és nagy bábfigurák, bunraku, marionett, fejbáb, testbáb, maszkos játék. A címszereplő különös, szépen kimunkált, szinte átlátszónak ható műanyag figura. Nem tudom, hogy a többi színes, négyujjú bábban fel kell-e ismerni valós személyeket, de a kapucnis, napszemüveges, cigiző alak Zsótér Sándorra emlékeztet, a csíkos inges, szemüveges, ősz loboncú pedig Esterházy Péterre. A lehunyt szemű büsztben pedig – amelynek karját és fejét a szakmai alázatból mindig példát adó Blasek Gyöngyi mozgatja – Antall Józsefet vélem felfedezni, bizonyára ide nem illő módon.

A báb az elidegenítést is szolgálja ebben a színpadi történetben, nemkülönben az összekötést. Megteremti a kapcsolatokat: Kosztolányi Dezső és Esti Kornél, rendező és színész, színész és szerep/szöveg között. A nézőben vélhetően mindig megszólal az a kérdés: miért? Mi szükség a bábokra? Mi az, ami nem mondható-játszható el nélkülük, pusztán a színész által? Ez az előadás átfogó és konkrét választ is ad erre. Egyrészt lényegi elem itt a műfaj gazdagságának felmutatása, a tobzódás benne. Másrészt az egyik novella másként talán el sem képzelhető. Amikor Esti Kornél egyedül marad egy koros prostituálttal – nota bene, ugyanez a bábfigura jelenítette meg a kezdeti epizódban Esti édesanyját –, a bábról lehull piros ruhája, s egy csupasz, szikkadt, megrendítő, szánni való bábtest veszi karjaiba Esti Kornélt, aki „egy formahibát akart helyrehozni".

Vannak megtanítandó vagy felidézendő érzések, amiket a maga kifinomult és műfajspecifikus tudományával a színház képes előhívni belőlünk.

Esti Kornél. Fotó: Éder Vera

MAUL ÁGNES

MESEBELI PRÓBATÉTELEK

Öt (tánc)előadás gyerekeknek

Hétvégén reggel sürgetik, csinos ruhába bújtatják, lecsüssögik, türelemre intik őket. Ha kérdeznek tőlük, válaszra buzdítják őket, ha nem értenek valamit, sustorogva elmagyarázzák nekik. Ha nem látnak, ölbe veszik őket, és ha kell, sor közepéről osonnak ki velük. És büszkeséggel telve nagy mennyiségű közös nézőtéri szelfit készítenek velük, hogy a világnak, de legalábbis az instás ismerősöknek megmutassák: íme, itt van a jövő színházi közönsége!

A matiné-előadásokon hétvégéről hétvégére üzembiztosan megtelnek a nézőterek gyerekekkel. Kérdés, hogy a színházak mit kezdenek velük. Mármint azon túl, hogy marketingszempontok mentén igyekszenek kinevelni a jövő közönségét. Elég, ha idejekorán megismertetik őket a színházba járás szokásával, és reménykednek, hogy az felnőtt korukra is megmarad? A színházi felhozatal vegyes, ugyanakkor elég széles, így a választékban nem nehéz olyan előadást találni, amelyiknek a tánc, a mozgás is szerves része, de az olyan produkció továbbra is fehér hollónak számít, amelyikben a tánc nemcsak díszítőeleme, hanem fő, vagy legalábbis hangsúlyos üzenetközvetítője a látottaknak.

Ha egy új műfaj, művészeti terület iránt akarjuk felkelteni a gyerekek érdeklődését, bevált, biztonságos, az értékközvetítés szempontjából kikezdhetetlen módszer az alapok, azaz a hagyomány megismertetésével kezdeni. Sok gyerek szótárában a hagyomány mégis az unalom szinonimájaként szerepel, mert ha az arra alapozott élmény számára érthetetlen, a saját életéhez sehogyan sem vagy csak nehezen kapcsolható, akkor a hagyomány olyan, mint egy lejárt szavatosságú konzerv: inkább elriaszt, minthogy bizalmat keltene.

A Budapest Táncszínház küldetése, hogy – mint a *Holle anyó* színlapján írják – „megmutassák és megértessék a táncművészet értékeit és szépségeit a fiatal korosztállyal, hogy kultúra és művészet szerető felnőttek váljanak belőlük". A balett, a Grimm-mese és a klasszikus zenei montázs hármasát olyan bombabiztos garanciának tartják ezen célok megvalósítására, hogy a fenti összetevők kötelességszerű felhasználásával 2002-ben színpadra állított táncjátékot tizennyolc év elteltével immár a Nemzeti Táncszínház új, modern épületében is ugyanúgy megnézhetik a gyerekek.

Amikor elhangzik a mondat, hogy az anya csak az édes lányát tudta szeretni, végigfuttatom szemem a közönségen: vajon hány mozaikcsaládban cseperedő gyerek ül itt, és milyen érzés nekik ezt hallgatni? A véletlen úgy hozta, hogy az előadást követően rábukkantam a világhálón egy tízéves kislány tudományos diákköri dolgozatára. Az egyszülős, valamilyen oknál fogva csonka családban élő népmesei hősök küzdelmeit vizsgálja, leírja, hogy a kutatómunka milyen sokat segített neki saját múltja, jelene megértésében, feldolgozásában. Szíven ütött, milyen egyedi értelmezési utakat talált többek között a *Holle anyó* történetében is.

A Budapest Táncszínház előadásában nincs, ami szíven üssön minket, a súlytalanná esztétizált előadás történetét felvételről játszott, negédes narrálással ismertetik, miközben a színpadon ölében vaskos könyvvel megjelenő mesemondó tátogva mímeli az intim történetmesélést, aztán a könnyed és vicces hangulatú táncjelenetek is megelevenítik ugyanazt. A készen kapott történethez nem társul semmilyen hozzáadott érték; a lusta megszégyenül, a jó győzedelmeskedik. S míg a jó lány (Vattai Dzsenifer) ugyanolyan békés mosollyal, lágyan szökellve sepreget mostohája és Holle anyó portáján, féltestvére (Jenei Lilla) pedig parodisztikus, eltúlzott grimaszokkal és gesztusokkal teszi nevetségessé a lusta lány figuráját, a történetből elvész a fantázia mozgósításához és az érzelmek valódi megéléséhez szükséges minden feszültség. A legnagyobb izgalmat a gyerekek körében az kelti, amikor a jó lány az első sorban ülő szerencséseknek valódi almákat oszt, a hátsó sorok pedig nyakukat nyújtogatva, fel-felpattanva reménykednek a népmesei igazságosságban, vagyis hogy nekik is jut.

A hagyományok nem puszta prezentálásában, de gondos ápolásában bízik a Sivasakti Kalánanda Táncszínház. Új, gyerekeknek szóló előadásuk, a *Mese a varázsgyűrűről* motívumai Ázsiától a Balkánon át Európáig számos ország népmesei hagyományában felbukkannak, nekünk például Illyés Gyula tolmácsolásában *A kígyókirály gyűrűje* címen a *77 magyar népmese* kötetből lehetnek ismerősek. Az előadás egyforma arányban támaszkodik a tánc, a próza és a bábjáték erejére. Bár a három előadó külön-külön a három területet képviseli, ebben a produkcióban az indiai tánctársulatot vezető Somi Panni, a bábszínház felől érkező Vesztl Zsófia és Zboray Antónia színész egyaránt táncol és játszik bábbal és anélkül. A formanyelvek egyenrangúak, nem csupán magyarázza, illusztrálja egyik a másikat, hanem mindhárom folyamatosan görgeti előre a fordulatokban gazdag történetet. Bár a klasszikus dél-indiai bharatanátjam tánc mind kulturális, mind geográfiai értelemben igen távol áll a mai magyar gyerekközönségtől, és akár a balett esetében, itt is egy nagyon szigorú szabályok szerint felépített, kötött és bonyolult mozgásrendszerről van szó, feltűnő gesztusai, a beszédes szemmozgások, kézjelek és arcjátékok nagyon alkalmassá teszik a történetmesélésre.

A három előadó megszámlálhatatlan karaktert vonultat fel a tánc, az elbeszélés és a bábok segítségével. A kedves formá-

Macskafogó. Fotó: Futár Ernő

jú, ölelni való, puha rongybáboknak nincsen arca, de az előadók karakteres mozgással ruházzák fel őket, és grimaszolnak helyettük is. A „textilmesének" keresztelt előadásban minden bábszereplő, minden helyszín és kellék a lehető legegyszerűbb „talált tárgy". Egy darabka ruhaanyag lehet csörgedező patak, de a horizontig elnyúló, veszedelmes kalandokat tartogató tenger is. Egy kendő néhány ügyes csomózgatás után máris papagáj, a mintás kelmék átvariálásával a szegényes ház egy szempillantás alatt palotává változik, egy ímmel-ámmal összetekert fonaldarab pedig mindenkit megkacagtató műbajusz. Igaz, a kígyóként kanyargó cselekményen a könnyebb követhetőség kedvéért lehetne talán egyszerűsíteni, az előadás eszköztáráról, hangneméről elmondható, határozott koncepciónak tűnik, hogy minden magáért beszéljen. Semmi nincs túlmagyarázva, mégis minden elsőre érthető. A szűk nézőtéren (amikor én néztem, épp a Független Pedagógiai Intézet fogadta be a produkciót) összezsúfolódott igen vegyes életkorú gyereksokadalom pont úgy érezhette magát, mint amikor otthon kiborítja a kacatos ládát, és játszani kezd azzal, ami épp a keze ügyébe kerül. És ha felteker a fejére egyet anya sáljai közül, máris aranyban dúskáló keleti uralkodónak képzelheti magát.

Telepakolhatunk egy előadást a legtechnikásabb táncosokkal, berendezhetjük a színpadot látványos díszletekkel, de hogy mindez tényleg megérinti-e a gyereket, az nem feltétlenül ezen múlik. A MU Színház *Macskafogó*-adaptációját a Termini, vagyis a MU-ban Fejes Ádám irányításával működő ifjúsági tánc- és színházi műhely növendékei adják elő. A gyerekeknek szánt produkciót itt tehát gyerekek előadásában látjuk, ezzel némileg kakukktojás ebben a válogatásban, ám mivel nem minden bokorban terem olyan műhely a kortárs táncos szférában, ahol az utánpótlás kérdésére nemcsak nézői, de előadói szempontból is tekintenek, úgy gondolom, mindenképp ide kívánkozik.

A persze többségében ismerősi, családi körből kikerülő gyerek és felnőtt nézősereg lelkesedése, feszült figyelme külön élmény. A táncosok lámpalázából, technikai tudásszintjéből adódó egyenetlenségekkel, az előre elkészített filmbetétek sufnituning jellegével senki nem foglalkozik, ezekkel együtt is élvezetes előadást kapunk, amely a rajzfilmváltozathoz hasonlóan számos filmes, táncos és zenei zsánert gyúr egybe. A westerntől a gengszterfilmeken át az akciófilmekig, a jazztől a kortárs táncon át a revüig sorjáznak előttünk a műfajok. Az aláfestésül választott zenék a bulihangulat biztos zálogai, nem kizárt, hogy a Yello és a Boney M slágerei vagy a *Mission Impossible* zenéje a szülőkben a saját szalagavatós táncprodukcióik emlékét is felidézik.

Fejes Ádám koreográfiája okosan igazodik a gyerekekhez, mindenki megkapja azt a nehézségi szintű feladatot, amit még ügyesen meg tud oldani. Van, akinek a dialógusok élvezetes visszaadása is megy – kiemelném a négy gengsztert megformáló fiatalokat (Kiss Lea, Sándor Aliz, Várnagy Blanka és különösen Chudo Anna) –, de jellemzőbb, hogy szóban nehezebben nyílnak ki a gyerekek a színpadon, mint mozgásban. Ennek oka lehet, hogy a „macskafogóság" lényegét megőrzendő minden kötelező mondat szó szerint elhangzik. Csakhogy például a testi erőszak változatos formáit taglaló elhíresült párbeszédek, amelyek a rajzolt állatok előadásában felejthetetlen sziporkákká váltak, a gyerekek szájából már inkább bizarrak, és érthető módon nem is nagy átéléssel hangzanak el. Kérdés azonban, hogy nem venné-e jobban zokon a közönség, ha az ikonikus mondatok megváltoztatva, gyerekbarát formában szólalnának meg. Az viszont nem kérdés, hogy jó döntés volt elkerülni az állatkosztümös, díszletekben tobzódós külsőségeket. Néhány gurulós irodai szék elég az autós üldözéses jelenethez, és a cicafülek, egérfarkak, festett bajuszok sem hiányoznak egy pillanatra sem. A macska-patkány-egér szereposztás logikusan adódik az életkorokból és testmagasságokból, a jól megválasztott, maximum egy parókával kiegészített ruhákkal pedig egyértelműen beazonosíthatóvá válnak a karakterek (jelmez: Béres Móni).

A gyerekelőadások jó része ismert történetet tálal a színpadon, de akad ellenpélda is. A Recirquel a téli szezonra kitalált egyórás mesecirkusza, a *Kristály* az idősebbeknek Andersen *Hókirálynő*jét, a fiatalabbaknak a *Jégvarázs*t juttathatja eszébe, de a történet Vági Bence sajátja: a királynő szíve jéggé fagyott, és ezzel a birodalma is, ahol az érzelem tilos, de a viszonzott szerelem természetesen véget vet a zord világnak. Mivel körülhatárolhatóbb karaktert a mellékszereplők egyáltalán nem, csupán a mirelitmanóként bemutatkozó porondmester (Egyed Brigitta) és a Jégkirálynő (Kapócs Zsóka) kapnak, és ez utóbbinak még a motivációit, az érzelmi változásainak okát is homály fedi, a mese sablonos, elnagyolt marad. Kedves körítés a zenei, balett-, trambulinos hiphop- és artistaprodukciók mellé. Ugyancsak látszatgesztus a nézők és az alkotók közötti határok elmosása. Ülőhelyek híján a Müpa cirkuszi sátrának különböző pontjain aktuálisan tevékenykedő művészeket – hacsak nem épp a fejünk felett történik a mutatvány – csak a legügyesebben manőverező nézők és a szüleiktől messzebb, az első sorba me-

részkedő bátrabb gyerekek láthatják közelről. Ráadásul – ahogy erre a hostessek többször is figyelmeztetnek – a biztonság, illetve a díszletek épsége miatt nem lehet akárhol téblábolni vagy a nagyobb rálátás reményében akárhová felmászni, felülni. Így az önfeledt befogadás helyett inkább csak új akadályokkal szembesül a (gyerek)néző. A nézők közvetlenebb megszólításának szándéka indokolhatná a fizikai közelség megengedését, de tekintve, hogy az artisták érthető módon nem túl közlékenyek, miközben szellemi és fizikai teljesítőképességük maximumát nyújtják, kontaktusteremtésre leginkább a narrátori szerepet is betöltő mirelitmanónak vagy a királynőnek van lehetősége. Előbbi néhányszor ugyan feltesz kérdéseket a gyerekeknek, de ezeket a szövegkönyvben előre megírt módon rögtön meg is válaszolja, utóbbi pedig néhány királynői ráripakodás vagy utasítás keretében terjeszti ki hatalmát a közönségre. A *Kristály* minden látszat ellenére nem lép túl a szájtátva figyelés elvárásán, attól még, mert tessék-lássék módon becsomagolták egy mesébe, nem más, mint egy roppant színvonalas, táncos és zenei betéteket tartalmazó cirkuszi látványosság.

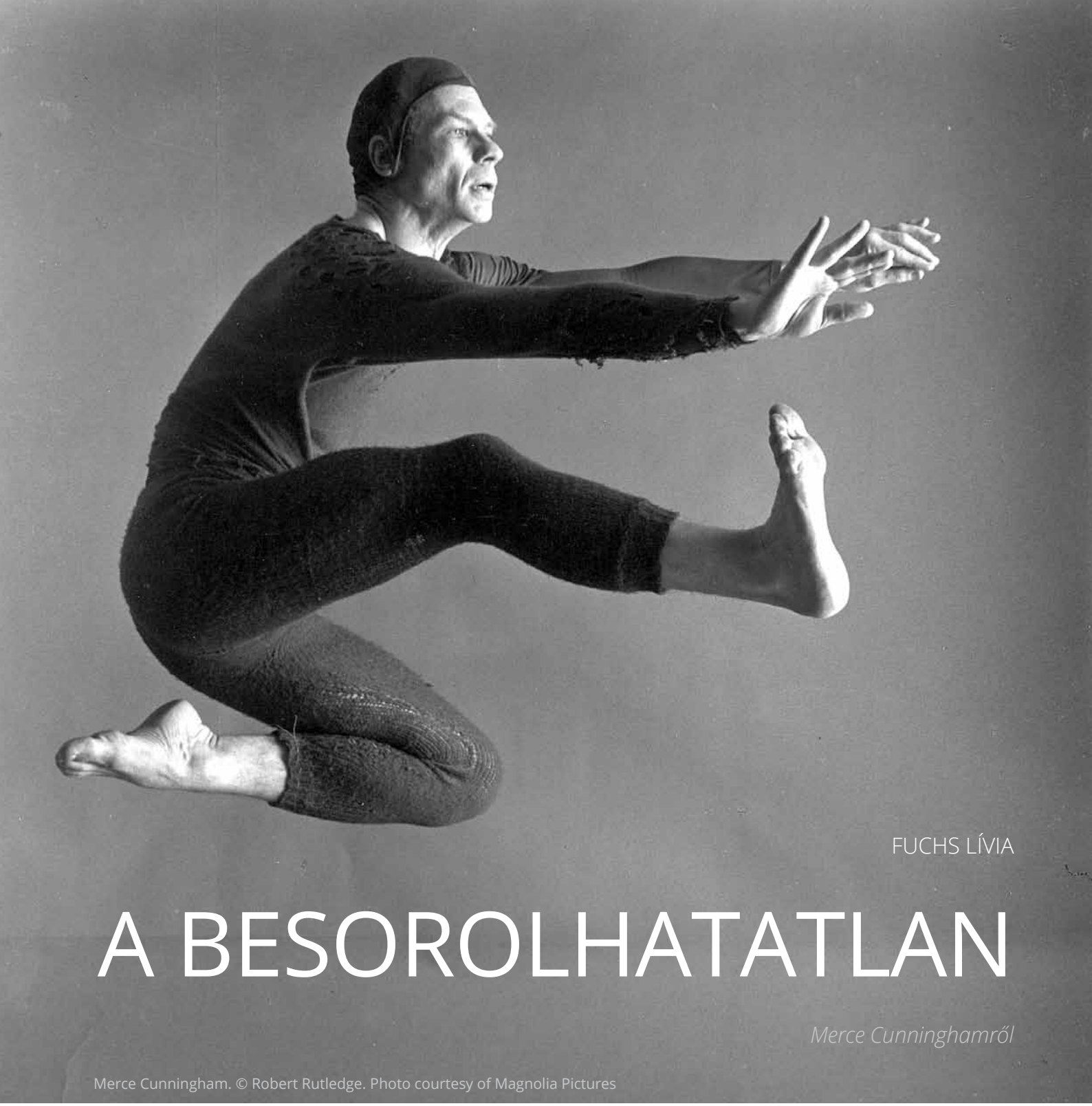
Cirkuszt, táncot és saját történetet tartalmazó mesét kínál a gyerekeknek a Simorág Táncirkusz *Manómese* című előadása is. Nem az előbbihez fogható nagyszabású keretek közt, mégis sokkal eredményesebben. Attól a pillanattól kezdve, hogy a színpad közepén a díszlet farönkön egy tenyérnyi méretű katicabogár csendesen odébb bandukol, addig, amíg ugyanennek a farönknek a belsejében el nem tűnik az álomfaló tündér (Simor Ágnes), a gyerekek egy, a képzeletvilágukra és a mindennapjaikban tapasztalt élményeikre építő, pontosan átgondolt mese útját járják be, amely bőven ad lehetőséget féktelen hahotázásra, susmorgós izgalomra és ordibálós véleménynyilvánításra egyaránt. És a feloldás sem üres, kötelező happy end, hanem igazi, szívhez szóló útravaló, amelyet könnyen átfordíthatnak saját élethelyzeteikre.

Az álomfaló tündér feladata, hogy megegye a gyerekek rémálmait, igen ám, de a gyomrát megfeküdte a sok rossz álom. És az álomfaló álmait vajon ki falja fel? A problémára a megoldást a tündér két manóval együtt keresi meg, akik közül az egyik manó létére meglehetősen langaléta, de annál derűsebb természet (Turai Bálint), társa, az alacsony és zömök pedig a Durci Murci nevet viseli, nem véletlenül (Kis Gergely Geret). Ők hárman és a meseerdő-hangulatot zeneileg helyben megteremtő Vázsonyi János kalauzolnak végig egy olyan fantáziabirodalmon, ahol egy banális civakodás a piros és zöld almák tulajdoni jogáról bravúros zsonglőrmutatványként jelenik meg, a szülőket és a gyerekeket egyaránt kétségbeejtő gyerekhisztiket rém mulatságos típusokba sorolva láthatjuk viszont, a veszedelmes sárkányról kiderül, hogy csak megfázott, és ahol az is kérdés, hogy az először apró bábként megpillantott tündérnek tulajdonképpen melyik az „igazi" formája: amikor báb, vagy amikor ember? Az álmot és ébrenlétet, fantáziát és valóságot képlékeny masszává gyúró előadásba úgy simulnak bele a bűvésztrükkök, a bábjátékok, az akrobatikus, zsonglőr- és táncos jelenetek, hogy annak mindig oka, jelentése van, vagyis azok a történet szerves részét képezik. Nincs izzadságszag, nincs demagóg tanítani akarás, de van egy pedagógiailag és színházi szempontból is gondosan felépített világ, amelyben a hétköznapiság és a varázslat pont úgy fonódik össze, egymástól elválaszthatatlanul, ahogy egy jó mese felépül – és ahogy egy kisgyerek is láthatja a világot,.

A mesékben az egyensúly felbomlását hiányállapot, krízis, próbatételek követik. Csak a megküzdés után jön el a boldogság és a siker, a „boldogan éltek" meg a „fuss el véle". Hol tart ma a gyerekszínház? Egyelőre a felsorolás első felénél, a hiányállapot és a próbatételek fázisa között, de egyre többen hisznek a mesékben, a jó mesékben.

A *Manómese* rövid távú hatását decibelben mérhető módon jelezte a taps elülése utáni csöndbe bekiáltott „Még egyszer!" kívánság. Ami a ma gyerekszínházának hosszú távú hatásait illeti, meggyőződésem, hogy a színházi közönség utánpótlását nem kinevelni, hanem kiérdemelni kell, és ezt a gyerekek igényeire, korosztályonként eltérő sajátos látásmódjukra, aktuális világukra érzékenyen reagáló minőségi produkciókkal lehet elérni. Amelyek nemcsak azt tanítják meg, hogy a színházba illik szép ruhában jönni, hanem azt is, hogy onnan friss és új szellemi munícióval felszerelkezve lehet hazamenni.

Kristály. Fotó: Nagy Attila, Müpa



FUCHS LÍVIA

A BESOROLHATATLAN

Merce Cunninghamről

Merce Cunningham. © Robert Rutledge. Photo courtesy of Magnolia Pictures

Az egész életében, de még a halála után tíz évvel is nehezen besorolható (modern, avantgárd, experimentális, neoavantgárd, posztmodern, kortárs?) amerikai koreográfus közel hat évtizeden átívelő alkotói pályájának jelentőségét – miközben Peter Brooktól Susan Sontagig számosan csodálták és értékelték sosem lankadó kreativitását, minden újra fogékony, nyughatatlan és sokfelé irányuló nyitottságát – a korai éveiben ugyancsak folyamatosan a tánc új lehetőségeivel kísérletező holland Hans van Manen fogalmazta meg a legtömörebben: „Bárhová megyünk is, Cunningham már járt ott előttünk!" S Cunningham valóban nem egyszerűen megkérdőjelezte a tánc hagyományos összetevőinek mindegyikét – a mozgások fajtájától és minőségétől az előadások hangzó és látható teréig, a kompozíció struktúrájától a néző pozíciójáig –, hanem viszonyrendszerük új, elsősorban nem hierarchizált lehetőségeit kutatta, majd kikísérletezte a film, a video és a komputer korábban elképzelhetetlen távlatait a mozgás számára. Vagyis minden ismeretlen terepre bemerészkedett évtizedekkel a többiek előtt, örökül hagyva rájuk a „mindent szabad" játékosságát és komolyságát.

Születésének századik évfordulóját 2019-ben elképesztően gazdag és változatos, valóban csak a legnagyobbakat megillető, egész éven át tartó emlékezéssorozattal ünnepelték meg az USA-ban, amihez sok európai ország is csatlakozott, hiszen az európai posztmodern és az annak örökébe lépő kortárs tánc is az ő köpönyegéből bújt elő. A Miró Alapítvány nagy-

szabású fotó-, Kanada egy plakátkiállítással, James Klosty pedig 1975-ös fotóalbumának újratördelt és kiegészített kiadásával adózott az egyébként a fotózás elől jobbára elzárkózó Cunningham Társulat munkájának. New York város polgármestere az emlékévben április 16-át, Cunningham születésnapját Merce Cunningham napjává nyilvánította, Londonból, Los Angelesből és New Yorkból pedig ezen a napon élőben közvetítették a közel 100 táncos és zenész részvételével készült *Száz szóló estje* című monstre programot. A Cunningham Társaság a több földrészt is behálózó több mint hatszáz ünnepi esemény (workshopok, vetítések, mesterkurzusok) zömének szervezése mellett nagy hangsúlyt fektetett az életmű továbbéltetésének biztosítására is. Pedig szokatlanul nehéz a helyzetük, hiszen Cunningham végrendelete értelmében társulata a halálát követő év végén feloszlott, így azóta sehol a világon nem láthatók azok a koreográfiák, amelyeket a saját együttese számára komponált. Koreográfiai életműve mégsem veszett el nyomtalanul a jelen, s így a jövő számára, mert a Társaság a centenáriumra létrehozott egy ún. tánckapszulát, amelyben 86 művének teljes digitális dokumentációja fellelhető, így a művek tanulmányozhatók a partitúrától a világítási terven át az előadás felvételéig, a korabeli interjúkig, és e dokumentáció alapján – engedéllyel – akár be is tanulhatók, elő is adhatók. A Merce Cunningham Társulat teljes dokumentációja egyébként olyan sokrétű, hogy a gyűjteményt három helyen őrzik: a képzőművészeti anyagot a minneapolisi (Minnesota) Walker Art Center kortárs gyűjteményében, a zenei kéziratok, partitúrák és felvételek a Cage Gyűjtemény részét képezik, a Cunningham-dokumentumok pedig a New York-i Közkönyvtárban kaptak helyet. A páratlanul gazdag gyűjteményt a 2017-ben elhunyt David Vaughan alapozta meg, aki már az ötvenes évektől gyűjteni kezdte a dokumentumokat, majd ő lett az első, aki egy amerikai táncegyüttesnél „házi" archivistaként – meg persze szervezőként, propagátorként és később életrajzíróként – működött. A társulat és az alkotók művészi pályájának minden apró mozzanatára kiterjedő alapos gyűjtőmunkáját mi sem bizonyítja jobban, mint az a kincsesbányának bizonyuló összeállítás, amely a centenárium alkalmából került fel a világhálóra: ebben a kronológiát mellőzve, de az év 365 napjához társítva megtaláljuk az adott nap megörökítésre érdemes egy-egy eseményét. (Megtudhatjuk például, hogy a táncosok fizetése 1954-ben heti 87 dollár 50 cent volt; 1960-ban a legdrágább jegy egy moderntánc-előadásra 8 dollárba került; Cunningham 1959-ben tartotta első lecture performance-át; 1939-ben Cunningham még diákként fellépett Humphrey egyik művében; a társulat 1976-ban járt először Izraelben, 1968-ban pedig Argentínában; 1992-ben Cunningham a néhány hónapja elhunyt Cage emlékére a Párizsi Operában egy szólót adott elő a 4'33"-re; Cunningham utolsó művét a társulat 2010-ben mutatta be, és így tovább.)

Magyarország „természetesen" mit sem érzékelt ebből a megemlékezésből, hiszen ki ismeri errefelé az életművet? Legfeljebb az, aki véletlenül találkozott Roger Copeland magyarul is olvasható könyvével,[1] hiszen Cunningham fénykorában, a hatvanas és nyolcvanas évek között a vasfüggöny gondosan elzárta a hazai nézőket a minden kánont és tradíciót megkérdőjelező, s így felforgatónak tartott művész eszméitől. A Merce Cunningham Dance Company mindössze egyetlen, valójában fájóan kései vendégjáték alkalmával járt 2006-ban Budapesten, így Cunningham művei, happeningjei, eventjei, tánctechnikája és írásai jobbára ma is teljesen ismeretlenek a legszűkebben vett szakmai közegen kívül. (S úgy sejtem, a róla készült 3D technikával készült egész estés dokumentumfilm sem jut majd el a hazai mozikba – hiszen a nála még nálunk is sokkal közismertebb Pina Bausch előtt tisztelgő, ugyancsak 3D technikát alkalmazó Wim Wenders-filmet is csak az azóta támogatás hiányában megszűnt EDIT Táncfilm Fesztiválon lehetett látni egyetlen alkalommal. Alla Kovgan, aki hét éven át dolgozott ezen a filmen, elsősorban korabeli dokumentumokból próbálta megidézni Cunningham alakját, de emellett az 1942 és 1972 között született művei közül tizennégyet rekonstruált is azokkal a táncosokkal, akik még legutoljára együtt dolgoztak a legendás koreográfussal.) Azt is le kell írnom, szakmaiság ide, tánctörténészi lét oda, mivel Magyarországon élek, én sem alakíthattam ki közeli, eleven kapcsolatot az életművével, hiszen élőben alig láttam valamit a munkáiból, márpedig az ő állandóan változó előadásban és defókuszált térben zajló darabjairól valós képet csakis úgy lehet(ett volna) szerezni. A nyolcvanas években azért Nyugat-Berlinbe csak kiküzdöttem magam, hogy életemben először mindjárt két estén is láthassam a Merce Cunningham Társulatot, majd jó egy évtizeddel később Bécsben sikerült még elcsípnem egy vendégjátékukat, ahol a már nagyon idős Cunningham is színpadra lépett. A társulat 2006-os budapesti fellépése pedig már csak különös történeti ereklyének mutatta számomra e valaha radikális és valóban megkerülhetetlen életművet.

Cunningham pályája egyáltalán nem úgy indult, hogy akár csak sejteni lehetett volna, miféle új utakra lép majd az a nyakigláb fiatalember, aki kevéske táncos alapképzettség birtokában nyári tánckurzusokon próbálja szélesíteni a tudását. A mindössze egyéves egyetemi színházi tanulmányok után Seattle-be visszatérő fiatalember kiváló közegbe került a reformpedagógiájáról híres Cornish School of Fine Artsban, ahol – bár nem volt szigorú tanterv, hiszen az oktatás a szabad tapasztalatszerzésre épült – sok színházi tárgy mellett táncot is lehetett tanulni, balettet és modern táncot, amit egy Graham-növendék, Bonnie Bird oktatott. A tizenkilenc éves Cunningham 1938 nyarán Bird asszisztenseként jut el a nyári továbbképzésre, ahol egy új korrepetitor, John Cage segíti a növendékek kompozíciós próbálkozásait. Egy év múlva Cunningham részt vesz a híres Bennington School nyári kurzusán, ahol a tánc összes korabeli híressége tanít, s itt szerencsés alkati adottságaira és kivételes ugrókészségére Doris Humphrey és Martha Graham egyaránt felfigyel. A csábítás nagy, és Cunningham nem is áll ellen, New Yorkba költözik, ahol a Graham együttes második férfitáncosa lesz, előadója azoknak a pszichologizáló táncdrámáknak, amelyekben Graham a női sors traumáit dolgozza fel. Cunningham közben balettórákat vesz, talán nem is csak hiányos technikájának fejlesztése érdekében, hanem – ahogy Cage állította – csillapíthatatlan táncéhsége miatt. A sors ugyanis ismét összehozza őt Cage-dzsel, akivel aztán utóbbi haláláig szellemi, alkotó- és élettársak lesznek. S miután jól ismerik egymás gondolatait, ötleteit, az éjszakánként bejárt dzsesszklubokban látottak mintájára közösen improvizálni kezdenek. S Cage lesz az, aki egyre inkább önálló munkára, saját útjának keresésére ösztönzi Cunninghamet, így 1944-ben egy kis bérelt színházban közös koncertet adnak, a műsoron hat tánccal és

1 Roger Copeland, *Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása*, ford. Galamb Zoltán, Budapest: L'Harmattan, 2012.

Jelenet a CUNNINGHAM c. filmből. © Mko Malkshasyan. Photo courtesy of Magnolia Pictures

három zenei kompozícióval. Közben Cunningham még Graham-technikát tanít, s Balanchine akkori balettegyüttesének is koreografál, bár nem nagyon tetszik neki a megrendelő, Lincoln Kirstein kérése: a műnek legyen eleje, közepe és vége… Mert Cunninghamet – aki végül kiválik a Graham társulatból – ekkor már James Joyce és az indiánok időfelfogása érdekli, és Cage-t is az idő struktúraalkotó szerepe foglalkoztatja az elődeinek tekintett Satie és Webern műveiben, a frissen megismert *Ji Csing (Változások könyve)* hatására pedig a véletlen szerepe az életben és az alkotásban. Közös kísérleteikben így először a zene és mozdulat kapcsolatának hagyományos szinkronitását hagyják maguk mögött, bár eleinte Cage még nem csupán az időtartam, hanem ritmus és tempók alapján szerkesztett partitúrákat ír Cunningham táncaihoz. De már ebben a négy éven át tartó független kísérleti periódusban is elválik egymástól ritmikailag zene és mozdulat, s hamarosan a két médiumot már ténylegesen csak a tartam, az előadás közös ideje fűzi össze. Ennek első „kényszerű" próbája 1952-ben Bernstein felkérése nyomán jött létre, amikor is Cunninghamnek az egyik első konkrét zenére, Pierre Schaeffer és Pierre Henry *A magányos férfi szimfóniája* című kompozíciójára kellett egy szólót és egy csoportos művet terveznie. A számolás ez esetben lehetetlen volt, így Cunningham az előadóknak csak a mozdulatok időtartamát szabta meg, s ezt a módszert aztán tudatosan alkalmazták Cage-dzsel is teljes alkotói függetlenségük megőrzése érdekében. Szakmai fantáziájuk végességének meghaladására már ekkortól alkotótársnak tekintik a véletlent: a zene és a tánc összetevőinek táblázatba rendezett halmazaiból rakják össze a zenei és mozgásszekvenciákat. Ettől kezdve a mozdulatok egymásutániságát a véletlen – s nem a teremtő géniusznak tartott koreográfus – szabja meg, ám eleinte akadozik a módszer, hiszen Cunningham a balett ismert lépéseivel kísérletezik. Amibe beletörik a bicskája, mert a balett bizony feszes nyelvi koherenciát mutat, ezért fordul Cunningham a köznapi mozdulatok, cselekvések, gesztusok alkalmazásához. Cunningham eddigre már azt is végiggondolja, mi számára a tánc, és mi biztosan nem. Elvetve a korabeli modern tánc erős expresszivitását, az érzelmek kifejezésének primátusát és a balett ellenében kidolgozott, de ugyanúgy stilizált és magas technikai képzettséget igénylő modern mozgásnyelveket, azt állítja, bármilyen mozdulatot a nézői akarat tesz tánccá. Az a befogadói pillantás, amely a színházi térben megjelenő mozdulatot táncnak fogadja el. És az így értelmezett tánc nem lehet kifejező, nem közvetíthet sem érzelmet, sem történetet, sem gondolatot, mert nem valamiféle szabályok által kódolt nyelv, hanem az, ami: lépés, fordulat, hajlás, lábemelés, dőlés, séta, kézmosás, a haj megigazítása, futás, bólintás. Radikális gondolat! Lett is belőle botrány, különösen, miután 1953-ban Cunningham néhány táncossal társulatot alapít, és turnézni kezdenek. Bár a korabeli közeg nem volt elutasító a tradícióval szembeforduló táncfelfogásukkal szemben, New Yorkban csupán évi 1-2 alkalommal léptek fel, ahol jobbára egymást jól ismerő irodalmárok, zenészek és főként képzőművészek kis zárt közössége ünnepelte őket. Másutt azonban sokszor füttykoncert és lábdobogás, gyalázkodó bekiabálások fogadták a fellépéseiket, mert egy Cunningham-koreográfiában semmi nem úgy történt, ahogy azt a néző bármilyen korábbi előadáson megszokhatta. Már a címek sem adtak tematikus kiindulópontot a művekhez, aztán kiderült, hogy a megszólaló zene és sokféle zörej, valamint a színpad egész terében elszórt, egymással semmiféle oksági összefüggést nem mutató mozdulatok sem a zenével, sem egymással nincsenek felismerhető kapcsolatban. A táncosok – akik tudomást sem vesznek egymásról, és végig azonos intenzitással mozognak – jobbára díszítés nélküli, töredezett, váratlanságokkal és logikátlansággal telített mozdulatokat hajtanak végre hűvösen és koncentráltan úgy, hogy a testük annyifelé mozdul egyszerre, mintha koordinálatlan lenne. Holott nagyon is képzettek, technikásak, mert Cunningham végül mégis a balett lépésanyagának dekonstrukciójánál kötött ki, megfosztva a mozgásokat minden rájuk kövült klisétől, a testet pedig –

Jelenet a CUNNINGHAM c. filmből. © Mko Malkshasyan. Photo courtesy of Magnolia Pictures

mint ahogyan a színpad terét is – a középpont rendezőelvétől. Cunningham állandó szellemi frissességet követelt meg a táncosaitól, hiszen nem csupán a mozdulatok sorrendjénél, a szekvenciák kialakításánál, hanem az előadásban is alkalmazta a véletlent. Gyakran előadásról előadásra újabb instrukciókkal látta el a táncosait, milyen legyen a mozdulatok sebessége, azok hol történjenek a térben, hány táncos vegyen részt az adott jelenetben, vagy éppen együtt vagy külön mozogjanak. Ebből az előadói praxisból – amely feloldotta a zárt mű fogalmát – tökéletesen hiányzott a rutin lehetősége, igaz, az improvizációé is kimaradt belőle, hiszen minden variáció a begyakorolt szekvenciákra vonatkozott. Viszont a társulat első *Event*jei, a múzeumi terekbe vitt, így a frontalitástól megszabadult tánceladások a táncosok számára még egy újdonságot hoztak, hiszen ezeken az *Események*en a nézők akár négy irányból is figyelhették minden rezdülésüket. És nagyon is kellett figyelniük, akár színházban, akár múzeumban vettek részt Cunningham-előadáson, hiszen sem az alkotók, sem az előadók nem adtak fogódzót a látottak értelmezéséhez. Sőt, nem is kívántak a nézőtől értelmezést, csak arra ösztönözték, hogy észlelve a sokféle és egymástól elkülönült, alogikus struktúrát mutató zenei, szöveges, látvány-, fénytechnikai, filmes és mozgáselemeket, ő rakja össze mindezt saját maga számára akkor és ott érvényes előadássá.

A hatvanas évek végére Cunnigham új helyzetbe került: a társulat 1964-es világturnéja (még a keleti blokkba is eljutottak: Prágába, Poznańba, Kelet-Berlinbe és Varsóba) és az 1966-os Párizsi Táncfesztiválon kapott aranyérem nyomán híres és elismert lett, még ha támogatások azért továbbra sem nagyon érkeztek. Ráadásul tanítványai és táncosai fellázadtak ellene, azt hányták a szemére, hogy hierarchiaellenessége addig nem terjed, hogy koreográfusi és együttesvezetői pozícióját is újragondolná, ráadásul egyre képzettebb táncosokkal dolgozik, ami összeegyeztethetetlen korai elveivel, amelyek szerint bármilyen mozdulat beemelhető a tánc kontextusába. E lázadók alakították meg aztán a Judson Csoportot, s lettek Cunningham eszméinek következetes továbbgondolói, a tánc elitizmusának tagadói, a posztmodern tánc első képviselői. Az a vádjuk pedig, hogy Cunningham lassan belesimul az establishmentbe, hamarosan igazolódni látszott, amikor a Párizsi Opera új és agilis igazgatója, Rolf Liebermann a vészesen elavult repertoár és begyepesedett szemlélet megújításához megnyerte magának Cunninghamet és Cage-t. Így született meg a klasszikus balett fellegvárában 1973-ban az *Egy nap vagy kettő,* amit a nyolcvanas évek francia táncrobbanása, a kortárs tánc első hulláma követ. 1983-tól Londonban még a Rambert Balett és a The Place is új irányba fordul, mert ekkor már mindenki Cunningham „iskolájába" akar járni, minden fiatal táncos az ő bűvöletében él, olyan felszabadítóan és inspirálóan hatnak eszméi az újat kereső alkotókra. Cunningham pedig – túl a hatvanon – ismét új médiummal kezd kísérletezni, kiaknázva a filmben a vágás – és ezzel a mozgás folyamatossága és megszakítottsága – kínálta új lehetőségeket, s kimondottan a kamera nézőpontja számára komponál műveket. Aztán még megismerkedik a LifeForm használatával, így ötleteit akár táncosok jelenléte nélkül is ki tudja próbálni az animált figurákkal és a mozgáslehetőségek komputerbe táplálásával. És rendületlenül fellép még a kilencvenes években is, holott lassan alig tud járni. Végül kerekes székbe kényszerül, de szabad szelleme és kíváncsisága, játékossága szinte mindvégig megmarad.

Azzal, hogy megtiltotta társulatának, hogy a halála után is tovább működjön, szerintem bölcsen döntött, ritka kortársi gesztust tett, mert – bár mindig is kerülte, hogy műveiben reflektáljon a korra és a közegre, amelyben alkotott – így maradt igazán hű saját korához, amelyhez ez a reflexiótól húzódozó magatartás tartozott. Különben az idő és a kulturális-társadalmi változások óhatatlanul kikezdenék műveinek érvényességét, különösen akkor, ha a valaha szinte előadásról előadásra változó kompozíciói „hiteles" hagyománnyá merevülnének, ahogyan ez oly sok, a maga idején jelentős életművel rendelkező alkotó elhunyta után előfordul.

VIDA VIRÁG

RITMUSBA RENDEZETT ÉLET

Tökéletesség. Ritmus. A határok kitágítása. Felfedezés, kíváncsiság. Egy életen át tartó kutatás. Paradigmaváltás a tánc képi rögzítésében. Természetesség, egyszerűség, nyugalom, egyensúly, eltökéltség, kitartás, zárkózottság, nyitottság, bölcsesség – néhány fogalom, amely Merce Cunningham portréját vázlatosan megrajzolja. De hogyan rajzolja meg ő a sajátját? Ezt kíséreltük meg felskiccelni vele készült interjúk alapján, amelyek a nagy nyilvánosság számára is szabadon hozzáférhetők.

A 20. század korszakalkotó koreográfusa megfejthetetlen rejtély. Számos televíziós interjúban bölcs tanítóként, közvetlen személyességgel beszélt munkásságáról, elméleteiről, módszeréről, gondolatairól, munkái azonban máig megválaszolatlan kérdések tömegét hagyták maguk után. Lehetetlen eldönteni, hogy Cunningham precíz kutatásokra építő formaművész vagy koncepciózus zseni volt, aki a kutatások során felfedezett invencióit absztrakt, esetleg szimbolikus ritmusba rendezve hozta létre előadásait.

A kezdetek

Merce Cunningham kisiskolásként került kapcsolatba a tánccal. A kisvárosban, Centraliában, ahol született, leginkább sztepptáncra volt lehetőség. A gyerekeket egy lelkes tanárnő oktatta, aki az órákat a konyhájában tartotta. „Különféle sztepptáncokra tanított minket, és mindig szigorúan kijavította a mozdulatainkat. Még most is látom magam előtt, ahogyan a lépéseket mutatja. A mai napig a fülemben cseng a ritmus." A ritmus, amely Merce Cunningham teljes életművének dinamikáját adja. A ritmus, amely által megismerte partnerét és állandó alkotótársát, a zeneszerző John Cage-t is. „John zongorázni jött az iskolába (Cornish School of Fine Arts in Seattle), ahol tanultam. Szervezett egy külön kis kísérleti csoportot táncosokból, és egy napon azt mondta: »Neked is el kellene jönnöd, ott a helyed.« »Bizonytalan vagyok – válaszoltam –, mert én nem vagyok technikás táncos.« »Nem érdekes – felelte –, nem az számít. Az a fontos, hogy ritmusérzéked van.«"

Cunningham azonban göröngyös, kitérőkkel teli úton jutott el a tánchoz. A színházért félbehagyta egyetemi tanulmányait (George Washington University), majd elsajátította a Graham- és a Horton-technikát, 1939-ben pedig leszerződött Martha Graham együtteséhez. De nem sokáig tudta korlátok közé szorítani forrongó személyiségét – legjobban a szabad tánc, az improvizáció és az experimentális zene érdekelték –, és 1945-ben elhagyta a társulatot. Innentől Cage-dzsel együtt kísérletezett a tánc újradefiniálásán. Azzal a John Cage-dzsel, akinek szemlélete teljes pályafutásuk alatt meghatározta alkotói hozzáállását. Cunningham élete alkonyán egy, a lakásában felvett intim hangulatú interjúban egy történeten keresztül fogalmazta meg alkotói módszerük esszenciáját: „John az egyik zongoratanárral gyakorolt, és azt mondta neki: »Mindent lejátszottál tökéletesen. Most játszd el újra, és érezd meg azt, hogy milyen hibázni.« Ezzel a határok és a szemlélet kitágítására ösztönözte a tanárt, új értelmet adva a tökéletes fogalmának is. Nem azt kívánta meg, hogy a tanár tökéletes pontossággal játssza le a hangokat, hanem azt, hogy ennél jóval messzebbre menjen. Hogy vállalja a rizikót."

A metódus

Cunningham 1953-ban alapította meg saját együttesét, amelyet 2009-ben bekövetkezett haláláig maga vezetett. Ő és Cage kíváncsi, kutató természetükből adódóan közösen fedezték fel, hogy a tánc és a zene egymástól függetlenül is létezhet a színpadon. A táncosok mozgása már nem volt hozzákötve a ritmushoz, a zene hangulatához és szerkezetéhez. Csupán osztoztak a közös téren és időn. És bár Cunningham a tánc mellett kötelezte el magát, mindig nyitottan fordult a többi művészeti ág felé. Körbevette magát a korszak legismertebb művészeivel, akik közül sokan a közös alkotómunkába is bekapcsolódtak (Andy Warhol, Charles Atlas, Rei Kawakubo, Takehisa Kosugi, Christian Wolff, David Behrman, Pauline Oliveros, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Jasper Johns stb.). A velük kialakított kollaborációk során építette fel saját művészetfilozófiai koncepcióját, és helyezte el a táncot a különféle művészeti ágak között. „A festészetben tárgyat alkotnak, a zenét le lehet írni hangjegyekkel, ami másolható és újrajátszható. A tánc azonban egyszer létezik az időben. Ahhoz, hogy az élmény megismételhető legyen, újra

John Cage, Merce Cunningham és Robert Rauschenberg. © Douglas Jeffrey. Photo courtesy of Magnolia Pictures

kell látni, de az akkor már nem ugyanaz, az már egy változat. Most a technikának köszönhetően elértük azt, hogy újranézhetjük, ahogyan emberek táncolnak." Cunningham filmre alkalmazott táncainak korszakos jelentősége mellett művészetének idővel egyik meghatározó jegyévé vált a spontaneitás is. Kerülte a kliséket, és sokszor random ötletektől vezérelve rakta össze koreográfiáit. A véletlen mint alkotói módszer lépett be a munkásságába. Volt, hogy feldobott egy pénzérmét, és úgy döntötte el, merre induljon tovább. Igyekezett minden személyest lebontani a mozdulatokról, a táncosokról. A tiszta, személytelen mozgás elkötelezett alkotója lett, mentesítve a táncot a kodifikált mozdulatoktól, a jelentéstől és mindenfajta hierarchiától. A térkezelésben igyekezett eltörölni a konvencionális határokat: felszámolta a frontalitást, munkáit szokatlan terekbe vitte, és minden irányból nézhető előadásokkal kísérletezett. Mindezek ellenére határozottan szenvedélyesnek tartotta a darabjait. A miértre élete utolsó interjújában egyszerű és egyértelmű választ adott: „Mert mindenem a tánc. Az egész életem a felfedezésről szólt. Ezzel még mindig így vagyok, habár úgy gondolom, most már a felfedezés limitált. Nem kell előre tudni, hogy maga a felfedezés miről szól. A felfedezést folyamat közben kell megtapasztalni."

A karrier

Amikor Merce Cunninghamet egyszer „nagyszerű karrierjéről" kérdezte egy riporter, a koreográfus a legnagyobb természetességgel azt válaszolta: „Ez nem egy »nagyszerű karrier«. Ez egy folytatólagos munka. Olyan dolgokkal foglalkozom, amik érdekelnek. És ezt az teszi érdekessé, hogy mindig felfedezek új dolgokat az életről és az emberekről, amelyeket addig nem tudtam. Táncosokkal dolgozom, ezt csináltam egész életemben, de ez nem csak arról a helyzetről szól, hogy mit vagyunk képesek együtt létrehozni. Hanem arról is, ahogyan együtt dolgozunk. A zene, a tánc és a látvány három különböző entitás, amelyek az előadás pillanatában állnak össze egyetlen egységgé. Turnézunk a világ körül, miközben megpróbálunk mindenkinek, aki része ennek a munkának, annyi szabadságot biztosítani, amennyit csak lehet. Ez a munka ugyanakkor a fegyelemről is szól."

A táncosok

Cunningham tiszteletet parancsoló, mégis közvetlen, nyugodt és humoros természete ötvenhat éven keresztül tartotta össze együttesét. De mit keresett a táncosokban egy olyan koreográfus, aki a táncot újradefiniálta, de magát a táncos fogalmát nem? Ugyanazokat a képességeket, amelyeket más koreográfusok, egyetlen különbséggel: hatványozottan támaszkodott az intellektusukra. „Legyen erős, meg tudjon állni a két lábán. Sőt, egy lábon is. Ezzel egy időben pedig a karját is képes legyen mozgatni… Viccet félretéve: a táncosnak muszáj rugalmasnak és kitartónak lennie. Nemcsak fizikálisan, hanem szellemiekben is. Fel kell ismernie a változásokat. Fel kell ismernie, hogy ő is változik." Ezzel Cunningham egy olyan attitűdöt fogalmazott meg, ami csak elvétve vagy egyáltalán nem létezett akkoriban a próbatermekben: a táncos nincs alárendelt szerepben, nem eszközként vagy tárgyként van a koreográfus kezében, hanem alkotótárs, partner. „A táncosnak képesnek kell lennie arra, hogy megváltoztassa a gondolkodását. Nem jó, ha azt gondolja, hogy valami csak egyetlen módon lehet tökéletes. Valójában minden tökéletes. Annyit kell csak tennie, hogy a saját hozzáállását változtatja meg."

A példaképek

Cunningham az amerikai modern tánc talán legizgalmasabb periódusában élt, alkotott és vált a korszak egyik legmeghatározóbb személyiségévé. Amikor megkérdezték tőle, kire tekint példaképként, akkor meglepetésre egyetlen koreográfus pályatársát sem említette, még Martha Grahamet sem, aki pedig akkor már nemzetközi szinten elismert alkotónak számított. „Buckminster Fuller. Egy építész. Ő az egyik példaképem. Hatalmas koponya. Gyakran gondolok rá. A Black Mountain főiskolán tanult, onnan ismerem. Szerettem volna, ha részt vesz az egyik darabunkban, és ő igent mondott. Ez volt a csodálatos benne, ez a nyitottság, hogy elfogadta a felkérésemet, hogy valami újban kipróbálja magát. És nagy sikere volt. […] A másik Robert Russian, aki szerintem korunk legnagyobb díszlettervezője. Elképesztő a gondolkodásmód-

Jelenet a CUNNINGHAM c. filmből. © Martin Miseré.
Photo courtesy of Magnolia Pictures

ja, hogy mit vihet be a színház falai közé, mit engedhet be a színházi térbe. Egyébként pedig általánosságban az emberek a példaképeim, őket csodálom."

A technológia

Cunningham mindenkit megelőzve elsőként alkalmazta a videotechnikát a táncban. A képi rögzítést nem dokumentálásra használta, hanem új alkotói platformot nyitott általa, amelyet ma úgy nevezünk: táncfilm. Pontosan felismerte, hogy a kamerával rögzített, kétdimenziós képernyőn vetített kép más, mint amit a színpadon látunk. Nem jobb, nem rosszabb, hanem más. Úgy érezte, ezzel újabb művészi felület nyílt meg számára, egy újabb (virtuális) tér, amelyben koreográfusként alkothat. „Charles Atlasszal dolgoztam együtt, ő volt a színpadmesterem, aki egyben tehetséges filmkészítő hírében is állt. Charles ajánlotta egyszer, hogy nézzek bele a kamerába. […] Belenéztem, és az első gondolatom az volt, hogy ez elképesztő. Amit láttam, teljesen más volt, mint amit addig ismertem. Ez a tér nem úgy nézett ki, mint a színpadi tér, és ez megváltoztatta az egész gondolkodásmódomat."

Cunningham később, a hetvenes-nyolcvanas években sem hagyott fel a technikai kísérletezéssel, koreográfiáiban testszenzorokat és animációt alkalmazott, a kilencvenes évek elején pedig megismerkedett a számítógépes technológiával. Ő lett a világon az első koreográfus, aki a számítógépes technikát koreográfiai eszközzé formálta. A szoftver, amellyel dolgozott, képes volt transzformálni és animálni az emberi mozdulatokat, és a segítségével Cunningham olyan, csak a virtuális térben látható táncokat tervezett, amelyeket aztán a táncosok testére is átültetett. A számítógép lehetővé tette a mozdulatok kitalálását, megszerkesztését, korlátlan ismétlését – már nem volt többé szükség arra, hogy fáradt táncosok gyakorolják a pózokat és kombinációkat. Elég volt csupán a monitoron tökéletesre csiszolt mozdulatok imitálását kérnie tőlük. Akár egy belsőépítészeti tervezőprogramot, úgy használta a szoftvert, azzal a lényeges különbséggel, hogy nem statikus elemeket, hanem „mozgó szerkezeteket" tervezett velük. „Tanult valami újat a számítógép által a mozdulatokról?" – kérdezte tőle egy riporter, mire Cunningham azt felelte: „Azok a mozdulatok, amelyeket a monitoron létrehoztam, mindig is megvoltak. De megvoltak a táncosok testében és bennem is, csak eddig még nem jöttek elő, vagy nem vettem észre őket. Valahogy úgy kell ezt elképzelni, mint amikor lefotóznak valakit, és a fénykép pont egy olyan mozdulatot rögzít, amilyet még nem láttunk. Pedig mindig is létezett, csak a mozgás olyan gyorsan történt, hogy sosem vettük észre. A számítógép ezeknek a mozdulatoknak a megtalálásában segít."

Cunningham sokáig maga is remek táncos volt, aki még a nyolcvanadik születésnapját sem akárhogyan ünnepelte. A fizikálisan már legyengült mester ugyanis egy duett erejéig még egyszer színpadra állt. „Partnere" sem volt akárki, Amerika ünnepelt, orosz származású táncművésze, Mihail Barisnyikov – a helyszín és az esemény pedig a New York-i Lincoln Center és a Lincoln Fesztivál. Egy duett – gyakorlatilag két szimultán szóló. Két tánclegenda szimultán szólója. Az egyik épp búcsúzott a színpadtól.

Merce Cunningham koreográfiáinak teljes listája
https://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46082

Videointerjúk, beszélgetések
Merce Cunningham: Talking Dance, Valker Art Center, https://youtube.com/watch?v=DGjzL75eVa8
Merce Cunningham interview, 1995, https://youtube.com/watch?v=uXZuovDYLg0
https://walkerart.org/magazine/merce-cunninghams-working-process-2
https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s2/opening-to-time-by-charles-atlas-with-merce-cunning-ham/
Merce Cunningham talks about his career as a choreographer, 1995.06.04., https://charlierose.com/videos/1296
https://cunninghamcentennial.blog/698-2/

ZÁRUG BERNI

ÁBRÁNDOK ÉS KÉPEK

MAFESZT 2020

Szabó Enikő és Lőrincz Rita a IV. Henrikben. Fotó: Adriana Grand

A 2017 óta fennálló MASZÍN (Magyar Színházak Szövetsége: a temesvári, aradi, nagyváradi, szatmárnémeti, székelyudvarhelyi és csíkszeredai színházak érdekképviseleti csoportosulása) idén – Szatmárnémeti és Nagyvárad után – Székelyudvarhelyen rendezte meg szakmai seregszemléjét. Az első három napon az ifjúsági és táncprogramok, illetve a kommunikációs és improvizációs workshop mellett a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, a Csíki Játékszín és a rendezvénynek otthont adó Tomcsa Sándor Színház előadásait láthatta az udvarhelyi közönség. Három olyan produkciót, amelyek mindegyike valamilyen módon kilép a hagyományos színházi konvenciók keretéből, vagy reflektál arra, és épp a határok kihangsúlyozásával zökkent ki.

Victor Ioan Frunză *IV. Henrik*-rendezése egy alternatív valóság relatív valóságosságát viszi színre – nevezhetnénk akár színház a színházban színháznak is, ha ez nem hangozna kicsit furán. A Balázs Attila által megformált karakter német-római császárt játszva kényszerít mindenkit térdre az őrület felmentő álarca mögül. A nyitány után – az előadás meghatározó eleme Cári Tibor zenéje – felgördülő vörös függöny azonnal felidézi Frunză egy korábbi temesvári rendezését, a *Lorenzacciót*, ahol a – szintén Balázs Attila játszotta – főhős nem a középkori őrültek, hanem a reneszánsz kori erkölcstelenek bőrébe bújva szedi rá saját tükörképét is.

Az előadás első felében a drámát nem ismerő nézőnek igencsak kihívást jelenthet a kontextus megértése; nem bonyolultsága, sokkal inkább a színpadi beszéd minősége miatt – még a második sorból is erősen fülelnem kell. Képzelet és valóság csap össze, amit Adriana Grand díszlete szembetűnően nyomatékosít, amikor a 21. századi emberek a monumentális falak közé lépnek. Matilde (Szabó Enikő) érkezik családjával és egy orvossal (Éder Enikő), hogy megmentse egykori szerelmének ép eszét. Mindannyian hétköznapi szerepeiket játsszák: Matilde az anya, Belcredi a férj (Bandi András Zsolt), Frida a lány (Lőrincz Rita), Carlo a vőlegény (Vass Richárd), Genoni a – ki tudja, miért – nőként férfiruhába bújt orvos. De mintha a karakterek – és a színészek – még a saját bőrükben is kényelmetlenül éreznék magukat, nemhogy a rájuk kényszerített bohóckodás során. Miután felöltik a 11. századi jelmezeket, végre megjelenik IV. Henrik. Bohócmaszkot visel, tehát ő is húz még egy réteget megjátszott személyére, ugyanakkor utal rá, mennyire nem veszi komolyan ezt az egész komédiát. Antré gyanánt hosszasan ecseteli és hitelesen szemlélteti a téboly fogalmát, a lefizetett nép pedig lelkesen hajbókol előtte – ezzel a színész munkájával és a mai megvezetett társadalommal egyaránt párhuzamot von. Ezt a hosszas ecsetelést később egy még sokkal hosszabb és vontatottabb ecsetelés követi, amikor is a főszereplő magát leleplezve mutatja fel valódi, normális énjét – már amennyire normális az, aki évekig képes tudatosan megjátszani az őrültet. Itt sejlik fel a játék és valóság, normalitás és téboly közt kirajzolódó igencsak vékony határ megkérdőjelezhetősége. „Nem IV. Henrik" Pirandello újításra való szándékát tolmácsolja („csak a holtak életén kérődztök") – kár, hogy az előadás szintén egy ilyen kérődzésre hasonlít.

A mi kis városunk is tekinthető színház a színházban színháznak (másodszor leírva már nem is olyan fura), amelyben nemcsak a Tomcsa Sándor Színház színészei, de az ő kis városuk más lakói is közreműködtek játszókként és tömegsze-

replőkként, így számukra kétségkívül közösségi élmény lehetett Vladimir Anton rendezésének létrehozása.

Grovers Corner's két családjának élettörténetén kísér minket végig a Rendező nevű szereplő, Barabás Árpád, kiegészülve Pásztor Márkkal mint Súgóval. A történet egy átlagos nap, a szerelem és a házasság, illetve a halál útján vezet végig. Részletesen mutatja be egy olyan kisváros világát, amely tulajdonképpen semmiben sem különbözik a többitől, legfennebb abban, hogy egy kicsivel átlagosabb, éppen ezért könnyedén azonosulhat vele bármelyik más város lakója is. Emily (Kőmíves Boróka) és George (Jakab Tamás) szerelme is egészen hétköznapi: egymás szomszédságában nőnek fel, egy napon egymásba szeretnek, összeházasodnak, és egy házba költöznek.

Eranio Petruşka és Szűcs-Olcsváry Gellért színpadképe letisztult, csak egy kevés jelzésszerű fekete bútordarab és néhány hangszer alkotja a díszletet. Minden nagyon egyszerű és szép megoldásokból van felépítve, a tehenet is csak odaképzelni lehet – szegény képzeletbeli Bessie-n többször figyelmetlenül át is gyalogolnak a színészek. A hálószobában fekvő gyerekek ágyát padok jelzik, az itt játszódó jelenetet felülről kamerázva, kivetítőn láthatja a néző, a Rendező ujjával húzza meg a lassan fénycsíkokká váló falakat, ami viszont már kicsit túllép irányító szerepkörén, és kissé erőltetett módon és egyértelműen istenfélévé avatja a szereplőt.

A történet tehát teljesen átlagos, ennek ellenére fontos üzenetet hordoz magában. A zárójelenetben ugyanis a már halott Emily kiválaszt egy momentumot az életéből, hogy azt újra átélhesse. Az élmény azonban közel sem kellemes számára, hiszen rájön, mennyi mindent hagyott figyelmen kívül, mennyire nem volt jelen a saját életében. Rámutat arra, hogy ebben a világban, ahol mindenki a múlton való siránkozással és a jövőtől való rettegéssel van elfoglalva – a virtuális világ beszippantó erejéről nem is beszélve –, mennyire fontos lenne a mostra koncentrálni, valóban megélni a jelen minden pillanatát.

Albu István rendezése, a *Sirály* szintén nem realista kulcsból építkezik. Borisz Akunyin szövege alapvetően megbontja az idő konvencionális síkját, az a csavar meg, hogy a Csehov-drámából ismert Trepljov (Vass Csaba) írja a színpadi eseményeket, még inkább elemeli a történetet a valóságábrázolástól. Akunyin drámája folytatja a csehovi szálat azzal a különbséggel, hogy itt öngyilkosság helyett gyilkosság történik. A darab tulajdonképpen Trepljov halálának kivizsgálásából áll, egykori szerelméhez, Nyinához (Sándor Anna) való viszonyának felvázolását követően.

A témafelvetés krimijellegéhez híven Dorn doktor (Kozma Attila) Poirot-ként vezet végig a nyomozás alternatív valósághálóján – a szerkezet nem lineáris, minden jelenet ugyanabból a szituációból bomlik ki, újra és újra megismétlődik a minta egészen addig, amíg mindenki külön-külön be nem ismeri a bűnösségét. Úgy kerülünk vissza minden alkalommal a kezdőpontba, ahogyan Trepljovnak kell szembenéznie minden összegyűrt papír után az ürességgel. Ez egy darabig izgalmas, sőt, a komikum eszközeként is funkcionál, de redundánssá és kicsit unalmassá válik egy idő után.

„Ábrándok és képek káosza" – hangzik el, és valóban ehhez hasonló élményt nyújt Márton Erika halott állatokból kreált zivataros látványvilága: ha a szarvas-asztal, a tehénzongora és a lóból előkerülő vodka még nem lenne elég groteszk, a vérző, lézerszemű, hatalmas csüngő sirály láttán már biztosan felszalad a szemöldökünk.

Mindhárom előadás tehát a színházcsinálás folyamatához köthető, sőt, bizonyos értelemben kiegészítik egymást: a *IV. Henrik* a mindennapi életben tapasztalható kényszerű szerepjátszást vizsgálja, *A mi kis városunk*ban a Rendező szemüvegén át szemlélünk életet és halált, a *Sirály*ban pedig tulajdonképpen Trepljov papírra vetett ábrándjait követjük végig. A MAFESZT így azon túl, hogy átfogó képet kínált a MASZÍN tagjainak ízlésvilágáról – hiszen mindegyik társulat a legjobbnak ítélt előadását hozta el Udvarhelyre –, teret biztosított a színházról való gondolkodásnak is.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
Berecz Zsuzsa (1980) dramaturg, fordító, művészeti és közösségi programok szervezője, Budapesten él
Borgos Anna (1973) pszichológus, genderkutató, Budapesten él
Czirák Ádám (1981) színháztörténész, Berlinben él
Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
Herczog Noémi (1986) kritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él
Jászay Tamás (1978) kritikus, a Revizor szerkesztője, Szegeden él
Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa
Maul Ágnes (1979) grafikus-kritikus, Budapesten él
Perényi Balázs (1971) drámatanár, rendező, Budapesten él
Pethő Tibor (1973) kritikus, újságíró, Budapesten él
Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplóíró, Budapesten él
Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él
Varga Zsófia (1990) dramaturg, Budapesten él
Vida Virág (1977) újságíró, Los Angelesben él
Zárug Berni (1998) sepsiszentgyörgyi teatrológus, szabadúszó színházi alkotó és kritikus
Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él